

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**A COMUNICAÇÃO REFLEXIVA:
ANTROPOLOGIA E VISUALIDADE NO CONTEXTO INDÍGENA**

SÍLVIA PIZZOLANTE PELLEGRINO

Dissertação apresentada no curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto
de Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Multimeios sob a orientação
do Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

Campinas - 2003

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

P364c

Pellegrino, Sílvia Pizzolante

A comunicação reflexiva : antropologia e visualidade no contexto indígena / Sílvia Pizzolante Pellegrino. -- Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador: Fernando Cury de Tacca.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Comunicação audiovisual. 2. Índios. I. Tacca, Fernando Cury de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Fernando Cury de Tacca, agradeço a dedicação.

A Fapesp, agradeço o financiamento, sem o qual seria impossível a realização desse trabalho.

A Dominique Tilkin Gallois, agradeço o apoio, os ensinamentos e a paciência dedicada a mim durante toda a pesquisa.

Aos professores de minha banca de qualificação, Regina Pólo Müller e Marcius Freire, os comentários esclarecedores.

Aos professores de minha banca de defesa, Carmen Rial e Marcius Freire, pela dedicação, comentários e críticas ao texto, muito importantes na elaboração da versão final do trabalho de pesquisa.

Ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA/USP) pela disponibilização dos vídeos utilizados.

Ao Programa Wajãpi do CTI, no estado do Amapá, que me forneceram apoio logístico durante a minha estada na área indígena.

Aos Wajãpi que me concederam as entrevistas.

Agradeço a minha mãe Maria Inês Pizzoalnte Pellegrino por toda a compreensão e apoio, e a meu pai, Roberto Pellegrino, pelo carinho nas revisões de meus textos.

Ao Rogério, pelos comentários sempre importantes e o grande incentivo.

A Jessie Sklair pela tradução do meu resumo.

Resumo

O objetivo deste trabalho foi o estudo das produções audiovisuais realizadas em regime de parceria com sociedades indígenas brasileiras.

A elaboração e a transmissão continuada de sons e imagens são aqui abordadas como um constante movimento de reflexividade, que vai além dos produtos filmicos, revelando um processo polifônico de construção de imagens e auto-imagens.

Para essa análise, foi dada especial importância às formas de representação em filmes e vídeos etnográficos, um gênero decorrente do movimento documental, que tem no realismo e nas formas de alteridade seus elementos centrais.

No decorrer do trabalho, o problema das formas de representação dá lugar a um complexo evento comunicativo, que por sua vez articula diferentes concepções de visualidade.

A emergência de um evento reflexivo audiovisual entre sociedades indígenas modifica não só os termos do diálogo interétnico e com a sociedade envolvente, como indica importantes abordagens para a imagem no campo da investigação antropológica, que, para além das formas de representação, se inscrevem no campo das concepções de visualidade.

Abstract

The objective of this thesis is the study of audio-visual production carried out in partnership with indigenous Brazilian societies. The elaboration and presentation of sounds and images is approached here as part of a constantly reflexive movement, which goes beyond the products of film production to reveal a polyphonic process of the construction of images and auto-images.

In this analysis, emphasis has been given to forms of representation in ethnographic film and video, a genre in development in parallel to the documentary movement, the central elements of which are realism and the analysis of difference.

In the development of this thesis, the analysis of forms of representation reveals a complex process of communication, which in turn articulates different concepts of the visual.

The emergence of a reflexive audio-visual practice among indigenous societies not only bears influence on the terms of inter-ethnic dialogue and dialogue with the dominant culture but is also relevant in the development of new approaches to the role of the image in the field of anthropological investigation, which in turn go beyond forms of representation to inscribe themselves on conceptions of the visual.

<u>APRESENTAÇÃO</u>	<u>3</u>
<u>1. A QUESTÃO REFLEXIVA</u>	<u>5</u>
INTRODUÇÃO: CONTEXTO E NARRATIVA	5
REALIDADE E REALISMO	6
<u>2. MÍDIAS E MEDIAÇÕES</u>	<u>23</u>
POLIFONIA	23
A PRÁTICA REFLEXIVA	34
VÍDEO NAS ALDEIAS	40
<u>3. UMA BREVE EXPERIÊNCIA ENTRE OS WAJÁPI</u>	<u>67</u>
O CONTEXTO	67
SOBRE AS OFICINAS E AS ENTREVISTAS	69
<u>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>89</u>
<u>5.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	<u>99</u>
<u>6. FILMOGRAFIA</u>	<u>113</u>

Apresentação

Os primeiros registros etnográficos visuais como discursos realistas e objetivos revelam, segundo a crítica pós-moderna, a elaboração de convenções narrativas ocidentais sobre a alteridade: a separação, inscrita institucionalmente na antropologia, entre ‘*nós*’ e ‘*eles*’ se inscreve também na estruturas dos filmes etnográficos.

Com o surgimento de novas tendências narrativas, esse quadro de distanciamento binário de documentação objetiva deu lugar aos movimentos estéticos participativos, que indicavam o registro das imagens como um produto da agência humana por trás das câmeras.

Seja, portanto, no sentido do distanciamento ou da intervenção, o que está em questão é a produção de uma subjetividade como mediadora dos termos da relação estabelecida entre as partes. O realismo inicial dá espaço à criação de agências de interação e produção de sentidos. Da representação naturalista à mobilização dos termos do real: este é o ambiente no qual a reflexividade assume suas formas.

As discussões aqui propostas se debruçam sobre os termos do realismo e da reflexividade na construção de sentido das criações audiovisuais como um espaço de negociação no qual as partes envolvidas interagem de forma fluida.

No âmbito das produções audiovisuais realizadas em regime de parceria com sociedades indígenas brasileiras, as novas perspectivas comunicacionais reflexivas indicam que o evento fílmico não se limita às imagens produzidas, mas deve ser buscado como um espaço híbrido de invenção criativa. O evento de produção e transmissão audiovisual articula, assim, um espaço de fronteira e enunciação cultural, que pressupõe um sistema de comunicação continuada entre

os agentes envolvidos.

O debate relevante nesse tema consiste em pensar sobre como a construção dessa nova narrativa reflexiva estabelece uma experiência audiovisual de formação de imagens e auto-imagens, não somente pelas formas de semelhança analógicas, mas também pela construção de diferentes visualidades.

“A questão reflexiva” nas narrativas audiovisuais como um fluxo contínuo de representações é o tema abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

“Mídias e mediações”, o segundo capítulo, trata das possibilidades de polifonia e visibilidade como elementos formadores do suporte comunicativo audiovisual, assim como da descrição de alguns vídeos importantes desse processo.

No terceiro capítulo, “Uma breve experiência entre os Wajãpi”, é descrita uma viagem realizada por mim entre os indígenas da região do Amapari durante o mês de janeiro de 2002. Nessa viagem acompanhei a primeira etapa do trabalho de uma equipe para a realização de um filme de ficção, cujo interesse partiu dos próprios Wajãpi. Ao longo desse período tive a oportunidade de realizar entrevistas com os indígenas a cerca da questão do evento fílmico. A reflexão sobre essas informações constituem o terceiro capítulo.

Pretendo propor a indagação a respeito das construções estéticas da experiência audiovisual de grupos indígenas como eventos de enunciação e comunicação cultural, que, acima de tudo, são experiências particulares de visualidade inscritas nas concepções cosmológicas dos seus grupos produtores. A comunicação resultante dessa circulação de informações não se deve ao caráter universal de imagens e sons. Ao contrário, sua eficiência pressupõe a manipulação criativa das múltiplas possibilidades de visualização e construção do real.

1. A questão reflexiva

Introdução: contexto e narrativa

Uma breve referência aos percursos das imagens documentais etnográficas permite localizar, no tema das relações de alteridade, um elemento central – uma espécie de terreno de base sobre o qual se observam as mais diversas experiências estéticas.

O longo trajeto de relações e incorporações dos registros visuais aos relatos de viagens foi iniciado e se dinamizou com o cinema, a fotografia e a própria etnologia na segunda metade do século XIX. As experiências de registro etnográfico ocorridas nas primeiras décadas do século XX¹ são concretizações visuais de um jogo de alteridades entre o sujeito investigador e o objeto representado. O ponto de vista privilegiado do observador reflete a tônica funcionalista das etnografias da época da inauguração do período clássico da disciplina antropológica.

Na década de 1960 ocorreram importantes mudanças nos enfoques das narrativas visuais², materializando visualmente a reinvenção do objeto de registro.

¹ *Rituais e Festas Bororo*. Realizado em 1917 pelo major Luiz Thomaz Reis, o filme faz parte de um conjunto maior de imagens da Comissão Rondon e traduz um momento formador da imagem do índio como “selvagem” ou tradicional (Tacca, 2002). O filme é considerado atualmente um marco na história do filme etnográfico numa vertente mais realista que *Nanook of the North*, de Robert Flaherty (1920), cujo olhar traduziu em imagens a perspectiva descritiva e funcionalista que predominou na época (Caiuby Novaes, 1998).

² A exemplo da experiência pioneira de Worth e Adair (1979): *Navajos Filmmakers*. Neste projeto os índios americanos tiveram contato com a tecnologia do filme sem a usual ideologia ocidental. Este projeto foi parte de um movimento geral nas décadas de 1960 e 1970, que visava a produção de filmes por pessoas que eram tradicionalmente os objetos da filmagem, tornando-as os sujeitos do filme.

Em foco, naturalmente, Jean Rouch, e o que sua experiência estética consolidou como uma nova perspectiva do gênero documental na Europa da década de 60³. Jean Rouch adotou uma abordagem na qual a presença da câmera torna-se um elemento determinante da experiência estética pela possibilidade do "cine-transe" – no qual os sujeitos revelam suas culturas.

Talvez seja útil recuar no tempo na medida em que um tema emerge desse trajeto: as relações entre alteridades tratadas do ponto de vista da reflexividade – cuja maior contribuição é a possibilidade de criação de novas estéticas, linguagens e visões de mundo a partir do suporte visual e da inversão dos seus agentes.

Nessa direção caminha o processo de elaboração de experiências audiovisuais por determinados grupos indígenas brasileiros. Trata-se do momento formador de um intercâmbio de informações, de um processo de reflexão a respeito de novas articulações entre registros audiovisuais e sociedades indígenas, e, ainda, sobre suportes comunicacionais específicos.

Realidade e realismo

As questões acerca das formas de representação não se restringem aos dispositivos fotográficos e cinematográficos; no entanto, a impressão da luz na película sensível rearticula as *artes do fazer humano*⁴. O advento do maquinismo óptico – na passagem do séc XIX para o séc XX – colocou de maneira singular a questão da dissolução do sujeito na prática da representação mimética do real

³ *Chronic d'un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin (1960).

⁴ No sentido aristotélico da palavra arte, ou *téchne*, no qual os produtos de uma técnica abrangem todo o percurso histórico das imagens: da pintura rupestre à iconografia (Dubois, 1999).

pelo discurso da inovação tecnológica. Segundo Dubois (1999), as possibilidades de registro da fotografia e do cinema surgiram a partir de uma perspectiva de representação baseada na ideologia da ruptura e no discurso do progresso contínuo.

A passagem para as chamadas "máquinas de imagens" promoveu variações contínuas entre dois pólos antagônicos: maquinismo/humanismo; semelhança/dessemelhança; materialidade/imaterialidade. Esse aspecto bipolar deve ser, segundo Dubois, dialetizado: “*Toda representação implica sempre, de uma maneira ou de outra, uma dosagem entre semelhança e dessemelhança*” (1999:77).

As imagens como *Mimese* do real rearticulam essa tensão dialética já presente em todos os momentos da história dos dispositivos de representação, da iconografia às imagens eletrônicas. O ponto dessa tensão, segundo o autor, não é sobredeterminado pelo dispositivo tecnológico, mas é, antes, uma questão de ordem estética.

As experiências iniciais das imagens cinematográficas também foram constituídas pela coexistência de elementos realistas e ilusionistas: o espanto da chegada do trem à estação parece nunca ter se separado da certeza de que, afinal, não se tratava de um trem (Weinberger, 1994). Esse duplo sentido da experiência já conjugava a pseudo-oposição entre a ficção, construída pelo ilusionismo de Meliès em 1897 – pertencente ao plano do imaginário – e a realidade documentada e guiada pela experiência, inaugurada pelos filmes de atualidades dos irmãos Lumière em 1895 (De Brigard, 1975)⁵.

⁵ No ano de 1914 surgiram os híbridos *documentaire romancé* – filmes ficcionais ambientados em locações "genuinamente" exóticas (De Brigard, 1975). Estudos fílmicos posteriores apontaram também novas perspectivas sobre essa diferenciação: a mediação da câmera como uma condição prévia de interpretação, que equivale às construções ficcionais (Renov, 1986), ou ainda pelo desdobramento dessa posição, que indica o elemento de realismo documental na indexação do público diante do filme (Carroll, 1996). Sobre essa discussão ver também Freire (1998).

As diferentes posturas elaboradas frente ao evento fílmico: ora como uma concepção de função indicial da realidade pela sua captura na emulsão do celulóide, ora como uma consideração sobre o processo fílmico como auto-referente – que necessariamente se inscreve na realidade "apreendida" (Banks, 1992) e a molda –, indicam um jogo explícito entre a realidade e sua representação. As construções teóricas que questionam essa divisão conceitual afirmam ainda que a ficção permeia todas as construções fílmicas na medida em que se trata de eventos narrativos (Loizos, 1992; Renov, 1993) que muitas vezes podem apresentar elementos que dependem mais da ação da imaginação que da realidade (Vernet, 1995).

Os princípios de ficção e realidade se relacionam de maneira contraditória: o automatismo do registro fotoquímico não existe separadamente da agência humana – a produção e negação entre as realidades e suas representações configuram um quadro de ambigüidade ontológica. Assim, embora exista o registro objetivo – químico ou magnético das coisas representadas –, fatores subjetivos influenciam sua realização (Henley, 1999).

Essa tensão estabelecida sobre o real apreendido e representado nos conduz a um esforço de reflexão a respeito dos termos da dualidade entre objetividade e subjetividade – o terreno de base que fundamenta os aspectos da prática reflexiva.

Esse é o fio condutor a partir do qual se articula o espaço aberto pelos suportes audiovisuais de registro etnográfico e a antropologia como uma construção narrativa⁶.

⁶Nesse sentido, Nichols (1981) aponta os filmes etnográficos como um subgênero dos documentários realistas, que na direção da proposta de Wiseman oferecem a oportunidade de considerarmos os diferentes níveis de realismo e abstração das narrativas fílmicas.

O trabalho do major Thomaz Reis, *Rituaes e Festas Bororo*, filmado e montado em 1917, assim como *Nanook of the North*, de Flaherty, de 1923, são referências das convenções narrativas do documentário na década de 1920.

Ambos têm uma relação direta com a posição positivista da antropologia: intimamente associada ao significado não mediado do acontecimento e da busca da essência do real pelo observador. O literalismo positivista rejeitava a suposta abstração criada pela alegoria para a não violação dos cânones da ciência empírica (Clifford, 1998), criando uma artificialidade realista (MacDougall, 1998).

O filme de Thomaz Reis promove a construção da imagem do índio em integração à nação brasileira, que segundo Tacca (1998, 2002) faz parte de uma tríade signíca formada pela construção da imagem do índio como “selvagem”, “pacificado” e “integrado/civilizado”. A construção da narrativa, que sugere a idéia de isolamento, é um dos elementos que permitem compreender as intencionalidades imagéticas no discurso fílmico e nas fotografias da Comissão Rondon, de acordo com as “*posturas ideológicas do período inicial do SPP*” (Tacca, 1999:152).

As imagens de Flaherty no filme *Nanook of the North* (1922) materializam uma postura investigativa a partir de um trabalho intenso de intimidade e cooperação com seus informantes da região da baía de Hudson (Flaherty, 1979). Suas imagens visam marcar fronteiras que distinguem a humanidade da natureza (Piault, 1995) a partir da reconstrução de um modo de vida tradicional dos habitantes da região (Sherwood, 1971; Emilio, 1981).

Nanook of the North (1922) e *The Man of Aran* (1934), na perspectiva de France (1998), representaram uma versão intelectual da ficção, oferecendo imagens mais concretas e mais próximas da realidade que as oferecidas pela maioria dos filmes etnográficos.

O que deve ser privilegiado não é o realismo apreendido pela câmera, mas a realidade construída pela câmera como uma elaboração retórica que legitima uma prática representacional (Nichols, 1991; MacDougall, 1994; Clifford, 1998).

Flaherty explora o realismo de *Nanook* na medida em que este é uma pessoa real. Nas palavras de Rothman: "...*Nanook's relationship to the camera, the camera's relationship to him, is part of his reality, part of camera's reality, part of the reality being filmed, part of the reality on film, part of the reality of the film. In reality, Nanook of the North is an expression of the real relationships between and its human subjects, relationships that in turn are expressions of, hence are capable of revealing, both the camera and its subjects*". (1997:03).

O sentido da realidade observada pela câmera de Flaherty promove uma reconstituição ficcional de caráter sincrônico de uma realidade supostamente tradicional (Caiuby Novaes, 1998). Assim, o jogo mimético de representação dos dispositivos fílmicos em relação à perspectiva funcionalista da antropologia da década de 1920 teve no discurso realista um importante interlocutor.

O fato de *Nanook* ser uma pessoa real, olhar para a câmera e representar seu modo de vida com sua família diz muito também sobre o olhar de Flaherty reconstruindo aquela determinada realidade e atribuindo uma conotação realista à sua construção. Nesse sentido, em *Nanook of the North* foram criados artifícios para atingir a verdade. (Heider, 1995) – daí a particularidade “realista” de seu caráter ficcional (Rorthman, 1997).

As problemáticas colocadas pela publicação do livro *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Malinowski, no mesmo ano de 1923 – início do período clássico da disciplina antropológica pela emergência do trabalho de campo (Stocking, 1989) –, dialogam com as imagens de *Nanook of the North*. Ambos trabalham com uma perspectiva sincrônica na qual o presente etnográfico é enfatizado, sem a percepção da mudança e do movimento. E apesar da insistência no ponto de

vista do nativo, os autores terminam por apresentar sua própria visão sobre os esquimós e os trobriandeses (Caiuby Novaes, 1998).

O conceito de função empregado por Malinowski na época estabelece a validade de novas categorias de organização e análise dos dados, que “*repousa na sua capacidade de refletir o real, isto é, de reproduzi-lo tal qual é*”, uma crítica à arbitrariedade das categorias de análise estabelecidas pelos evolucionistas e difusionistas (Durham, 1978:22). A fotografia, por sinal, foi um recurso muito utilizado pelo autor; segundo Samain, o verbal e o imagético “*são cúmplices necessários para a elaboração de uma antropologia descritiva aprofundada*” (2002:125 – grifo do autor).

A preocupação de Malinowski, a partir das especificidades de cada universo, consiste na busca de categorias da própria realidade observada. A instituição “*construída*” pelo observador é uma unidade real de análise, e não simplesmente de ficção teórica – daí o caráter científico da investigação. A análise etnográfica se preocupa basicamente com a reconstrução do que existe como realidade para os homens que vivem uma cultura: “*O trabalho de investigação define-se, portanto, como um caminho, percorrido inúmeras vezes e em ambos os sentidos, que vai dos ‘fatos’ às representações*” (Durham, 1978:27).

A correlação entre os registros fílmicos e a antropologia não se dá a partir de uma relação de causalidade na qual uma instância detém ou determina a outra, mas ambos estão ligados a um olhar específico daquele período sobre a alteridade, no qual o realismo é também uma experiência estética na prática representacional (Dubois, 1999).

Da mesma maneira, o aspecto “*etnográfico*” de um filme não resulta da possibilidade tecnológica do registro objetivo, e por isso não é uma dimensão apreendida pela câmera, mas o resultado de um encontro, da construção de uma relação entre diferentes agências (Banks, 1992; Turton, 1997).

A validade dessa definição permite a compreensão do sentido etnográfico atribuído às imagens da mulher africana de Regnault em Paris dois anos antes da exibição de *L'entrée en gare de la Ciotat*, dos irmãos Lumière, em 1895 (Weinberger, 1994). A princípio pode-se pensar que filmes etnográficos se definem unicamente em função do seu objeto concreto: trata-se, afinal, de uma mulher africana. No entanto, mais do que isso, o filme etnográfico, assim como a própria antropologia, questiona as variações fluidas entre identidade e alteridade. Nesse questionamento o outro, ou as formas de alteridade não existem enquanto essência, mas como um conjunto de relações mediadas pelo contexto de um período⁷.

Nessa direção, cinema e antropologia são portadores de um projeto comum de desvendamento do cotidiano, tanto pelas imagens de Regnault da mulher africana quanto das imagens parisienses de Lumière. Apesar de o sentido etnográfico ter sido atribuído unicamente a uma ceramista africana, o que está em questão é a postura investigativa no contexto do início do século XX, que, mediante técnicas instrumentais articuladas com o modelo das ciências naturais, exploram o mundo e definem seu sentido: “*O registro absorve a distância natural do outro e o reduz a imagem, alimentando o olhar*” (Piault, 1995:27).

A Europa civilizadora atribui ao realismo um caráter de discurso científico de investigação, e, nesse contexto, as leituras das imagens no âmbito das investigações antropológicas tomam sua forma inicial.

Dessa maneira, diferentes propostas de documentação tornam-se etnográficas não pelo aspecto realista de apreensão de seu objeto concreto, mas como instâncias de mediação nas quais a relação de investigação sobre

⁷ Segundo E. De Brigard (1975), os filmes etnográficos começaram como um fenômeno do colonialismo, e prosperaram em períodos de mudanças políticas. Numa mesma direção, Freire (1998) vincula as imagens etnográficas às relações de alteridade também ancoradas ao contexto colonial.

identidades e alteridades se constrói. O realismo é antes de tudo a construção estética de um discurso.

As categorias de mediações emolduram as variações estéticas e conceituais do filme etnográfico ao longo de sua história. Desde a proposta de Margaret Mead de 1936 em Bali, que distingue o documento do filme documentário⁸, até as possibilidades do cine-transe de Jean Rouch, no qual a perspectiva objetiva se transforma na busca da fantasia como meio de exploração das subjetividades, o que se observa são alteridades construídas no espaço aberto entre o filme e o real (Nichols, 1981), que delimitam a situação de fronteira entre realidade/ficção e objetividade/subjetividade.

De Brigard (1975), por sua vez, aponta que o sentido de preservação dos costumes estrangeiros configurou uma função inicial que persiste até hoje na atribuição de um sentido etnográfico a um filme⁹. Seria possível pensarmos na gênese ontológica da imagem fotográfica (Bazin, 1991), em certa medida, como uma dimensão irreduzível capaz de captar e preservar sociedades e culturas efêmeras.

⁸ As variações de gênero das representações etnográficas fílmicas ocorridas por volta da década de 1920 delimitaram, segundo Weinberger (1994), três gêneros fílmicos: em um extremo estão os filmes etnográficos alinhados com critérios científicos de objetividade, e no outro extremo, os romances ficcionais etnográficos. (Encaixam-se nessa categoria os filmes de Meliès, *Loved by a Maori Chieftainess* (1913), e de Edward Curtis, *In the Land of Head-Huntings* (1914)); em terceiro lugar estão os filmes que se encontram no meio do caminho. Segundo o autor, *Moana*, de Flaherty, como um retrato da vida cotidiana de um povo da Polinésia, não tem um caráter marcadamente científico, mas um valor de documento. Numa direção semelhante, Leroi-Gourhan (*apud* Lourdou, 2000), publica em 1948 uma distinção entre os gêneros: “filme de pesquisa”, “filme documentário público” (ou de “exotismo”) e “filme de ambiente”, rodado sem “ficção científica”. Canevacci (1990, *apud* Tacca, 1999) também define três níveis de tipologia fílmica: "Cinema Dirigido" (documental), "Cinema de Ficção" e "Cinema Híbrido ou Indireto". MacDougall (1998), de uma maneira mais simplificada, identifica as distinções possíveis entre os registros de imagens etnográficas (*ethnographic footage*) e os filmes etnográficos (*ethnographic films*).

⁹ Principalmente a partir dos textos e filmes de Margaret Mead da década de 1940 em diante (Caiuby Novaes, 1998).

No entanto, considerações sobre as categorias de mediação indicam que a irreduzibilidade da impressão do real na película é uma construção narrativa semelhante à estrutura textual etnográfica escrita. Filmes e textos são ambos representantes do que Clifford denominou de um padrão ideológico que orientou a maior parte das representações culturais no século XX: “*O objeto em extinção da etnografia é, portanto, num grau significativo, uma construção retórica, legitimando uma prática representacional: a etnografia de ‘resgate’ em seu sentido mais amplo*” (1998:84).

A essencialidade objetiva das imagens etnográficas como um discurso científico tornam-nas construções ficcionais nas quais permanece irreduzível não o real apreendido, mas uma alegoria da sociedade ocidental moderna que, segundo Benjamin, se baseia num sentido transitório e fragmentário do mundo: “*a apreciação da transitoriedade das coisas, e a preocupação em redimi-las para a eternidade, é um dos mais fortes impulsos da alegoria*” (Benjamin, 1977, *apud* Clifford, 1998:93).

Um dos pontos a ser apreendidos dessa discussão é a leitura de uma representação audiovisual como uma representação escrita, um texto construído por um autor que se impõe diante da teoria e da epistemologia da construção científica (Loizos, 1992; Crawford, 1992; Caiuby Novaes, 1998; Lutkehaus & Cool, 1999).

A alegoria realista das representações fílmicas e escritas do período iniciado na década de 1920 coloca de forma clara o autor da representação, e, com isso, segundo a crítica cultural norte-americana da década de 1970/80, a questão da autoridade.

Frente a essa subversão no jogo do discurso, a objetividade da imagem é uma ilusão referencial (Renov, 1993) que elabora uma narrativa ficcional na medida em que toda leitura de uma imagem depende do ponto de vista do sujeito observador (Xavier, 1993). A representação mimética do cinema ou mesmo da

fotografia é a produção de um simulacro do real segundo seu contexto de produção histórica (Renov, 1993).

A construção do simulacro a partir do ponto de vista do observador oculto encontra consonância também em Xavier: *“o processo de simulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito”* (1993:379).

Assim, na medida em que o realismo ontológico é subvertido pela idéia da dialogia, surge de maneira mais clara a figura dos autores, sejam eles etnólogos, sejam "nativos". Em lugar de uma idéia de passividade, a construção das subjetividades e da reflexividade torna-se o ponto de partida da produção intelectual (Clifford & Marcus, 1986; Stocking Jr., 1989).

Para melhor entendimento dessa inversão de perspectivas, vale a pena determo-nos mais uma vez nas implicações realistas presentes nas concepções positivistas de trabalho de campo na primeira metade do século XX – uma combinação de abordagens etnológicas, históricas e sociológicas (Douglas, 1996).

As etnografias dos anos 1920 e 1940 foram influenciadas pelas técnicas de experiências de campo de Marcel Mauss¹⁰ entre os anos 1925 e 1940, que introduziram múltiplos métodos de documentação da realidade observada para abarcar o conceito de "fato social total". O projeto positivista do autor é marcadamente um esforço de representação objetiva dos fatos levantados com a pesquisa de campo etnográfica em consonância com o trabalho sociológico de Emile Durkheim. A construção do realismo etnográfico, assim como a possibilidade de coleta de dados pelo campo etnográfico, fornecia objetividade científica à disciplina sociológica como uma ciência natural (Douglas, 1996).

O conceito de "fato social total", no qual o conjunto de práticas que resumem uma sociedade inteira observada pode ser apreendido por um determinado recorte, articulou um dilema para as etnografias do período e

¹⁰ Sobre métodos de campo de Marcel Mauss, ver Clifford (1998).

representou uma perspectiva em que os sentidos a ser apreendidos pelo etnólogo se colocavam nos mais diversos contextos do trabalho de campo (Clifford, 1998). Dessa perspectiva teórica, diferentes abordagens surgiram, como a de Malinowski entre os trobriandeses do Pacífico Ocidental e a de Marcel Griaule em sua pesquisas sobre os Dogon do Mali.

Apesar de os autores terem importantes referências do método positivista da época, há importantes diferenças na constituição de seus métodos de pesquisa de campo. Ao contrário da neutralidade da observação participante de Malinowski, Griaule empreendeu uma abordagem na qual a etnografia é vista como um empreendimento teatral que coloca na mesma medida a cultura como uma *performance* e a etnografia como um encontro.

Segundo (Clifford,1998), em lugar de uma abordagem cumulativa de um processo de coleta, Griaule inovou o tom da etnografia pela abordagem dialógica entre o etnólogo e seus sujeitos, “*envolvendo, em alguma medida, tanto o conflito quanto a colaboração na produção de textos*” (Clifford, 1998:223).

Os filmes *Au Pays des Dogon* e *Sous le Masques Noirs*, ambos de 1938, representaram a utilização por Griaule dos recursos audiovisuais na pesquisa etnográfica numa tentativa de distanciamento do gênero "filmes de viagem" em direção a produções de um filme de pesquisa (Lourdou, 2000).

Essa nova abordagem de Griaule nas etnografias e nos filmes tem em Jean Rouch um importante herdeiro. Com uma formação nos temas clássicos da etnologia, Rouch introduziu novas possibilidades de registro etnográfico audiovisual.

O olhar mediado pela câmera de Rouch reflete uma prática de produção de conhecimento que une o projeto de representação do cinema e da antropologia pela perspectiva dialógica, ou a antropologia "compartilhada". Essa

proposta comunicativa do encontro etnográfico tem a reflexividade como elemento constitutivo da narrativa.

O real é alcançado na medida em que passa necessariamente pela construção fílmica de uma câmera subjetiva e improvisadora – como um agente ativo na investigação do mundo (Loizos, 1992). A câmera livre, de seu tripé, une diferentes vertentes de atuação na busca pelo real e reconfigura os termos de diálogo entre o cinema e a antropologia.

A proposta estética do "cinema direto" como um agente auto-referente em relação à realidade africana empreendida por Rouch na década de 1960, foi um ponto de ligação entre a tradição clássica de Mauss e Griaule e os questionamentos sobre o real empreendidos por Flaherty, Vertov, os neo-realistas italianos e os franceses da *Nouvelle Vague*.

O cinema direto recoloca os termos antagônicos entre realidade e ficção pela reintrodução da presença do autor e pela percepção simultânea de diversos quadros de referência no cruzamento de uma fronteira – um paradoxo de diferentes significados culturais personificados em uma só imagem (MacDougall, 1994)¹¹. O realismo de Rouch subverte esse antagonismo na medida em que, segundo o autor, a ficção é uma via de acesso ao real (Nacify, 1979). A sua câmera, menos transparente que a de Flaherty, aproxima-se da de Dziga Vertov por problematizar o olhar pela capacidade de revelação do real – o projeto do cine-olho como um olho coletivo (Vertov, 1974).

A concepção de realismo de Rouch remete a Bazin por solicitar não um realismo de conteúdo, que leva a divisões conceituais entre universos ficcionais ou documentais, mas um realismo que “*sublinha a postura de um olhar em sua*

¹¹ O movimento do Cinema Direto é aqui comparado ao Cinema Verdade na medida em que, em ambos, o movimento da câmera, o enquadramento e a banda sonora deflagram a presença do autor. Vale notar, no entanto, importantes diferenças entre os movimentos estéticos: no cinema direto, a observação da câmera espera o momento do evento ou da “crise”, enquanto no cinema verdade, a presença do autor, mais incisiva, provoca o evento a ser registrado.

interação com o mundo, tanto mais legítima quanto mais reproduzir as condições de nosso olhar ancorado no corpo, vivenciando uma duração e uma circunstância em sua continuidade, trabalhando as incertezas de uma percepção incompleta, ultrapassada pelo mundo". Ambos tratam da "captação da vivência humana em sua essencial abertura no tempo" (Xavier, 1993:376).

A representação da realidade nesse sentido é também um projeto de intervenção no qual o ponto de vista do autor imprime subjetividade à representação do real e repõe de uma maneira original o princípio dialético original das formas de representação.

Do ponto de vista da antropologia, as implicações do realismo "subjetivo" de Rouch recolocam as questões sobre o lugar da imagem na disciplina ou a perspectiva de uma ciência imparcial. Em outras palavras, novas perspectivas de investigação no trabalho de campo questionam o antagonismo entre a subjetividade do autor e a neutralidade da ciência em direção a um interesse comum que as subverta.

O que está em questão com a proposta de Rouch é uma nova relação estabelecida com os filmados. A técnica de trabalho de campo e registro da antropologia compartilhada pressupõe um projeto estético de apreensão do real tal como ele é vivenciado.

É justamente a partir dessa possibilidade de inversão dos fatos desse real empírico nos registros audiovisuais que a abordagem teórica de Rouch tem se mantido à parte dos debates da antropologia como experiências estéticas de representação da alteridade¹². A dimensão estética do cinema, segundo Arheim

¹² A relação entre o texto antropológico e as imagens é muitas vezes apresentada nos termos de uma oposição e/ou articulação de duas disciplinas distintas: as dimensões visuais/comunicacionais e o texto etnográfico. Um exemplo bastante elucidativo desse sentido de oposição é um pequeno artigo de Eduardo Viveiros de Castro (1997) a respeito de fotos feitas sobre sistemas cerimoniais no Xingu. Nesse artigo o autor considera as fotografias, no

(1989), baseia-se na diferenciação conceitual entre o filme e a realidade, presente na psicologia e na percepção visual das formas: “(...) o cinema nasceu, em primeiro lugar, do desejo de registrar mecanicamente os acontecimentos reais. Só depois do cinema se ter tornado uma arte é que o interesse passou da simples questão de assunto para os aspectos de forma (...) A arte começa onde a reprodução mecânica termina” (Arheim, 1989:52). As produções etnográficas audiovisuais se colocam, assim, “na zona movediça que vai da ciência à arte, do esboço à obra acabada, do documentário à ficção” (France, 2000:17).

A superação da dicotomia entre os pares realidade/ficção e objetividade/subjetividade se define aqui como um passo importante na direção do entendimento do sistema de significados imposto pela experiência audiovisual também no âmbito das situações de troca entre sociedades distintas.

A proposta rouchiana, mais do que uma proposta de inovação das formas ou das inovações tecnológicas, foi uma grande transformação de ordem filosófica e estética – as condições para o "momento experimental" da antropologia pós-moderna americana (Marcus & Fischer, 1986; Stoler, 1994). Essa nova fase do discurso etnográfico é marcada pela concepção da fragmentação social, pelo impacto das economias globais, pela construção das diferenças culturais, pelas possibilidades de auto-referência, pela participação implicada com a comunidade pesquisada e, de maneira geral, pela permeabilidade da superação das fronteiras entre os fatos objetivos e a ficção subjetiva (Stoler, 1994).

Essa constante subversão de barreiras traz também questionamentos a respeito do estabelecimento do gênero etnográfico audiovisual. Segundo MacDougall (1998), não é possível que se estabeleça um gênero narrativo e metodológico etnográfico, e afirma que os filmes se tornam etnográficos de acordo com seus usos e com as intenções de seus produtores. Importa, para o autor, o fato de todos os filmes serem, antes de qualquer classificação, artefatos

âmbito do prazer estético, incompatíveis com os trabalhos acadêmicos, por constituírem aspectos "não-estruturais" da experiência investigativa.

culturais: dizem-nos tanto ou até mais sobre as circunstâncias que o possibilitaram do que unicamente sobre seu objeto¹³.

O cinema etnográfico, que se iniciou como um gênero marcadamente investigativo, é, como a antropologia, um produto histórico; os filmes são definidos como etnográficos não somente pelo seu objeto, mas pelo olhar que se constrói sobre a diferença¹⁴ – segundo as maneiras de percepção das alteridades sempre mediadas por um contexto histórico. Em outras palavras, “*A passagem à imagem supõe um acesso a esta imagem como composição, senão como resultante de uma negociação, de uma transação entre os agentes e sua fabricação*” (Piault, 1995:29)¹⁵.

No pós-guerra os registros etnográficos foram reinterpretados com uma ênfase maior nos processos comunicativos estabelecidos entre os sujeitos da produção e os objetos fílmicos. Todo esse processo de reinterpretação foi profundamente influenciado pelas estéticas documentais (De Brigard, 1975). O ponto a ser enfatizado diz respeito a quem elaborou o discurso – a autoria prevê também a inclusão dos sujeitos filmados numa nova dimensão moral e ontológica (MacDougall, 1998).

Essa valorização do sentido comunicativo do processo fílmico a partir do olhar sobre os agentes que o constroem tem no movimento de reflexividade fílmica sua tradução em imagens e sons. As imagens etnográficas reflexivas,

¹³ A exemplo dos estudos de "cultura a distância" da *Columbia University's Research in Contemporary Cultures Project*. Depois da Segunda Guerra Mundial, a inacessibilidade a certas regiões motivou a investigação de filmes ficcionais e da literatura para a pesquisa de determinadas culturas. Sobre o olhar mediado ver também Caiuby Novaes (1997).

¹⁴ Os questionamentos de Cardoso de Oliveira (2000) quanto às etapas de constituição do conhecimento na pesquisa empírica contribuem para uma fecunda reflexão sobre os diferentes atos cognitivos envolvidos no processo de apreensão do "outro" – o que por sua vez permite explorações de caráter interdisciplinar no campo da pesquisa antropológica. O autor demonstra, a partir do pensamento de Lévi-Strauss e Merleau-Ponty, que o problema central da disciplina antropológica se transpôs do plano dos "*objetos concretos*" para o plano das "*modalidades de conhecimento*", seja qual for o objeto empiricamente observável (p. 55).

¹⁵ Essa perspectiva de composição, a partir de um encontro dos sujeitos com uma câmera participativa, tem no elemento da narração presente nos filmes *Reassemblage*, de Trinh T. Minh-ha (1982), e *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch (1954), importantes exemplos.

mediante o processo de elaboração fílmica, explicitam a história da constituição e do encontro de dois discursos. A presença do autor torna-se a condição da existência do objeto no filme, e o jogo que se estabelece entre eles sempre diz respeito a construções interpretativas.

Ser reflexivo, segundo Ruby (2000), implica que o produtor revele deliberada e intencionalmente para a sua audiência as suposições epistemológicas que o levaram a formular aquele conjunto de questões daquela forma. Na mesma linha, Minh-ha (1993) indica a reflexividade como o sujeito da documentação inserido no processo de construção de sentido.

As imagens e os sons produzidos por essa lógica traduzem seu contexto de registro pela interação e justaposição entre os agentes produtores, o objeto de registro e a audiência, permitindo assim a compreensão dos processos que levaram à construção de um sentido audiovisual de comunicação (Ruby, 2000).

A perspectiva reflexiva, assim como nas formas audiovisuais de construção do objeto, transformou também a escrita etnográfica (Clifford & Marcus, 1986). Essas correspondências permitem um melhor entendimento do processo de comunicação pelo uso de novas tecnologias por grupos indígenas brasileiros, como veremos no próximo capítulo.

2. Mídias e mediações

Polifonia

Os movimentos reflexivos surgiram em contraste com a distinta e distante voz do narrador/antropólogo nas etnografias realistas tradicionais. Em lugar da relação hegemônica de autoridade que silenciou visões e vozes alternativas, procurou-se representar as diferentes vozes engajadas na conversação.

Entre as décadas de 1970 e 1980, a crítica cultural norte-americana questionou a idéia do outro constitutivo da antropologia clássica, a qual indicava a possibilidade concreta do entendimento da lógica cultural das diferenças pela construção e tradução de modelos segundo o pressuposto da universalidade e da razão.

Uma das contribuições mais importantes desse movimento na reflexão sobre as incursões da visualidade na antropologia são as possibilidades de combinação das dimensões etnográficas com as justaposições de falas e identidades expressas em situação (Marcus, 1991; Clifford, 1998).

A proposta pós-moderna de prática reflexiva na escrita desqualifica o realismo da totalidade observada e o substitui pela proposta etnográfica de um sistema de significação multidisciplinar no espaço de fronteira entre a arte e a ciência (Clifford & Marcus, 1986; Minh-ha, 1993). A observação do real pelo etnólogo possibilita o arranjo e a ordenação de fragmentos: “*A totalidade, que é mais do que a soma das partes em tais etnografias, fica sempre em aberto, enquanto as partes são sistematicamente relacionadas umas com as outras por uma lógica de conexões que é revelada*” (Marcus, 1991:215).

O caráter bifocal/dialógico do projeto pós-moderno de pesquisa etnográfica resulta de um novo modelo de realismo que leva em conta uma diversidade cada vez maior de conexões entre fenômenos justapostos em lugar de mundos distanciados, baseados na distinção hierarquizada entre "nós" e "eles" (Nichols, 1994; Tyler, 1986). Clifford elabora uma interessante aproximação entre etnografia e surrealismo com a emergência da teoria da justaposição no filme *Trombiant Cricket*, de Jerry Leach e Gary Kildea (1976): "*Talvez alguma familiaridade com o surrealismo etnográfico possa nos ajudar a ver a sacola de plástico azul Adidas como parte do mesmo processo cultural inventivo, como as máscaras africanas que em 1907 de repente apareceram junto aos corpos cor-de-rosa das Demoiselles d'Avignon*" (Clifford, 1998:171). Dialogismo, reflexividade e experimentações de forma podem recuperar novos caminhos para a etnologia institucionalizada (Nichols, 1994).

Essa operação reflexiva sobre a construção do objeto na escrita e nos filmes etnográficos tornou a presença do etnólogo, assim como da câmera, indispensável na construção do evento representado.

Nessa direção, France (2000) definiu os limites de uma nova disciplina, a Antropologia Fílmica¹⁶. Segundo a autora, os meios de reprodução audiovisuais conduzem o antropólogo a pensar a respeito das relações entre o observador, o observado, a palavra e a escrita no interior da pesquisa antropológica. France (1998, 2000), na mesma direção de Nichols (1991, 1994), Ruby (2000) e MacDougall (1998), privilegia a relação entre os agentes da ação como elementos constitutivos da representação, a própria matéria da disciplina. Ou seja, filmes não revelam somente seus objetos, são também "auto-revelatórios" por conterem

¹⁶"*Em outras palavras, a originalidade da disciplina está no fato de que ela possui um objeto de duas faces: o homem e a imagem do homem. E é na procura daquilo que estabelece a relação entre essas duas faces que residem tanto a dificuldade de sua busca, de suas ambições, quanto seu status de disciplina autônoma. Em suma, o objeto da disciplina é duplo: seu instrumento, o filme, pode ser também seu objeto*" (France, 2000:18).

as evidências do encontro produzido como uma contínua investigação entre os diferentes sujeitos.

Essa literatura pós-moderna propõe uma leitura das relações de alteridade na construção do encontro etnográfico em conjunção com os meios apresentados pelos dispositivos audiovisuais. O multiperspectivismo é utilizado para propor a natureza intertextual para as etnografias filmicas e escritas contemporâneas: mediante as representações constituídas entre observados e observadores constrói-se a formação de um novo olhar (MacDougall, 1998).

Marcus (1994) e Lutkehaus & Coll (1999) indicam as possibilidades trazidas pela inserção do conceito cinematográfico da montagem nos experimentos contemporâneos de escrita etnográfica: a problematização do tempo, do espaço e das vozes em perspectiva na elaboração da narrativa. Trata-se da articulação das mudanças de ponto de vista e de continuidade pela justaposição de imagens.

Recentemente, cineastas etnógrafos começaram a quebrar a convenção tempo-espaço da prática de filmes realistas para experimentar conscientemente a montagem como uma transmissão de idéias específicas na representação de conceitos visuais como memória, identidade e diferenças de classes. Essa perspectiva da profusão de vozes se afirma igualmente eficiente na nova tendência dos filmes etnográficos reorientados pela crise de representação: os filmes indígenas autobiográficos e os filmes transnacionais (Lutkehaus & Coll, 1999).

A autodocumentação cultural indígena, segundo Ginsburg (1995), tende a focar os processos de construção da identidade – os *videomakers* indígenas se aproximam das tendências da teoria cultural do Ocidente que enfatizam a atual produção de identidades étnicas e culturais pela construção de representações híbridas. A apropriação da tecnologia audiovisual pelos povos indígenas acontece no contexto dos movimentos de autodeterminação e resistência.

O que precisa ser enfatizado nessa perspectiva não é o uso dos "meios de comunicação" como formas de representação, mas a noção de que se estabelece um processo social de mediação (Ginsburg, 1995; Turner, 1993; Frota, 2000) no qual deve ser dada uma atenção aos significados culturais desvendados pelas imagens, *"bem como às formas como a produção e a leitura dessas imagens são mediadas (...)"* (Feldman-Bianco, 1998:12).

Os trabalhos audiovisuais são singulares por possibilitarem a abertura de um novo espaço discursivo para os meios de comunicação indígena nos quais a atenção dada aos processos de produção e recepção vai além das análises formais dos filmes indígenas como textos (Ginsburg, 1995). Essa dinâmica de comunicação representa também a possibilidade de criação de estratégias peculiares na construção e reconstrução de imagens e auto-imagens (Nichols, 1994), e o que se produz a partir disso vai além do documento audiovisual (MacDougall, 1998).

Gallois & Carelli (1995) utilizam conceitos cinemáticos em um sentido similar aos acima citados. Segundo os autores, a experiência audiovisual entre os Wajãpi leva a uma revisão da auto-imagem a partir da possibilidade de reordenação do tempo e do espaço nos quais cada grupo se situa. Novas continuidades são criadas pelas informações transmitidas pelo vídeo que *"enriquecem a reflexão sobre a própria história de contato reordenada de acordo com uma lógica que não diz respeito apenas à vivência de um grupo, mas de todos os índios conhecidos pelo vídeo (...)* O vídeo propiciaria, de forma única, uma consciência de mudança, indispensável para a formulação de ações visando o controle do convívio interétnico" (1995:211).

De maneiras diferentes, o conceito de montagem é empregado quando se problematiza a criação de continuidades, seja na polifonia da escrita etnográfica, seja em um processo complexo de associações envolvidas na produção de saberes.

O aspecto que merece atenção nesse processo é a utilização de conceitos cinemáticos para a reflexão sobre as formas ativas produtoras de representações e auto-representações. Esse diálogo conceitual se dá tanto no âmbito das produções audiovisuais de determinados grupos indígenas quanto no ambiente teórico que permeou essa interação: a construção do objeto da etnografia pós-moderna.

Os elementos de visibilidade e a polifonia -- formadores do suporte comunicativo audiovisual -- permitem a circulação coletiva de informações ativando mecanismos de apropriação e significação próprios às sociedades de transmissão oral (Gallois & Carelli, 1995; Caiuby Novaes, 2000; Frota, 2000).

Segundo Gallois & Carelli, com respeito à experiência entre os Wajãpi, essa forma de retransmissão coletiva das informações “*propicia uma mudança na forma e no conteúdo das associações envolvidas na produção da auto-representação*” (1993:35)¹⁷. Ocorre assim uma efetiva transformação na lógica do saber pela construção coletiva de conhecimentos diferentes, tanto pelo conteúdo das informações exibidas quanto pela forma de apropriação. A circulação dos elementos visuais tem, nesse contexto, impactos próprios e auto-suficientes que permitem esse movimento de auto-reflexão.

Nesse sentido, as formas audiovisuais de produção e retransmissão de informações se mostram um eficiente canal de comunicação, na medida em que têm na polifonia e na visibilidade seus elementos constitutivos.

Os vídeos reflexivos¹⁸ se mostram, assim, importantes aliados na transmissão oral de conteúdos, ao definirem a utilização do meio comunicativo como um

¹⁷ A retransmissão compartilhada abordada pelos então autores do projeto teve início com os processos adotados por Flaherty entre os esquimós e, mais tarde, por Rouch na África (Rouch, 1995).

¹⁸ A referência à reflexividade filmica aqui utilizada não se limita à questão da apropriação dos meios de registro, mas ao valor especial dado a todo seu processo de elaboração em detrimento do resultado final como documento visual. Importa mais a compreensão dos

processo social de mediação, o que, por sua vez, implica uma série de desdobramentos (Turner, 1993).

Nessa direção, a possibilidade de abertura para o exterior em detrimento da idéia de fechamento para o aspecto interno resulta na criação de novos pólos de poder¹⁹. Ao analisar a experiência de inclusão dos elementos audiovisuais entre o grupo Kaiapó, Turner indica que tipos diferentes de mediação ocorrem no vídeo indígena. O ato da elaboração de um vídeo por um membro do grupo começa a “mediar” uma variedade de relações políticas e sociais dentro da comunidade indígena de uma maneira distinta da situação em que o *videomaker* é uma pessoa de fora, como na maioria dos filmes antropológicos e documentários. Nas palavras do autor: “Os Kaiapó fizeram rapidamente a transição do vídeo como um meio de gravar os eventos para um evento a ser gravado” (Turner, 1993: 87).

Um dos principais desdobramentos dessa nova perspectiva de mediação cultural na qual o processo de produção é efetuado pelo *videomaker* indígena implica o fato de que este compartilha com o seu objeto as mesmas categorias, noções de representação e princípios estéticos na atribuição da importância social e política ao que está sendo registrado (Turner, 1993).

A tradução em imagens e sons do ponto de vista "interno" do sujeito do registro em relação ao seu objeto como um importante significado potencial dos filmes reflexivos teve sua experiência pioneira em *Navajos Filmmakers* (Worth e Adair, 1979; France, 1998).

Nesse projeto, os índios americanos Navajo foram capacitados ao uso da tecnologia do filme sem a usual ideologia ocidental. Interessava aos autores a

processos de experiências visuais do que a finalização e a classificação das imagens (Ruby, 2000).

¹⁹ Sobre a inserção do artista na vida política de seu grupo, Barcelos Neto (1999) indica que na arte e na estética Waurá, “*julga-se muito mais ‘quem’ pintou a obra do que ‘o que’ foi pintado; esse também é um julgamento moral da pessoa*” (p.17).

compreensão dos usos que os indígenas fazem das suas próprias categorias culturais no processo de elaboração fílmica.

Worth e Adair estavam convencidos da possibilidade da existência de um modelo de organização visual dos eventos. Para isso, indicaram que *filmmakers* de culturas diferentes pudessem aprender a fazer transformações sobre esse porcentual comum de modelos e regras cognitivas para convencionalizar um conjunto de regularidades determinadas pelas suas especificidades culturais, lingüísticas e sociais. Buscava-se o entendimento dos padrões de imagens, regras e modelos de comunicação visual próprios do contexto cultural dos Navajo a partir do estudo de uma lei normativa que tornasse a comunicação visual possível (Worth e Adair, 1979).

A questão que prevalece desse contexto, para além das leis normativas de comunicação, são as relações que se estabelecem entre o conjunto de especificidades culturais e as diferentes construções interpretativas pelas lógicas de apropriação discursiva e de transmissão coletiva que, por sua vez, configuram diferentes padrões de visualidade.

As produções de realizadores indígenas do projeto Vídeo nas Aldeias (CTI), como *Jane Moraita – Nossas Festas* (1995); *Tem que Ser Curioso* (1996); *Hepari Idub'rada – Obrigado Irmão* (1998); e *Wapte Mnhônõ – Iniciação do Jovem Xavante* (1999), tratam do processo de reflexão pelo qual o indígena se torna sujeito e objeto da documentação, da imagem em sua relação direta com a memória, da comunicação entre diferentes gerações, da visibilidade de minorias, das diferenciações culturais.

Longe de representarem apenas produções excessivamente metalingüísticas, esses temas que prevalecem nas construções narrativas, marcam a revelação de “*um processo político-cultural de adaptação criativa que gera as condições de possibilidade de um campo de negociação interétnica em que o discurso colonial possa ser contornado ou subvertido*”

(Albert, 2002:241). A intertextualidade cultural do contato implica o fato de que o complexo de representações resultantes do processo comunicativo interétnico não se limita às imagens criadas reciprocamente entre índios e brancos, mas ao fato de que “*A autodefinição de cada protagonista alimenta-se não só da representação que constrói do outro, mas também da representação que esse outro faz dele: a auto-representação dos atores interétnicos constrói-se na encruzilhada da imagem que eles têm do outro e da sua própria imagem espelhada no outro*” (Albert, 2002:241).

Esse complexo de representações no âmbito do espaço fílmico é parte de uma composição de cena na qual todo o arcabouço de informações de gestos e palavras articula imagens e sons que tornam concreto o fenômeno comunicativo. A construção da narrativa, assim como sua retransmissão, transmite valores compartilhados e reconhecimentos simbólicos no interior do grupo na mesma medida em que propõe um diálogo com a audiência externa em primeira pessoa (Gallois & Carelli, 1998).

A criação das identidades não se dá como um movimento isolado da fala de um grupo em direção à audiência, mas como narrativas polifônicas que se produzem no contexto da constante retransmissão. Em outras palavras, a formação de identidades e auto-imagens potencializadas pela introdução dos recursos audiovisuais não se restringe à elaboração de um discurso para a audiência externa, mas ocorrem pela veiculação de informações como um todo, inclusive no âmbito do próprio grupo. Dessa forma, a retransmissão torna-se um elemento central desse processo.

A construção de identidades étnicas se dá de acordo com as imagens de si mesmo no seu interlocutor: “*O jogo de espelhos é, assim, uma metáfora que me parece bastante adequada para ilustrar tanto o processo de formação como as transformações da auto-imagem de uma sociedade em contato com grupos sociais diferentes de si própria*” (Caiuby Novaes, 1993:108).

Segundo essa perspectiva, Gallois (2002) indica que os discursos indígenas formulados para a sociedade nacional remetem a lógicas culturais subjacentes aos processos enunciativos de identidade e alteridade. A autora reitera a proposta de Marcus & Fischer (1986) sobre a reorientação de foco na descrição etnográfica, que deve levar em conta não só as perspectivas locais de produção de discursos, mas estas em relação ao processo de diálogo cultural estabelecido entre culturas locais. Os fluxos culturais em contínuo estado de resistência e acomodação devem ser privilegiados, tanto no âmbito do grupo local quanto externo a ele (Gallois, 2002).

Esse constante processo reflexivo permite pensarmos a formação de identidades no seu sentido mais amplo, assim como proposto por Albert: “*Ao contrário dos interstícios das formas canônicas de etnicidade, os novos representantes indígenas desenvolvem uma simbolização política complexa e original que passa ao largo do labirinto de imagens dos índios construído tanto pela retórica indigenista do estado quanto pela de seus próprios aliados.*” (2002:241).

Esses elementos de fluidez e interação nas operações múltiplas das situações de comunicação e encontros interculturais estão em jogo nas produções audiovisuais como uma prática reflexiva de enunciação discursiva. A esse respeito, Frota, que no ano de 1985 iniciou um projeto de documentação audiovisual entre os Kaiapó, afirma que o “*controle dos Kaiapó sobre a forma com que são representados como 'índios hi-tech' é também uma afirmação culturalmente relevante da identidade Kaiapó, visto que eles concebem sua cultura tanto do ponto de vista da permanência quanto do ponto de vista da transformação (...)*” (2000, website)²⁰.

O conceito da fronteira de Hannerz (1997) como um espaço de transformação e mobilidade pode também traduzir o espaço aberto pela possibilidade de produção e transmissão de conteúdos orais e *performances*

²⁰ Processo retratado no filme *Taking Aim – Aldeia Global* (1993).

audiovisuais, na medida em que *“Freqüentemente é nas regiões fronteiriças que as coisas acontecem, e hibridez e colagem são algumas de nossas expressões preferidas por identificar qualidades nas pessoas em suas produções”* (Hannerz,1997:8).

Na mesma direção, Appadurai (1996) indica que a mediação eletrônica transforma os modos de comunicação e de conduta preexistentes em forças que impelem o mundo da imaginação. Nessa atividade de criação e recriação, os processos de comunicação pela produção e retransmissão de informações não se colocam como a história das homogeneizações culturais, mas como o espaço de formação de subjetividades particulares.

Appadurai não reflete sobre as culturas a partir da idéia de substancialização, mas as considera uma série de significados compartilhados e agregados – movimenta-se no caminho das diferenças, contrastes e comparações: uma idéia de cultura adjetivada.

Reafirmando essa perspectiva, Gallois (2002) argumenta a respeito da falta de sentido das atribuições de categorias étnicas dentro do próprio grupo, considerando-as resultado de um jogo articulado que privilegia o discurso dirigido para o exterior. É importante neste momento a referência a Carneiro da Cunha (1995) que, na mesma direção de Caiuby Novaes (1993), concebe os jogos de formação de identidades em contextos de diferenças contrastivas e, mais ainda, sobre categorias de etnicidade, como formas de linguagem. A autora indica a formação de identidades como uma resposta *“articulada com outras identidades em jogo, com as quais forma um sistema. É uma estratégia de diferenças”*. A autora afirma ainda que *“é pela tomada das diferenças, e não pelas diferenças em si, que se constrói a identidade étnica (...) mas esse acesso das diferenças a uma significação que as ultrapassa advém-lhes da sua colocação dentro de um sistema”*²¹ (Carneiro da Cunha, 1995:206).

²¹ Sobre a noção de diversidades culturais na construção de identidades, Lévi-Strauss afirma que *“Por conseguinte, a diversidade das culturas humanas não nos deve induzir a uma observação fragmentária ou fragmentada. Ela é menos função do isolamento dos grupos que das relações que os unem”* (1952:18).

Segundo a autora, a etnicidade é uma linguagem na medida em que permite uma comunicação que nas situações de contato tende a acentuar as diferenças, inclusive em processos eminentemente políticos (Carneiro da Cunha, 1986).

Por se tratar de uma abordagem estruturalista, importa mais a forma na qual se estrutura a dinâmica de relações do que exatamente o seu conteúdo. Numa análise mais detalhada, importa menos o conteúdo dos discursos do que o seu contexto de enunciação.

Se nos remetermos novamente aos filmes etnográficos reflexivos²², as concepções de identidade como formadoras de um discurso entram em consonância com o conceito de fronteira proposto por Hannerz (1997) e Bhabha (1998). Segundo estes autores, a idéia de dicotomia e isolacionismo interétnico é superada pela polifonia dos múltiplos pontos de vista em um espaço de fronteira sem limites precisos.

O trabalho de Bhabha sobre a formação de fronteiras como espaços intermediários de enunciação criativa e negociação de conteúdos culturais se torna ainda mais adequado para essa reflexão na medida em que trata o problema da formação de identidades como um questionamento presente no espaço da representação, “*onde a imagem – pessoa desaparecida, olho invisível, estereótipo oriental – é confrontada por sua diferença, seu Outro*” (Bhabha, 1998:79). A contextualização do sujeito em seu lugar de enunciação dramatiza identidades num espaço de que não pertence a nenhum dos termos e nem mesmo à sua soma, mas a um terceiro espaço.

Essa atmosfera conceitual acerca da elaboração privilegiada de uma tradução cultural no espaço de fronteira, possibilitada pela retransmissão de *performances* e conteúdos veiculados oralmente pela experiência de visualidade em

²² Como algumas produções do programa Vídeo nas Aldeias: *A Arca dos Zo'é* (1993), *Eu Já Fui Seu Irmão* (1993), *Placa Não Fala* (1996), e *Pemp* (1998).

seu sentido mais amplo, recoloca também o foco da discussão, que passa do externalista/internalista para a diversidade/diferença (Gallois, 2002).

Como sugere Chalfen (1992), no processo de virtualidade dinâmica da comunicação audiovisual devemos abdicar da idéia das homogeneidades culturais para aceitar a noção de pluralidade, o que resulta numa complexidade de estilos e modelos de representação. Assim, segundo o autor, as relações entre as expressões audiovisuais e os conteúdos culturais só adquirem sentido se analisadas em termos do seu potencial comunicativo.

O espaço audiovisual certamente é um lugar que permite a articulação de discursos de enunciação criativa e situacional pela capacidade de alinhamento com as tradições orais, visuais e performáticas de transmissão coletiva (Gallois & Carelli, 1995). Sua elaboração coloca o que Bhabha denominou *perspectiva de profundidade*, através da qual “*autenticidade e identidade vêm a ser refletidas nas metáforas vítreas do espelho e suas narrativas miméticas ou realistas*” (1998:81).

A validade da proposta de Bhabha (1998) no presente contexto está na identificação de uma estratégia peculiar de duplicação – um espaço de inscrição das identidades como uma experiência de auto-imagem que vai além da representação como consciência analógica da semelhança, constituindo uma consciência transcendida e fluida.

A prática reflexiva

O sentido reflexivo da comunicação audiovisual reside menos na questão da apropriação dos recursos tecnológicos e mais nas possibilidades de tradução e transmissão de estratégias e discursos. Trata-se de uma série de eventos criativos

na formação de identidades, imagens e auto-imagens no âmbito de um sistema polifônico de narrativas.

A seguir serão abordadas algumas práticas de documentação entre sociedades indígenas e as diferentes perspectivas teóricas utilizadas para a sua leitura, as quais não se inscrevem unicamente no âmbito das pesquisas antropológicas, mas também nas teorias filmicas que, por sua vez, trazem interessantes contribuições para o processo reflexivo.

R. Stam (1996), por exemplo, atribui ao cinema das minorias uma espécie de prática *antropofágica*, na qual ocorre uma apropriação do discurso e dos meios convencionais de comunicação segundo interesses próprios. O autor chama de Cinema do Terceiro Mundo um cinema de oposição que explora um “*vasto espectro de estéticas alternativas*”.

Vídeos de realizadores indígenas, especialmente títulos do CTI, como, por exemplo, *Jane Moraita – Nossas Festas* (1995), de Kasiripinã Wajãpi, e *Wapte Mnhõnõ – Iniciação do Jovem Xavante* (1999), de Divino Tserewahú, não oferecem propostas importantes do ponto de vista de construção de narrativas por serem experimentações iniciais com o veículo da câmera. De certa forma, porém, podemos relacioná-los a esse modelo de oposição na medida em que há uma espécie de assimilação da linguagem do vídeo como decorrência do processo de apropriação do veículo de comunicação.

Essa experiência de apropriação se aproxima também – sobretudo em termos de conteúdo – ao Modelo Sociológico, de J. C Bernadet (1985), que atribui a alguns filmes produzidos nos anos 1960 um caráter inovador, fruto de inquietações com problemas sociais e de linguagem. Em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, Bernadet aponta a importância da compreensão não só das inovações estéticas da “forma” dos filmes em questão, mas também do “conteúdo”, que, a meu ver, envolve o contexto político em que são produzidos.

A articulação das diversas formas de construções narrativas a partir de contextos singulares de comunicação, protesto e convívio, junta-se diretamente aos produtos audiovisuais de algumas sociedades indígenas brasileiras. Como exemplo dessa articulação, o antropólogo e produtor de vídeo Renato Pereira identifica o uso das imagens pelos Kaiapó como uma estratégia simbólica: “(...) *Há uma certa mitologia que cerca ainda a figura do índio, do índio genérico, e que os Kaiapó, neste momento, sabem ocupar muito bem. Eu diria que, no momento, os Kaiapó, no Brasil, são quase símbolos genéricos de todos os índios brasileiros (...)*” (Tassara & Bisilliat, 1991: 113).

Este e outros exemplos de estratégia simbólica unificam um projeto de discurso externalista de afirmação étnica – por meio de uma recriação das diferenças de cada grupo em particular. Ao analisar a formação desse discurso durante o período de conflito para a demarcação de seu território, Renato Pereira afirma que os Kaiapó “(...) *conseguiram desenvolver, durante todo esse tempo, uma arte, uma certa mise-en-scène, que utilizava em grande parte seu próprio ethos. O lado guerreiro Kaiapó, esse investimento na vida ritual, enfim, de pinturas, toda essa parte ofensiva, esse ritual dos Kaiapó foi utilizado permanentemente toda vez que a mídia aparecia, ia até a aldeia; eles faziam questão de demonstrar esse lado deles. E isso foi sempre uma coisa que sempre repercutiu muito bem nos centros urbanos*” (Tassara & Bisilliat, 1991:113).

Mais do que uma manipulação criativa da narrativa audiovisual, essa apropriação trata da evocação de uma identidade Kaiapó surgida no plano do discurso para a criação do que Caiuby Novaes (1993) chamou da formação de uma *auto-imagem*. Trata-se sobretudo das características dinâmicas que se transformam relativamente aos interlocutores e às circunstâncias nas quais se efetivam ao longo do tempo.

Essa identidade é construída sempre em relação a uma demanda de visibilidade e ultrapassa as formas canônicas de etnicidade (Albert, 2002). A

construção de personagens e discursos são formas diferenciadas de reação diante da situação de contato que não reduz os grupos a uma identidade genérica de representação. Ao contrário, a diferença entre os grupos é um critério sempre presente. Esse processo foi também abordado por Frota (2000), a partir da experiência de comunicação iniciada entre os Kaiapó no ano de 1985. Segundo a autora, o uso do suporte audiovisual foi uma decorrência do uso que os Kaiapó faziam do rádio. Inicialmente limitada a dois grupos restritos, a documentação audiovisual foi se expandindo para outros grupos Kaiapó, possibilitando assim a troca de mensagens entre as aldeias.

Essa comunicação permitiu o diálogo entre parentes distantes e isolados, desdobrando-se posteriormente no uso da tecnologia do vídeo como um instrumento de intervenção cultural e política que busca “*questionar e subverter formas convencionais de representação de sociedades tradicionais, sendo irônico e provocativo na sua abordagem sobre poder e representação*” (Frota, 2000, website).

Uma experiência semelhante de utilização do suporte audiovisual no intercâmbio de mensagens como resultado de uma demanda de comunicação iniciada pelo uso do rádio foi realizada recentemente entre os Yanomami. A comunicação entre dois grupos em conflito foi possibilitada pelo processo de gravação e transmissão das *performances* audiovisuais de interlocução, definidas segundo os requisitos do sistema multicomunitário Yanomami. A troca dos registros entre os grupos envolvidos potencializou um intercâmbio que se insere em um cenário mais amplo, no qual novas possibilidades de agência no trato de suas relações internas e externas tornam-se cada vez mais disponíveis (Duarte & Pellegrino, 2002).

A apropriação de meios audiovisuais como um instrumento de comunicação iniciada pelos grupos Xavante na década de 1970, Kaiapó na década de 1980 (Caiuby Novaes, 1997), e pelo projeto Vídeo nas Aldeias na

década de 1990, articula um fenômeno criativo de manipulação de papéis e *performances* no plano das imagens de uma maneira análoga à dinâmica dos encontros políticos. É como Albert (2002) analisa o caso dos Yanomami, que não manipulam diretamente o veículo da câmera, mas elaboram de forma semelhante o discurso político indígena, que também se baseia na elaboração de papéis e imagens. Segundo o autor, o líder Yanomami Davi Kopenawa articula em sua uma fala um duplo enraizamento simbólico: que visa a auto-objetivação por meio de categorias não-indígenas de etnificação (território, cultura, meio ambiente) e uma reelaboração cosmológica dos fatos e efeitos do contato.

Esse dialogismo político, acionado pelas formas complexas de formação de identidades e representações de si mesmo em relação ao interlocutor, realizado pelas lideranças indígenas, contribui para evidenciar a reflexividade cultural.

Em consonância com a perspectiva abordada por Frota (2000) entre os Kaiapó, é nessa chave de possibilidades que se encaixa o suporte audiovisual como um canal de comunicação: na medida em que se abre um novo repertório de representações e formas de manutenção criativa dos discursos.

O depoimento de Macsuara Kadiwéu, da tribo Kadiwéu, de Mato Grosso, é esclarecedor nesse sentido, por colocar o uso político das imagens no âmbito de um processo de autodescobrimento: “(...) *Então, através do trabalho de vídeo, encontrei uma personalidade. Querendo ou não, índio, branco ou negro discutem o problema que é a política. (...) Na verdade, para o índio resgatar a sua cultura é um pouco estranho, porque resgatar uma cultura também significa resgatar a si próprio. Resgatar, descobrir seu lado interno, você se autodescobrir. E o índio, ele já se autodescobriu há muito tempo. Na verdade ele nem descobriu, ele está coberto. As pessoas que têm que resgatar a sua cultura não são índios. Vocês sabem muito bem disso (...)*” (Tassara & Bisilliat, 1991:106).

Aspectos políticos dos discursos e estratégias de resgate cultural na construção da linguagem audiovisual na qual predominam relações de dominação são também questionados por O'Connor em *Amazon Journal* (1997).

O aspecto reflexivo desse filme é especialmente interessante por questionar a construção de imagens e discursos – ou seja, trata-se de dedicar atenção aos significados culturais desvendados pelas imagens (Feldman-Bianco, 1998).

O'Connor concebe o processo de produção de uma linguagem visual também como um evento, e, sendo assim, considera-o um meio pelo qual discursos situacionais são fabricados e imagens são manipuladas. Não obstante, o autor vai mais longe – como observa Esterici (1995), o trabalho é uma reflexão sobre o reverso da "estratégia simbólica", denominada como uma forma de desconhecimento.

Amazon Journal (1997), na mesma direção de *Taking Aim – Aldeia Global* (1993)²³, revela o jogo de construção de imagens que traz em si o seu reverso. Esse processo é ambíguo e contraditório – como foi discutido no primeiro capítulo –, pois não existe uma essência a ser apreendida pela câmera, mas imagens e discursos acionados em relação uns com os outros, em situação.

A experiência de conhecer por meio de imagens se transforma igualmente em desconhecimento pela articulação de formas de mediação. Vale dizer que os agentes da ação se definem a partir do fenômeno comunicativo, e não a partir de uma condição prévia.

A visibilidade desse jogo é a prática reflexiva. Em outras palavras, independentemente de a manipulação da câmera pelos cinegrafistas indígenas se dar de maneira completa ou parcial, interessa o fato de que o contexto de enunciação de discursos e construção de narrativas se inscreva nas imagens. O

²³ Sobre os índios Kaiapó ver também a série *Disappearing World: the Kaiapó* (1987), *Granada Television*, Inglaterra e Caiuby Novaes (1997).

sentido comunicativo das “falas-imagens”²⁴ está também na forma participativa de sua transmissão (Gallois & Carelli, 1995) e no seu contexto de produção. A importância dos processos de transmissão se dá tanto no âmbito do próprio grupo quanto para a audiência externa, indígena e não-indígena.

Ao contrário do que ocorre nos programas como a série britânica *Disappearing World*²⁵ (Singer, 1992), e no trabalho de Eric Michaels sobre a televisão aborígine no deserto central da Austrália (segundo Turner (1993)), um dos mais importantes em termos de teoria de apropriação dos meios audiovisuais), a autodocumentação cultural indígena brasileira tem um ciclo de transmissão bastante restrito.

Ainda assim, o desafio acerca das relações que se estabelecem entre os agentes indígenas e a audiência num determinado contexto histórico, social e cultural (Singer, 1992), se mantém.

Vídeo nas Aldeias

Neste item serão abordadas formas de documentação e estratégias de representação levantadas pelo extinto projeto de documentação Vídeo nas Aldeias, realizado entre as décadas de 1980 e 1990 no âmbito da ONG CTI (Centro de Trabalho Indigenista).

²⁴ Termo utilizado por Gallois & Carelli, 1993, a respeito da experiência da utilização das imagens em vídeo entre os Wajãpi.

²⁵ A série britânica para televisão foi idealizada inicialmente por Brian Mozer como resultado de uma postura investigativa da Europa em relação a sociedades não-ocidentais (Singer, 1992; Caiuby Novaes, 1997). Segundo Loizos (1980), apesar do título, a série não concebe as culturas retratadas em vias de extinção. Suas séries apresentam os dilemas sobre o confronto entre culturas não-ocidentais e a modernidade ocidental das economias de mercado dos Estados-Nação.

Esse conjunto de trabalhos sobre o tema da capacitação e produção de materiais audiovisuais em parceria com grupos indígenas brasileiros fornece um importante material de investigação sobre narrativa, comunicação, representação e reflexividade.

Por volta do ano de 1987 teve início o Projeto Vídeo nas Aldeias. Seu objetivo central foi promover uma reflexão a respeito da construção da imagem de determinados grupos indígenas, sem que estes fossem necessariamente apenas objetos da documentação, mas também seus sujeitos²⁶ (Gallois & Carelli, 1993; 1995; 1998). Segundo Gallois, os vídeos realizados entre os Wajãpi não representam o "ponto de vista do nativo", por estarem condicionados a assuntos previamente delineados a partir dos resultados de sua pesquisa de atuação junto ao grupo indígena (Peixoto, Sztutman, Gallois, 2002). No entanto, esses vídeos²⁷ tornam claro o processo e as intenções de suas produções; e, juntamente com os textos sobre o programa de documentação, levantam questões centrais acerca dos aspectos da construção audiovisual em parceria com grupos indígenas, delimitando seu sentido reflexivo.

Os textos do programa de documentação, publicados entre os anos de 1993 e 1998, se referiam ao vídeo como um instrumento que permitiu o desencadeamento de um processo de comunicação em várias instâncias pela incorporação da tecnologia audiovisual. Para isso, o projeto instalou, na época de seu início, videotecas e centros de capacitação para a produção de vídeos em diversas aldeias distribuídas entre os Estados do Amapá, Mato Grosso, Pará, Maranhão e Mato Grosso do Sul.

²⁶ Atualmente o Projeto Vídeo nas Aldeias, uma ONG independente do CTI, não tem a mesma proposta de reflexão do período de elaboração dos textos e vídeos aqui abordados e por isso não serão objeto do presente trabalho.

²⁷ *Jane Moraita – Nossas Festas* (1995), *O Espírito da TV* (1991), *A Arca dos Zo'é* (1993), *Meu Amigo Garimpeiro* (1994), *Placa não Fala* (1996) e *Segredos da Mata* (1998).

Mediante o uso da linguagem audiovisual, a preocupação dos autores do projeto foi o de promover uma experiência de comunicação que possibilitasse uma série de entendimentos e significados sobre a constante reformulação de suas próprias identidades, a comunicação intercultural, a transmissão de conhecimentos e de formas de auto-representação.

A possibilidade de captação, manipulação e exibição das imagens em vídeo introduzida pelo Projeto Vídeo nas Aldeias foi resultado de uma demanda de comunicação de caráter político que atingiu e atinge ainda hoje, de certa maneira, alguns grupos indígenas brasileiros. Distanciando-se das generalizações construídas sobre os grupos indígenas, o objetivo do projeto é uma reflexão a respeito das formas de autonomia e intercâmbio que possibilite a afirmação de diferenças num contexto em que a construção de indianidades ocorre nos palcos da sociedade não-indígena (Peixoto, Sztutman, Gallois, 2002).

O processo de apropriação dos instrumentos audiovisuais levanta e discute algumas questões decisivas sobre a mudança do papel do índio para se tornar um documentarista de sua própria realidade. Os autores do projeto destacam a expectativa dos índios de participarem da rede global de informações e a importância da abertura das mídias para a fala *dos índios* em detrimento das falas *sobre os índios*. Colocam a visão de que a preservação das particularidades étnicas não depende de maneira nenhuma do isolamento. Ao contrário, indica que a comunicação entre as culturas, possibilitada pela apropriação da tecnologia, fortalece a persistência das diferenças culturais.

Os vídeos etnográficos realizados no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias giram em torno de temáticas que resumem diferentes meios de expressividade reflexiva na formação de identidades no contexto da comunicação dialógica:

- 1) Projetos que envolvem atividades econômicas e políticas que possibilitam a reafirmação social, política e cultural de um determinado grupo: *Placa Não Fala* (1996); *Boca Livre no Sararé* (1992).

Esses vídeos tratam das experiências dos grupos Wajãpi, Nambiquara e Macuxi no contexto de relações conflituosas com a sociedade nacional. A elaboração da experiência reflexiva de construção e articulação de identidades se dá a partir da manipulação de conceitos como o de território indígena e de reafirmação étnica segundo as experiências de contato com frentes garimpeiras, extração ilegal de madeira, trabalhos de demarcação.

- 2) Vídeos sobre o processo de apropriação dos veículos de comunicação audiovisual por meio de registros de rituais, festas e encontros interétnicos: *A Festa da Moça*, (1987); *Pemp* (1998); *O Espírito da TV* (1990); *Morayngava* (1997); *Antropofagia Visual* (1995); *Segredos da Mata* (1998); *Vídeo nas Aldeias* (1989); *Waiá, O Segredo dos Homens* (1988); *Yãkwa, O Banquete dos Espíritos* (1995); *Eu Já fui Seu Irmão* (1993); *A Arca dos Zo'é* (1993).

O tema do vídeo como um instrumento de comunicação é um assunto que perpassa todos esses títulos. A circulação de informações, e a apropriação da técnica são fatores que modificam a produção e a transmissão de conhecimentos num processo sempre coletivo de registro e transmissão.

Nesses vídeos, os índios Nambiquara e Wajãpi ao se depararem com sua própria imagem, refletem sobre a força da imagem, a diversidade dos povos e a semelhança de suas estratégias de sobrevivência diante dos não-índios. Os índios Parakatêjê/Gavião reafirmam sua identidade cultural e autonomia política perante os megaprojetos de desenvolvimento implantados pelo governo no sul do Pará. Os Asurini, diante do vídeo recém-chegado à sua aldeia, consideram ser possível guardar suas imagens a fim de registrarem a tradição ameaçada pelos

novos tempos. O grupo Enawene – Nawe, do norte de Mato Grosso, reage à presença da câmera com uma postura performática: encenam um ataque a seus vizinhos, os Cinta-larga, produzindo assim seu próprio filme de ficção. Na mesma direção, agiram os Wajãpi, da aldeia de Taitetuwa, que encenaram quatro histórias sobre monstros canibais.

A incorporação do uso do vídeo em projetos políticos e culturais é também pensada em vídeos particularmente interessantes, como *Eu Já Fui Seu Irmão* (1993) e *A Arca dos Zo'é* (1993). Esses filmes tratam de encontros entre dois grupos. A transmissão de sons e as imagens se traduzem como um fenômeno comunicativo completo na medida em que veiculam *performances* e todos os tipos de referências visuais, como a elaboração de uma flecha, rituais de iniciação para a boa caça, uma festa, o estado de preservação da mata, as vestimentas, as casas etc. Ou seja, a transmissão do conjunto de significados compartilhados destaca a comunicação como um todo que integra múltiplos modos de comportamento de ambos os lados.

- 3) Os vídeos de realizadores indígenas tratam de maneira central do processo reflexivo: o indígena como objeto e sujeito do registro. São filmes marcadamente metalingüísticos. A relação com a câmera é o ponto de partida para enfatizar a importância da apropriação da tecnologia como um agente fortalecedor das particularidades e diferenças: *Jane Moraita, Nossas Festas* (1995); *Tem que Ser Curioso* (1996); *Hepari Idubrada, Obrigado Irmão* (1998); *Wapté Mnhônõ, Iniciação do Jovem Xavante* (1999).

A questão da apropriação do veículo e da linguagem, assim como as transmissões dos elementos das festas e rituais no âmbito do próprio grupo, são temas que marcam esses filmes, a meu ver singulares por sintetizarem as grandes

questões levantadas pelo processo reflexivo em relação às sociedades indígenas brasileiras.

Os blocos temáticos do conjunto de filmes indicam que as relações entre as experiências de contatos interétnicos e o uso de suportes comunicacionais audiovisuais remetem ao tema da formação e do fortalecimento de identidades como formas de manutenção da alteridade, alimentando um processo que “*gera reflexão e ampliação de seus horizontes, culminando na revisão de sua auto-imagem*” (Gallois & Carelli, 1998).

O que está em questão na experiência pioneira do Projeto Vídeo nas Aldeias é o processo de elaboração dos produtos audiovisuais como um todo. Importa, para seus autores, não a elaboração de um documento visual, mas todos os desdobramentos que a incorporação dessa nova forma narrativa pode ter no âmbito dos processos de auto-reflexão das sociedades indígenas em questão. Ou seja, na mesma orientação de Chalfen (1992), o conteúdo do produto fílmico importa na medida em que são contextualizadas as relações estabelecidas pela sua produção e transmissão. A questão colocada pelos suportes audiovisuais em antropologia é estabelecer conexões entre dinâmicas culturais diferentes e a virtualidade do processo dinâmico de comunicação (Chalfen, 1992). Dito de outra maneira, importa para a antropologia a reflexão sobre a noção de imagem em relação a determinados códigos culturais – o mosaico de imagens e auto-imagens que se estabelece no ato da comunicação é também parte da investigação.

O suporte audiovisual permite os desdobramentos dos processos de criação e revisão da auto-imagem pelas suas singulares funções comunicativas. Segundo os então autores do projeto, a implantação do vídeo no espaço das

aldeias “*estimulou uma forma de discussão totalmente nova em relação aos padrões tradicionais de circulação de informação e tomada de decisão*” (Gallois & Carelli, 1998).

As questões que o uso do vídeo levantam no âmbito das possibilidades de comunicação e de todos os seus desdobramentos ultrapassam o próprio vídeo, ou seja, só adquirem sentido se o processo de sua produção for tomado de uma forma mais abrangente.

A perspectiva de apropriação de um canal de circulação de informações estabelece um processo reflexivo por permitir aos agentes produtores e receptores das mensagens a compreensão dos elementos que levaram à construção de um sentido audiovisual comunicativo. Assim, o aspecto reflexivo da apropriação da narrativa audiovisual pelas sociedades indígenas remete, entre outras coisas, às funções interpretativas singulares dos sons e das imagens no âmbito das articulações comunicativas (Gallois, 1993).

A seguir farei uma descrição do conteúdo dos principais vídeos realizados pelo Programa Vídeo nas Aldeias (CTI) entre o grupo Wajãpi. Além de representar importante exemplo de prática de comunicação reflexiva, essa descrição tem o objetivo de contextualizar melhor as questões que serão abordadas no próximo capítulo (3).

A Arca dos Zo'é

O vídeo *A Arca dos Zo'é* (1993) descreve a visita e a troca de imagens realizadas entre os Wajãpi do Amapá e os Zo'é, do Pará. Segundo os autores do vídeo (Gallois&Carelli,1995), o intercâmbio de imagens e informações entre os dois grupos já estava em curso desde 1990, promovendo entre os Wajãpi a demanda pelo encontro com o grupo Zo'é.

A troca entre os grupos foi um processo mais complexo do que está retratado no vídeo, que, por sua vez, não foi finalizado para o público indígena, sendo uma pequena amostra desse processo de comunicação potencializado por sons e imagens.

Assim, *A Arca dos Zo'é* trata da visita de seis Wajãpi à aldeia Zo'é: o chefe Waiwai, o cinegrafista Kasiripinã, sua esposa, Taema, suas duas filhas e um rapaz de quinze anos. Durante essa visita, foram realizadas imagens pela equipe do filme e pelo cinegrafista indígena. De volta à sua aldeia, os Wajãpi levaram as imagens de sua viagem dando prosseguimento ao registro do intercâmbio, que constitui o tema principal do vídeo²⁸.

O vídeo tem início com imagens da aldeia e do cinegrafista Wajãpi fazendo seus registros da aldeia Zo'é: pesca e elaboração de redes.

O áudio traz o chefe Waiwai narrando a viagem: ora com imagens da visita a aldeia Zo'é. ora com imagens do relato já de volta a aldeia Wajãpi.

Toda a edição do vídeo privilegia esse sentido de intercâmbio entre dois grupos mediante imagens e sons.

Com a chegada dos Wajãpi à aldeia Zo'é, logo se estabelecem muitas e animadas apresentações e conversas e passeios pela aldeia. Na cena seguinte, Waiwai aparece novamente em sua aldeia contando sobre o início do encontro, no qual ele não entendia a língua, passando a entender pouco tempo depois.

De novo imagens das mulheres preparando um macaco e todos comendo-o – essas imagens se transformam nas imagens exibidas em um monitor assistido

²⁸ Gallois & Carelli tratam a descrição e os desdobramentos desse intercâmbio de maneira mais aprofundada no texto “Diálogo entre Povos Indígenas: a Experiência de Dois Encontros Mediados pelo Vídeo” (1995). Os autores indicam que Kasiripinã, o cinegrafista Wajãpi registrou todo o encontro, exibindo suas imagens na aldeia Wajãpi. No vídeo *A Arca dos Zo'é*, as imagens de Kasiripinã aparecem em breves *takes*, que se diferenciam dos demais, registrados pela equipe.

pela aldeia Wajãpi, enquanto o áudio com a narrativa de Waiwai prossegue sobre as semelhanças entre os grupos.

Na cena: um Zo'é fazendo flechas, ensinando Waiwai a tecer rede com casca de castanha, uma ida à mata e conversas sobre os usos da casca de castanha.

De volta à aldeia Wajãpi, Waiwai relata a todos sobre a mata preservada e os rios limpos vistos na área Zo'é. Seguem imagens da aldeia Zo'é: todos pescando no rio, corrida na mata, flechadas no macaco, subida na árvore.

Zo'é ensina Waiwai a fazer feitiço para achar anta no mato. Imagens da anta morta na caçada, corte, preparo e distribuição dos pedaços da anta. Todos comem a anta.

Imagem de uma cabaça sendo enchida de formigas, para os Zo'é mostrarem o ritual no qual os meninos novos são picados.

Aldeia Wajãpi assistindo a essas imagens do ritual Zo'é das formigas e comentando sobre as diferenças entre os procedimentos com as formigas entre os Wajãpi e os Zo'é.

De volta à aldeia Zo'é, Wajãpi fazem trançados de palha amarrando as formigas, mostrando aos Zo'é sua forma de fazer a picada das formigas para a boa caça.

Zo'é comentam sobre a tanga vermelha dos Wajãpi, e Waiwai explica as diferenças entre eles e os brancos por usarem essas roupas.

Waiwai chama Zo'é para assistirem às imagens da aldeia Wajãpi trazidas na televisão, dizendo que antigamente eles não conheciam esse meio, e agora, depois que os brancos a levaram para a aldeia, eles já se acotumaram.

Zo'é assistem às imagens dos Wajãpi na TV: na aldeia, pescando, fazendo caxiri e com as flautas de Turé. Waiwai explica sobre as imagens e a televisão, que só tem nome na língua dos brancos.

Imagens dos Zo'é assistindo aos Wajãpi são entrecaladas por imagens dos Wajãpi vendo os Zo'é preparar macacos e catar formigas na cabaça.

Comentários na aldeia Wajãpi sobre a tragédia que poderia ser uma invasão garimpeira na área Zo'é.

Imagens de áreas devastadas pelo garimpo assistidas pelos Zo'é, que não conheciam essa realidade, já de conhecimento dos visitantes. Waiwai conta aos Zo'é sobre quanto a terra deles é preservada e a nocividade dos garimpeiros.

Imagens dos Zo'é no rio, na mata, preparando o peixe, sementes, cortando lenha e contando como encontram lâminas de machado enterradas.

A imagem da aldeia Zo'é se torna novamente a imagem vista num monitor pelos Wajãpi em sua aldeia. Segue no áudio a narrativa ininterrupta de Waiwai a respeito do encontro e das trocas.

Um Zo'é mostra aos Wajãpi o primeiro terçado que ganhou dos brancos. Pedem também presentes para seus visitantes levarem na ocasião de um próximo encontro.

Os Wajãpi se despedem e partem.

O Espírito da TV

Esse vídeo, de 1991, trata das primeiras impressões entre os Wajãpi ocorridas com a chegada de um monitor de vídeo ao pátio de sua aldeia – está é a imagem da primeira cena.

Todos assistem às imagens dos vídeos do projeto Vídeo nas Aldeias, como Pemp, realizado entre os Parakatêjê/ Gavião, um documentário sobre os índios do Parque Xingu, e sobre a tragédia da invasão garimpeira ocorrida entre os Yanomami de Roraima.

Os depoimentos a respeito da televisão presentes no vídeo indicam as possibilidades de serem gravados e assistidos por todos como memória e lembrança: “*A televisão traz a pessoa e sua fala*”.

Waiwai fala sobre guardar a imagem para seus netos assistirem, pois agora os jovens poderão ver os velhos na TV e aprenderem: “*Se não gravar as imagens na tv, não fica nada; foi assim que conheci os Kaiapó*”.

As imagens da TV continuam e Waiwai comenta sobre os fantasmas dos mortos de malária e gripe e sobre a Funai, que leva doenças e vai embora.

Ao ver as imagens de outros índios fazendo negócios, o grupo discute a desonestidade da Funai no comércio da castanha.

Mais cenas de outros povos indígenas são seguidas de comentários a cerca da forma certa de usar flechas e sobre a importância dos jovens em manterem a tradição dos mais velhos.

Imagens no monitor de um pajé indígena dançando e agitando o maracá seguida de comentários: “*Quando se agita o maracá, a substância dos espíritos penetra nele*”. “*Acho que os espíritos vieram para matar, mas o pajé os segura*”.

Depoimento de um Wajãpi dizendo que depois de ver as imagens se sentiu fraco, acordou durante a noite, pois as substâncias dos espíritos vieram pela TV, atraídas pelo maracá. Dizia que, se dormisse do novo, os espíritos voltariam para matá-lo. Waiwai comenta que a intenção dos indígenas vistos pelo monitor não era agredí-los, pois “*são parentes, falam a mesma língua. Se fossem inimigos não entenderíamos nada*”.

Cena dos Wajãpi bebendo caxiri e Waiwai tomando conta deles, para o caso de algum garimpeiro aparecer, vigiando os inimigos como faziam os antigos. Afirma não querer que os garimpeiros vejam imagens dos Wajãpi bêbados, e pergunta se todos vão ver essas imagens, pois ele não sabe como funciona a TV.

Afirma ser bom os brancos verem os Wajãpi para saberem claramente sobre as suas diferenças. Waiwai pede que digam que são muito perigosos, quando as imagens forem exibidas; diz que com essas imagens os brancos vão ver que os Wajãpi são muitos, têm muitas aldeias, pois não é bom mostrarem que são poucos.

Imagens do cotidiano da aldeia cortadas pelas imagens de discursos de representantes de outros grupos indígenas, transmitidas pelo monitor do vídeo para os Wajãpi: Nambiquara, Gavião, Krahô e Guarani.

Comentam que não entendem a língua dos Kaiapó, mesmo que tenham a mesma pele e o lábio diferente. Os Guarani, ao contrário dos Kaiapó, foram reconhecidos como parentes. Waiwai comenta que os Nambiquara nasceram do Jacamin, e por isso gostam de furar o nariz. São vistos como cria dos Wajãpi portanto não são agressivos: “*Os Wajãpi criaram todos os índios, e também os brasileiros e os franceses*”.

Os brancos também são cria dos Wajãpi, por isso se voltam contra eles e os matam.

Os Wajãpi declaram que vêm todos os índios como parentes, e que estes, ao contrário dos brancos, não vêm roubar suas terras.

Os Wajãpi afirmam ser bom levar as imagens para os Kaiapó, Guarani, Aparai, e também aos brancos que roubam o ouro de sua terra e destroem a floresta: “*Quando os brancos tiverem extraído todo o ouro da terra quem sabe se tudo vai desmoronar e a floresta será recoberta pelo dilúvio*”.

Segredos da Mata

Nesse vídeo, de 1998, os Wajãpi encenam quatro histórias sobre monstros canibais para as câmeras da equipe. Sua finalização, que explicita na montagem

esse processo de parceria, não foi feita especificamente para o público indígena, mas também para a sociedade não-indígena.

Em todas as histórias representadas, prevalece basicamente o mesmo esquema narrativo: o foco no qual os Wajãpi interpretam os ancestrais no tempo passado em que ocorreu a história; o foco nos narradores indígenas em tempo presente, que apresentam o fio condutor da história; e breves *takes* da meta narrativa do processo de filmagem: máscaras, câmeras, equipe e encenações. Tais focos narrativos se misturam durante todo o vídeo: as imagens dos intérpretes e dos narradores se intercalam, predominando sempre o áudio da narração em tempo presente, que em alguns momentos é complementado com comentários sobre o processo de produção do vídeo e seus impactos.

Para um melhor entendimento do conteúdo das encenações, assim como da linguagem empregada na montagem, descreverei brevemente o vídeo (dividido em quatro pequenas histórias).

Kanhã Makuí - O Segredo do Invisível

Imagens da mata intercaladas por imagens de um Wajãpi na cidade de São Paulo, onde foram feitas as máscaras e as roupas para o filme.

De volta à mata, dois Wajãpi que interpretam a história batem uma folha de palmeira para atrair o monstro, o dono do pó Kanhã Makuí.

Na aldeia, dois Wajãpi narram a história sobre como há muito tempo os antigos atraíram o monstro batendo as folhas de palmeira curuá.

No mato, os Wajãpi prendem o monstro, tiram de sua boca algumas sementes e o soltam. O monstro sai dizendo que ainda ficou como o pó pirikoró.

Cena da narração: *“Será que essas sementes eram mesmo as do pó mágico? E aí bateram novamente as folhas para atrair o monstro”*.

De volta à mata, os Wajãpi antigos atraem novamente o monstro e tiram algo de sua boca, dessa vez o pó mágico. O monstro conta sobre o segredo do pó, que os torna invisíveis, desde que esse segredo não seja revelado e a magia, desfeita. Para que o efeito passe, é só limparem o rosto.

Os novos donos do pó voltam com o segredo para a sua aldeia, dizendo apenas que encontraram algumas sementes.

O novo dono do pó o esconde em sua casa. Com vontade de namorar uma moça que está dormindo na rede, ele passa o pó para ficar invisível e vai até lá, sem ser visto. A rede da moça balança e ela se levanta grávida, perguntando quem é o pai da criança.

Cena dos narradores: “Será um amante? Mas quem, pois não tenho namorado...”

O dono do pó mágico vê outra moça, passa-o de novo no rosto e vai até a rede onde ela dorme...

De volta aos narradores, eles contam que, ao ficar invisível, o dono do pó vai flechar seus inimigos bem de perto.

Os dois focos narrativos se unem quando os próprios narradores são atingidos pelas flechas do homem invisível

As vítimas flechadas procuram seu inimigo e o acham, mas quando conseguem pegá-lo, ele passa o pó no rosto e desaparece.

De volta ao esquema inicial, os narradores descrevem como os antigos ficaram curiosos a respeito daquele desaparecimento.

Já em sua aldeia, o rapaz é visto no ato de passar o pó no rosto para ir namorar outra moça. É então levado para tomar caxiri, a fim de que, bêbado, conte a verdade.

Imagens de todos tomando caxiri. O rapaz bebe muito, vai fazer xixi no mato, acompanhado por outros, e revela o segredo: “*Eu tirei o pó do monstro. É isso*”

que eu uso para desaparecer. É assim que eu fico invisível". Ele mostra o pó para os outros, que, ao tentarem passá-lo em seus rostos, não conseguem, pois o segredo foi revelado, frustrando a todos, que não poderão mais enganar seus inimigos.

De volta aos narradores, eles contam que a alma do pó voltou para seu antigo dono pelo segredo revelado.

Imagens do monstro entrando na mata, novamente de posse de seu pó mágico.

Cenas com imagens da confecção das máscaras, das filmagens e do interprete do monstro tirando sua máscara.

De novo em São Paulo, o Wajãpi conta sobre a interpretação de monstros, que eles conhecem desde o tempo dos antepassados.

Imagens da aldeia com depoimentos a respeito da experiência do filme: pensavam em fazê-lo para mostrá-lo aos outros índios, e assim decidiram representá-lo com a ajuda da equipe.

Mais uma vez em São Paulo, na confecção das máscaras, o Wajãpi explica ao escultor como fazer o rosto e o corpo do monstro.

Akukusiã – O Dono da caça

Imagens da mata, crianças subindo nas árvores. Aparece Akukusiã, um monstro com o corpo e o rosto peludos como um macaco. Pega as crianças e as leva para seu esconderijo - um buraco no tronco de uma árvore sumaúma.

Ao pegá-las, Akukusiã é visto por dois Wajãpi escondidos no mato.

Aqui também há dois focos narrativos: a história interpretada no tempo dos ancestrais e os seus contadores em tempo presente, dessa vez sentados ao pé da árvore sumaúma. Os narradores contam assim toda a história, relembando o tempo em que os Wajãpi ainda não conheciam o dono da caça.

Segue a narração, que é cortada pela interpretação dos Wajãpi ancestrais, que não sabiam da existência do monstro e passeavam pela mata. Akukusiã aparece como humano espreitando os Wajãpi entre as folhas e as árvores.

Enquanto não era visto, Akukusiã conservava a forma humana e só transformava sua aparência (com roupas peludas e máscara) se fosse percebido por algum humano.

A narrativa segue em *off*, e na cena aparecem os Wajãpi antepassados em sua aldeia ao regressarem com uma grande quantidade de caça que, segundo os narradores, eles não controlavam -- saíam sempre para caçar mais e acumular grande quantidade de carne.

Nesse momento a cena se abre: enquanto o áudio da narração e a cena dos Wajãpi antepassados comendo sua enorme quantidade de caça prosseguem, o processo de filmagem é revelado pela presença do cinegrafista e do público.

A cena se fecha novamente com os narradores ao pé da árvore continuando a história: após caçarem um grande número de macacos, os antigos os empilharam em seu jirau.

Quando eles saem para outra caçada, o monstro -- ainda em forma de gente, pois não está sendo visto --, se aproxima do local abandonado com os macacos no jirau. A narração prossegue em *off*: “*Para ele, ele é como agente, humano. Mas para nós, ele é um monstro*”.

O monstro/gente pega um macaco, olha-o e diz: “*Você que saiu do buraco da árvore, volte!*”.

Ao chegar sozinho, um rapaz Wajãpi vê o Akukusiã, que imediatamente transforma sua aparência com a roupa e a máscara, e assim continua falando com o macaco. A cena não sofre nenhuma modificação, pois se trata apenas da figura do monstro na perspectiva de visão do rapaz que chega.

A cena então segue, e se abre outra vez, explicitando a câmera e a equipe de filmagem.

A cena continua, novamente fechada em Akukusiã e sua fantasia falando com o macaco morto e sendo espiado pelo jovem. A narração prossegue: “*Saindo, Akukusiã gritava sui sui sui*”.

Em cena os narradores: o monstro foi pegar os assassinos dos macacos, que querem assar a todos. O rapaz, testemunha de tudo, segue o monstro até seu esconderijo no buraco da sumaúma.

Os narradores, também ao pé da árvore, mostram o lugar do esconderijo.

Ao voltar da mata, o rapaz conta a todos que viu o monstro chorando pelos bichos assados no jirau, mas não é levado a sério, pois ninguém conhecia Akukusiã naquele tempo. Todos vão dormir, não dando ouvidos ao rapaz.

O monstro se aproxima como gente enquanto ninguém o vê, mas ao ser visto novamente, se transforma em um monstro peludo.

O rapaz que o viu foge; os outros, que continuam dormindo, são atacados em suas redes e seus corpos levados para dentro do buraco da sumaúma para serem comidos.

Depois de fugir, o rapaz conta o ocorrido para outros Wajãpi, que se reúnem e partem para acabar como o monstro.

Ao chegarem ao esconderijo, fazem um fogo na porta, jogam pimenta e esperam que o monstro saia. Akukusiã sai e é morto a pauladas.

Os Wajãpi observam a barriga cheia de cadáveres do monstro morto.

Novamente os narradores, contando que, com Akukusiã morto, os Wajãpi acharam que não iriam mais ser comidos.

Cena dos Wajãpi voltando tranquilos pela mata.

Porém Akukusiã, dessa vez como gente, pois está escondido, os espreita.

Ao ser visto, ele se transforma de novo em um monstro peludo e foge pela mata.

A câmera se abre em cenas do monstro brincando com as crianças da aldeia, suas roupas e sua máscara.

As mulheres da aldeia comentam que ao verem as roupas do monstro pela primeira vez, se assustaram, achando tratar-se de uma assombração, e só depois puderam se acostumar: *“As máscaras são como os monstros que os antigos encontraram”*.

Sobre a experiência de fazer um filme, um Wajãpi comenta: *“Com essas máscaras que nós fizemos, dá para ver que os monstros são perigosos. E elas ficam tão horríveis quanto os monstros”*. *“É assim que eu os vejo, pelo espelho de pajé. Então não os estranhei, já que os conheço. Eles são assim mesmo, por isso não tenho medo”*.

Anhã Tapirãe – A Flecha Mágica

Cena de um Wajãpi caçador andando no mato e parando ao pé de uma árvore para descansar um pouco.

Em sua casa, o monstro e sua família, todos com aparência humana, comem pedaços de corpos humanos.

Áudio da narração: *“Ele é canibal! O que para eles é caça, para nós é carne humana”*.

Em sua casa, os canibais/ humanos comem pedaços de carne de gente e conversam: *“Eu vou caçar lá na cabeceira do rio”*. Sai de sua casa para ir caçar com sua flecha mágica.

Entra o áudio da narração, que conta a história vivida pelo antepassado, o mesmo da primeira cena, que parou para descansar na mata e foi atingido pela flecha mágica do monstro canibal quando ele foi caçar.

Em cena a flecha mágica caindo ao lado do caçador adormecido.

De volta aos narradores e em seguida para o caçador: o monstro canibal se aproxima, ainda em forma de gente, para pegá-lo. Ao acordá-lo e sendo visto por ele, assume sua aparência monstruosa e o assusta.

A cena se abre, tornando visível a câmera.

Ao se fechar novamente, aparecem os narradores: o monstro foi pedindo os pedaços da vítima para comê-la. Para enganá-lo, o caçador ia dando os pedaços da caça: a mão, o pé...

A cena se abre de novo e aparecem os Wajãpi que estavam assistindo, dando dicas para os atores e a câmera.

Os narradores aparecem e contam que o caçador também pediu o fígado do monstro, que concorda em dar, mas acaba morrendo.

O caçador vai embora e a cena se abre outra vez com a equipe de filmagem.

Na aldeia, os Wajãpi que participaram do filme comentam: *“Agora eu sei; faz tempo que agente queria saber como se faz um filme. Todos queriam entender, e agora nós fizemos aqui mesmo”*.

A seguir são mostradas cenas dos Wajãpi olhando pela câmera e aprendendo seu funcionamento.

A história prossegue com a narração e a cena do caçador voltando ao local da morte do monstro, depois de anos. Ao chegar lá, encontra o crânio do monstro, que tem dentes azuis. O caçador tenta então tirá-los para fazer uma flecha. Assim que começa, aparece uma fumaça azul saindo do buraco da árvore.

O monstro peludo reaparece dizendo: *“Você me reanimou, cunhado”*. Com muito medo, o caçador responde que só queria os dentes para fazer uma flecha.

O monstro leva o caçador para a sua casa, mostra-lhe a sua flecha tapirãe e a dá a ele. Diz, porém, que se o segredo for revelado, a flecha vai voltar para as mãos do seu antigo dono.

O caçador sai com sua flecha.

Em cena os narradores em sua aldeia: o antepassado fez grandes caçadas com a flecha mágica, pois ao atirá-la, esta encontra sozinha a caça.

O áudio da narração prossegue e são mostradas imagens com efeitos especiais da flecha atingindo todos os tipos de animais pela mata. O caçador chega então ao pátio de sua aldeia com uma grande quantidade de caça, intrigando a todos com sua façanha. Perguntam o seu segredo, que ele dia tratar-se de um banho de folhas. Um rapaz, então, tenta então fazer grandes caçadas com aquele banho, mas volta para a aldeia sem uma única caça.

Os narradores revelam a estratégia dos antigos, os quais a fim de descobrirem o segredo do caçador, o embebedam com caxiri, para que ele conte a verdade.

São mostradas as imagens da festa de caxiri no pátio da aldeia para desvendar o segredo do caçador. Bêbado, o caçador mostra a sua flecha tapirãe para todos e revela o segredo. Ele atira a flecha para mostrar a magia, em vez de trazer uma caça, ela se dirige para a casa do monstro que, em forma de gente, está comendo carne humana com sua família.

Ao ver a flecha, seu antigo dono vai caçar.

A história se encerra com as imagens do processo de filmagem: os corpos de isopor, a fumaça, a máscara do monstro etc.

Anerau – O Monstro Canibal

Imagens da aldeia: caxiri e festa de turé.

O monstro canibal Anerau, em sua forma humana, espreita a aldeia.

Narradores contam a história do monstro que morava em um buraco de pedra. Nesse tempo passado, os antigos estavam sempre em festa. Durante a bebedeira, o monstro aparecia e roubava as crianças.

São mostradas imagens da aldeia dos antepassados com todos dormindo depois da festa. O monstro humano chega e rouba uma criancinha.

A mãe da criança acorda e vê o monstro, que nesse instante se transforma em morcego canibal, e leva a criança para o mato.

Durante as cenas, é narrada em *off* a história do monstro que comia crianças.

Os Wajãpi resolveram então amarrar os pés das crianças com fios de algodão para seguirem o monstro.

Quando todos dormem, o monstro reaparece como gente, pois não está sendo visto, e rouba mais uma criancinha.

A mãe acorda, procura pelo filho, e vê de novo o monstro, que tem sua aparência transformada em morcego, saindo para devorar a criança.

Os Wajãpi o seguem pelo fio de algodão, e chegam à sua casa.

Em cena os narradores, que contam como os antigos chamaram o monstro para uma festa de caxiri na aldeia, com o intuito de enganá-lo e matá-lo.

Os antigos convidam então o monstro para a sua aldeia.

Anerau sai de sua casa como um morcego canibal, assustando a todos.

Novamente os narradores entram em cena contando como os antigos atraíram o morcego.

Imagens da aldeia em festa recebendo Anerau.

Os narradores entram em cena e, a seguir, somente o áudio prossegue, com imagens da aldeia onde o morcego mostra para as mães os ossos das crianças que ele comeu.

Os Wajãpi matam então o monstro, cortam seu corpo em pedaços, que, ao serem arrancados e jogados, transformam-se morcegos.

Os narradores Wajãpi acabam de contar a história, que se encerra com cenas da aldeia toda vendo o filme e comentando: “*Com esse filme até os índios lá do fim da terra vão ter cuidado com os monstros*”.

Entra de novo a cena do morcego canibal andando na mata.

Na aldeia, todos assistem e comentam: “*Fizemos o filme porque são perigosos, para assustar quem assistir*”.

Em cena o monstro em forma de gente em sua casa comendo carne humana, e a seguir, imagens da mata com o áudio do comentário: “Se Karai-co entrar longe na mata também pode ser devorado”. Sobre os monstros, afirmam: “Eles têm muitos caminhos por aí, mas nós não sabemos onde eles estão”. “Continuam andando e aparecendo no mato”. “Mas nós não sabemos onde eles estão. Eles continuam andando e aparecendo no mato, Eles ainda circulam por esses caminhos”.

Jane Moraita – Nossas Festas

Esse vídeo, diferentemente dos demais, foi realizado em 1995 por Kasiripinã, um cinegrafista Wajãpi²⁹, com a colaboração da equipe do CTI. Além das festas, que nesse filme Kasiripinã registra e comenta, um elemento importante trata das questões levantadas pelo autor sobre as possibilidades dos registros audiovisuais.

A estrutura narrativa do vídeo traz de maneira central, Kasiripinã comentando suas imagens através de um monitor de vídeo. O autor narra três registros de festas Wajãpi. Essa narração em áudio atravessa todo o vídeo, e é entremeadada tanto pelas imagens das festas quanto pelas suas próprias vendo e comentando as

²⁹ Sobre o trabalho de Kasiripinã com a câmera, ver Schuler (1998).

mesmas imagens por meio de um monitor em uma produtora de vídeo em São Paulo. Além desses focos narrativos, o vídeo apresenta depoimentos do autor sobre a sua condição de cinegrafista, o evento de filmar as festas, a transmissão de suas imagens, e seu público.

O vídeo tem início nas ruas de Macapá, por onde Kasiripinã anda com sua câmera.

Depoimentos de Kasiripinã se apresentando: *“Eu sou índio Wajãpi e me chamo Kasiripinã”*.

Em São Paulo, Kasiripinã fala sobre as suas imagens: *“Filmo na minha aldeia e depois venho até São Paulo para aprender a editar o meu trabalho. Os brancos pensam que perdemos nossas festas. Mas não perdemos nada, ainda temos muitas festas. Temos a dança dos pássaros, dos peixes, o turé...”*.

Na aldeia, Kasiripinã grava imagens dos Wajãpi, que falam sobre a festa dos peixes, na qual eles tocam flautas de taquara. Mostram suas flautas e comentam: *“As flautas que os antigos nos ensinaram a usar. Continuamos a tocar como eles nos ensinaram. É assim que ensinamos aos jovens”*.

Essas imagens passam então a ser vistas pelo monitor por Kasiripinã, que as comenta, narrando a história que está sendo encenada na festa da flautas.

De volta à aldeia, todos encenam a festa do tamoko.

Imagens da narração do autor explicando sobre a festa, que trata do monstro canibal que se parece com um tamanduá, com pele, mão, cabeça, nariz e olhos humanos. Seus dentes são compridos e ele anda nu. A festa encena o dia em que esse monstro apareceu para os antigos Wajãpi.

As imagens da narrativa de Kasiripinã, que conta como o monstro foi levado pelos antigos para a aldeia, o embebedaram e o mataram com bordunadas na cabeça, se misturaram às próprias imagens da encenação no registro da festa.

Kasiripinã, em uma segunda locação, comenta: *“Todos querem que eu filme. Eu filmo as festas e depois eu mostro. Aí os velhos dizem se eu filmei bem ou não”*.

Segue o áudio dos comentários do autor enquanto entram imagens dele filmando na aldeia, voltando em seguida para Kasiripinã: *“Nós não queremos abandonar nossas festas. Não queremos virar brancos”*.

Assim começa o trecho com a próxima festa: a do Pikyry.

Imagens e falas dos Wajãpi na aldeia falando sobre a festa para a câmera de Kasiripinã: *“O antigo grupo do Pypyiny é que nos ensinou os cantos dessa festa. Nós ainda dançamos como eles nos ensinaram. É esta festa que o seu genro vai dirigir agora”*.

Imagens dos Wajãpi preparando as flautas para a festa.

Ao vê-las no monitor, Kasiripinã fala a respeito da festa: *“Foi uma velha que morreu e depois voltou para nos ensinar estes cantos. Ela pediu aos seus parentes que não chorassem sua morte. Explicou que deviam cantar, e não chorar. ‘Aprendam meu canto’ ela dizia [Kasiripinã canta]: ‘Os filhotes de piaba estão se aproximando os peixinhos se aproximam do Pacu Mémé’. É isso que vocês devem cantar’, dizia a velha aos seus netos”*.

Kasiripinã aponta para as imagens da festa no monitor e explica cada participante: *“Olha, esse é o chefe dos Pacus, essa é a Piranha, esse é o Pirapucu. Os outros são Pacumarú, Pikyry, Jaraki, e no fim da fila estão as Piabinhas”*.

Em cena as crianças na aldeia que representam os peixes Piabinhas. Seguem imagens da festa com todos cantando e tocando suas flautas: *“Os Pacus estão chegando aos nossos rios”*.

Imagens de Kasiripinã, que retoma sua narrativa e explica a movimentação da festa na qual todos os peixes são representados na época em que a água do rio sobe e os Pacus se amontoam nos igapós depois de se reunirem nas águas profundas. *“Eles vão lá para brincar”*.

Imagens da festa em que todos tomam caxiri para embebedar o Pacu e cantam: “*O Pirapucu está tonto. Entram imagens de Kasiripinã olhando a festa e continuando a cantar: “O Pacu- Memé está bêbado, o Pacu ficou tonto na cachoeira”.*”

Imagens da festa em que os Wajãpi encenam os peixes bêbados e que, mais expostos, tentam, para não serem flechados, fugir para o fundo das águas.

Sobre a filmagem, Kasiripinã afirma: “*Agora é muito bom, podemos nos ver nos filmes. Não temos imagens do passado, mas os meus netos vão continuar vendo o que eu filmei*”.

Durante esse depoimento, são mostradas imagens da aldeia, sobretudo as crianças vendo as imagens de Kasiripinã pelo monitor.

De volta a Kasiripinã: “*É assim que vamos conservar nossa imagem*”.

Início das imagens da festa do Turé, na aldeia Wajãpi.

Kasiripinã e sua narração: “*O criador fez os homens com esta flauta. Ele assoprou e os homens caíram da flauta. Depois pensou: Como eu vou fazer pra que eles dançam? Então fez as flautas do Turé*”.

A festa com as flautas são cortadas novamente por imagens de Kasiripinã, que segue a narrativa: “*Quando não chove e tudo seca, temos medo que a terra queime. Aí nós tocamos Turé. Os antigos dançavam assim, um segurando no ombro do outro. Temos que dançar como os antigos aí o criador nos ouve e nos olha. Ele fica satisfeito em ver que suas crias não esqueceram os seus ensinamentos*”.

Seguem imagens da festa com as flautas sendo tocadas e a representação de uma caçada, na qual eles flecham uma anta.

Kasiripinã narra: “*Tocam a flauta do Turé que diz: anta, anta, tan, tan tan. Fingem que é de verdade e correm atrás dela*”.

Imagens da caçada da anta durante essa narração: “*Ela foge, aí flecham de novo e ela sai correndo. Tem que representar muito bem. Cada um representa a morte de um jeito diferente*”.

Na aldeia, os Wajãpi representam a morte da anta tocando suas flautas. Essas

imagens são cortadas com pequenos *flashes* de uma anta morta durante uma caçada.

Observando um rapaz representar, Kasiripinã comenta: *“Essa é uma anta fraquinha. Quem matou pouca anta ainda não representa direito. Ele fica com vergonha, é assim mesmo. Os homens fortes, que mataram muitas antas, sabem representar. Mas os que nunca mataram ficam com vergonha. Hoje em dia usamos espingarda, é por isso que eles não sabem. Os antigos é que representavam bem, faziam de vários jeitos”*.

O autor fala sobre as gravações: *“Eu filmo para mostrar a todos, nas aldeias, nas cidades, no estrangeiro, na América, para que todos nos conheçam. Eu também filmo as aldeias de outros índios. Na floresta, tem muitos grupos que nós queremos conhecer. Depois mandamos nossas imagens para que eles também nos conheçam”*.

Durante este depoimento, a câmera que está filmando Kasiripina durante sua fala é deflagrada pela câmera de Kasiripinã, que começa a registrar as circunstâncias de seu próprio depoimento.

Kasiripinã filma nas ruas de São Paulo, para mostrar aos seus parentes. São dois registros que se encontram: o olhar de Kasiripinã pelas ruas da cidade e o olhar da câmera da equipe que o registra, que é também o olhar do espectador do vídeo.

As questões levantadas por esses títulos sobre a comunicação entre grupos indígenas e com a sociedade nacional, noções sobre as imagens e formas de interpretação continuarão a ser abordadas pelos Wajãpi no próximo capítulo.

3. Uma breve experiência entre os Wajãpi

O Contexto

Durante os dias 08 e 22 de janeiro de 2002, acompanhei as oficinas iniciais de capacitação para a elaboração de um filme na Aldeia de *Mariry*, área indígena Wajãpi, no Estado do Amapá.

A partir do ano 2000, o trabalho de capacitação e parceria com os Wajãpi para a produção de materiais audiovisuais³⁰ vem sendo organizado de uma maneira mais sistemática por profissionais vinculados ao Programa Wajãpi, composto por uma equipe responsável por assessoria direta aos indígenas, por meio de ações educativas, e que está no momento passando da gestão do CTI ao da ONG recém-criada, *Iepé*.

Segundo os responsáveis pela formação em audiovisual, o objetivo do trabalho das oficinas é formar os Wajãpi a fim de que possam fazer o filme de ficção para o qual eles solicitam apoio há vários anos, sendo capacitados para a elaboração do roteiro, manipulação das câmeras, captura de imagens e processo de edição.

Meu objetivo, ao acompanhar essas oficinas, não foi o de empreender um trabalho de pesquisa sobre a proposta metodológica para formação audiovisual que as mobilizou. O acompanhamento dessas oficinas iniciais representou, no entanto, uma oportunidade para o levantamento de informações acerca do meu tema de pesquisa: as formas de apropriação dos meios audiovisuais, reflexividade

³⁰ Entre os anos de 1998/1999, o Projeto Vídeo nas Aldeias se separou do CTI para fundar uma associação independente. Em consequência disso, o trabalho com vídeo entre os Wajãpi se distanciou do projeto Vídeo nas Aldeias.

e as leituras empreendidas pelos Wajãpi sobre os elementos da visualidade. Dessa forma, o material das entrevistas realizadas junto aos Wajãpi envolvidos nas atividades -- independente dos rumos tomados pelo trabalho da equipe que acompanhei --, foi importante para a pesquisa pretendida.

Assim, meu objetivo foi o de buscar as respostas dadas pelos meus interlocutores indígenas em relação à experiência audiovisual como um evento criativo, que, por sua vez, põe em pauta questões como: a demanda fílmica, princípios de realidade e ficção, formas de comunicação, e ainda reflexões sobre a imagem -- a partir da experiência em curso e das reflexões sobre outros vídeos resultantes do projeto Vídeo nas Aldeias.

As entrevistas foram realizadas com os participantes das oficinas durante a escrita da primeira história na forma de roteiro, de caráter ainda experimental: a história do Jaboti.

Ao longo dos dias, realizei entrevistas com alguns dos professores participantes da oficina: Japaropi, Seni e Taraku'a si, com o chefe Waiwai e com Kasiripinã. Um dos cinegrafistas da aldeia, Kasiripinã, tem um longo e interessante histórico de registro com a câmera, que resultou em um trabalho importante sobre reflexividade entre realizadores indígenas: o vídeo *Jane Moraita – Nossas Festas* (1995).

Para a realização das entrevistas, inclusive com o chefe Waiwai e com Kasiripinã, contei com a colaboração dos professores indígenas com maior fluência na língua portuguesa. Assim, meu entendimento das falas ficou limitado a essa tradução.

Sobre as oficinas e as entrevistas

Entre os dias 08 e 14 de janeiro de 2002, ocorreu a oficina de elaboração de roteiro: exibição de filmes no pátio da aldeia, definição das linhas gerais da elaboração fílmica, e a delimitação da história a ser contada para a produção de um primeiro roteiro.

Nos demais dias houve a oficina de câmera: iniciação ao manuseio e conservação dos equipamentos. Foram feitos exercícios e breves registros de imagens com as câmeras levadas pela equipe.

O evento mobilizou um número razoável de participantes, mas a participação maciça de todos ocorria nas exibições de vídeos no pátio da aldeia.



Wajãpi da aldeia Mariry assistindo à sessão de vídeos

O primeiro filme exibido foi o longa-metragem de ficção *Brava Gente Brasileira*, e que provocou um grande interesse de todos. Nos outros dias foi exibido o vídeo *Segredos da Mata* (1998), realizado entre os próprios Wajãpi da

aldeia de Tatetuwa, e um vídeo com trechos editados de festas realizadas entre os Wajãpi. Essas imagens haviam sido gravadas numa ocasião anterior por membros da equipe que ministrou as oficinas.

A equipe transmitia informações sobre a escolha de uma história; a confecção do roteiro; a lista de produção; o manuseio dos equipamentos; a definição da equipe; e as formas de financiamento.

Durante essa fase ainda experimental de elaboração do roteiro, os professores Wajãpi tomaram a frente e escreveram as histórias, narradas pelos mais velhos, na forma indicada pela equipe.

Durante os dias restantes, acompanhei também a oficina de câmera, que transmitiu as informações básicas sobre manuseio dos equipamentos, além de pequenos exercícios de registros entre os participantes.



Manuseio de equipamentos durante as oficinas.



O grupo foi dividido em pequenos subgrupos, que gravaram breves *takes* a partir de alguns temas relacionados com o cotidiano. Em seguida, as imagens foram exibidas e comentadas pelo grupo.



Imagens do cotidiano

As oficinas às quais assisti eram bastante heterogêneas. Participaram os membros mais velhos da aldeia, assim como os professores e um número significativo de jovens, homens em sua maioria.

Nas entrevistas realizadas entre os Wajãpi, ao longo do período em que pude acompanhar esse trabalho, sempre procurei indagar sobre a demanda interna para a produção de materiais audiovisuais, tanto em relação aos não-índios e a outros povos indígenas quanto em relação aos próprios Wajãpi.

As respostas que obtive nas entrevistas podem ser divididas em três temas principais: 1) o filme como um veículo de comunicação e elemento de troca com outras sociedades indígenas e de interlocução política com a sociedade brasileira; 2) o potencial da narrativa audiovisual na manutenção dos aspectos de rememoração e reinterpretação garantidas pela transmissão oral no âmbito do próprio grupo; 3) as possibilidades de visualização e encenação.

Para a interpretação das entrevistas, passo agora ao primeiro tema: a questão da interlocução política.

Kasiripinã, ao ser questionado por mim sobre os motivos que levaram à demanda de uma produção audiovisual, articula as possibilidades dos registros a uma narrativa de auto-representação em relação à sociedade nacional na forma de um discurso em defesa de seus direitos territoriais.

Sílvia: “Por que vocês decidiram fazer esse filme?”

Kasiripinã: “A gente vai fazer esse filme não é pra mostrar só pra criança, não. Porque Karaikõ³¹ falou pra gente: ‘Wajãpi não tem trabalho, não tem trabalho’. Para isso nós queremos fazer filme agora, pra mostrar pra Karaikõ. Karaikõ fala sempre pra gente: ‘Não precisa tanta terra para Wajãpi, não; tem que diminuir terra dele, não

³¹ Refere-se aos não-índigenas.

tem trabalho’, falou pra gente. Por isso que a gente quer fazer filme pra mostrar pra Karaikõ ver. Nosso trabalho é assim. Nós temos muita cultura, vale muito, muita festa, muita...(...)”

“Porque agora muita política também, muita política, Muito problema também agora, Vai mais problema pra frente. Vai acontecer muito isso: problema. Pra isso conhece quer aprender filmagem. Quando a gente vai reunião, aí tá gravando, aí depois faz documento. Aí depois, quando a gente pede ajuda em Brasília, fora do Brasil, então a gente leva pra mostrar também”.

“Por isso é importante aprender câmera. Não é só pra filmar mato: nosso mato tá aqui, bonito. Não é isso, não. Porque Wajãpi também é muito político. Sempre Karaikõ falou pra gente: ‘É pouca gente, índio não vai tomar conta da terra dele, não sabe limite’, falou pra gente. Porque pra isso conhece crava limite do índio Wajãpi. Pra mostrar pra Karaikõ : olha nós estamos sabendo, conhece tudo nossa área. Por isso só Karaikõ não vem só pra filmar nossa floresta, não. Só Wajãpi mesmo. Nós Wajãpi não queremos que Karaikõ trabalhe com a gente, não. Agora não tem Karaikõ garimpeiro, madeireiro. Garimpeiro fica de olho na terra. Tem que mostrar pra outro índio isso. Como é que terra Wajãpi não tem ninguém³². Tem que mandar pra outro índio ver. Porque Kaiapó, ele mesmo chama madeireiro que trabalha pra ele. Nós não queremos assim não, porque Kaiapó, ele mesmo segura garimpeiro, trabalha pra ele. Nós aqui é diferente. Wajãpi mesmo quer aprender trabalha com garimpo. Próprio índio mesmo tem que aprender trabalhar garimpo sem garimpeiro”.

Frente ao público não indígena, a fala de Kasiripinã mostra a intenção de afirmar que os Wajãpi empreendem suas próprias atividades. Assim como foi abordado no capítulo anterior em relação aos Kaiapó e aos Xavante, o discurso de Kasiripinã atualiza um mecanismo de criação e manipulação de papéis na

³² Refere-se a nenhum invasor.

esfera política de negociação (Tassara & Bisilliat, 1991; Caiuby Novaes, 1997; Frota, 2000) com setores da sociedade nacional e outros grupos indígenas (Gallois & Carelli, 1995).

Kasiripinã articula em suas falas a continuidade da argumentação presente em *Jane Moraita – Nossas Festas* (1995). Neste vídeo, assim como nos atuais depoimentos, prevalecem questões sobre a exibição das festas ou da “cultura” para os brancos como sendo algo vivo e dinâmico, além da importância atribuída ao intercâmbio com outros grupos indígenas:

Sílvia: “Para quem você faz suas imagens?”

Kasiripinã: “ Eu quero filmar pra mandar pra outro índio pra ver porque nós que ver filme do outro índio pra conhecer – Xavante. Quer filme dos Wajãpi ir lá nos Xavante também”.

Sílvia: “Trocar?”

Kasiripinã: “Trocar, assim que nós queremos. É bom pra isso. Filme chega, como é que é cultura dele. Para isso conhece, grava, pra trocar isso, pra conhecer pra isso aprende a filmar. (...) Ver como é que é lá na floresta, como é que ele planta roça, como é que ele faz a bebida, como é que eles caçam, como é que eles fazem rede, como é que é a casa dele. Pra isso quer fazer filme”.

O contexto de enunciação discursiva, propiciado pelos registros audiovisuais e seus usos, encena formas de relacionamento com a sociedade nacional e com outros grupos indígenas, que, segundo Gallois (1993), se dão a partir de relações entre aproximação/distanciamento, de relações pacíficas/ guerreiras e miscigenação/isolamento, de maneiras sucessivas, alternadas ou contínuas, dependendo da interpretação dos eventos em questão.

Além dos temas acionados por Kasiripinã, a idéia do suporte audiovisual configura uma nova possibilidade de transmissão coletiva de histórias e narrativas entre gerações, em pauta mediante uma mudança da rotina de alguns professores Wajãpi.

Sílvia: *“Por que vocês escolheram contar a história do Jaboti no filme?”*

Japaropi: *“Hoje em dia, nós estudamos... Eu, por exemplo. Eu não sei contar toda a história que nosso avô contou, nosso pai contou... Porque esqueceu uma parte, esqueceu outra história, esqueceu outra história. Daí que eu pensei: melhor fazer um filme do Jaboti para mostrar pra gente não esquecer. Porque eu não sei tudo, eu penso só em estudar, dar aula de planejamento, de plano de aula. Eu tenho um filho. Eu não conto a história para ele. Eu não sei contar tudo. Aí nós vamos esquecendo”*.

Seni: *“Nós Wajãpi somos assim mesmo. Cada pai conta de um outro jeito.(...) Na nossa vida a gente cada vez vai ficando velho e aprendendo, vai ficando velho, depois fica velho - 80 anos, e vai esquecendo”*.

Japaropi: *“Hoje, os pais jovens vão esquecendo. Por exemplo, ele não sabe contar. Se pergunta para ele, conta uma história do Jaboti. Não lembra. Porque o pai não contou pra ele. Contou, mas só pensa de estudar, de dar dedicação. Antigamente, não. Nosso pai conta, começa a contar sete horas a história na rede... Porque não tem outro trabalho, não tem associação, não tem escola. Sobra tempo. Só caçar... só pensa onde tem mais caça, onde tem mais peixe, só pensa isso. Dava tempo de contar história. Hoje em dia não, tem que fazer carta, estágio. O mês todo já ta tudo tomado. Aí não dá tempo. (...) Porque quando eu saio para cidade, não dá tempo para contar para meus filhos, então deixa a fita para eles verem (...) Vamos fazer uma história que dá pra criança ver, dá pra adulto ver pra ficar contente quando vê na televisão. Aí que eu falei*

no Jaboti, porque Jaboti faz muita brincadeira, muita coisa pra gente rir na televisão quando aparece”.

Essas falas se referem ao segundo assunto: memória e transmissão de narrativas, histórias e imagens, sempre aludindo ao tempo e à qualidade de vida. Os produtos audiovisuais permitem que o grupo se divirta ao contar e ouvir histórias.

Waiwai *“Antigamente não tem atrapalhão pra Wajãpi. Só nós mesmo que vivíamos na terra, Waiwai tem que ir pra reunião, Waiwai tem que viajar pra outro lugar, conversar com líderes. Antigamente nós pensávamos em contar histórias, pensávamos qual lugar melhor para pescar, qual rio que é bom pra gente viver bem. Nós só pensávamos assim. Agora, hoje em dia, não, porque a gente sai com dia marcado pra fazer reunião. A gente trabalha depressa antes de ir, a gente faz tudo coisa errada, e vai no dia certo pra cidade, pra reunião. Olha agora, essa semana. Tem que preparar, tem reunião, por isso que até os jovens tudo atrapalhado. Jovem estuda, ele pensa só no estudo, ele não pensa na história. Aí não ta muito legal pra nós. Nós temos que viver como era antigamente, ir um pouco menos pra cidade, não é assim: todo dia, todo dia, todo dia”.*

Japaropi: *“É bom isso, mostrar uma história pelo filme, uma festa. Eu não sei fazer a festa, nenhum dos professores sabe. Aí, quando a gente quer lembrar, tem que ver filme, vídeo pra ver a festa como aconteceu antigamente. Pra gente lembrar. É bom também isso”.*

Na opinião de Kasiripinã, a possibilidade de visualização se soma às formas de transmissão das histórias contadas pelos mais velhos.

Kasiripinã: “Para Wajãpi também, pra criança também. Para ajudar o pensamento. Porque criança vai ver também televisão. Os velhos vão falar também. Velho não fala só na fita. Velho vai continuar falando”.

As imagens se inserem na lógica da oralidade segundo um aspecto de complementação, e não de substituição, pois a sua forma de transmissão, mudando a cada enunciação, permite acima de tudo a multiplicação dos pontos de vista e das “*alternativas de representação também*” (Gallois, 2002: 149). O suporte comunicativo audiovisual aponta mecanismos de auto-representação e transformações na lógica do saber tradicional (Gallois, 1993).

As falas explicitam a inclusão de novos mecanismos de apropriação e transmissão coletiva da imagem entre as gerações, na medida em que permite a veiculação das formas de narrativa oral: “*Implantar um monitor de vídeo numa aldeia é uma revolução tecnológica, pois representa uma ponte direta da cultura oral para os meios audiovisuais, sem passar pela escrita*” (Gallois & Carelli, 1998:29).

Japaropi: “O vídeo melhor porque mostra, né, pela palavra dá para também entender, mas quando a gente começamos nosso vídeo, toda a comunidade participa, enquanto que o contador contando, só quem está ouvindo, só o filho. Se fosse na televisão, todos participam para ver. As pessoas vêem mais, passa a palavra mais. (...) Porque se eu conto a história aqui, pessoal que tá lá não vai ouvir a história que eu estou contando (...) Junta tudo, as crianças vêem. Criança gosta muito”.

A idéia de roteiro que motivou as oficinas que acompanhei introduz a etapa escrita na elaboração do produto audiovisual. O processo da escrita do

roteiro incluiu a narração, a discussão e a interpretação teatral da história em questão pelo chefe Waiwai.

Logo em seu início, o processo de escrita do roteiro foi interrompido por alguns membros do grupo, que demonstraram um certo descontentamento com a questão das versões, cuja pluralidade não estava sendo respeitada na construção de um único roteiro.

Foi providenciado pela equipe que todos os membros mais velhos que participavam do grupo pudessem, um a um, narrar suas próprias versões da história. Todo esse material foi registrado pela câmera. A elaboração da possibilidade de uma única versão foi resultado dessa explanação de diferentes versões.

Ao serem questionado sobre o porquê das diferentes histórias, Waiwai e Japaropi afirmaram:

Waiwai: *“Porque nosso pai, pai do nosso pai antigamente escutava uma história de outro, de outro, e de outro de outro, por isso que cada um sabe sua história. Por exemplo, aqui tem quatro salas: um de Jaboti, outro de outra coisa, outra coisa... Depois quando terminou de os bichos falavam, terminou de contar na língua deles e aí voltaram pra sua aldeia, se juntaram e contou. Como é que é a história, aí trocaram idéia, trocava, intercâmbio como eles chamam?”.*

Japaropi: *“Nossos avós que participavam da história de onça, de Jaboti, de gente contando história, história de Deus, como se fosse aula. Chamava o pessoal pra participar de um tipo de reunião, contando história. Cada um [conta uma história] diferente. Um contou mais rápido, outro demora para terminar. Por exemplo, ele conta do Jaboti, eu conto o que contei ontem, outro conta outro diferente, outro contou*

história de bicho, outro conta história de bicho que contou cada sua história pra Wajãpi velho. Jaboti contou cada sua história pra Wajãpi, Wajãpi acompanhou, ele ouviu por isso que ele sabe história. Agora, a gente pegou uma parte e colocou outra parte e juntou”.

O contexto de produção e enunciação do discurso indica um saber coletivo das diferentes histórias narradas. Não se trata de um saber individualizado, mas sim de um saber social nunca dado na forma de um discurso integrado, apresentado “*como referências de um saber, ou conhecimento social ‘implícito’*” (Gallois, 1993: 24). O argumento, sempre em aberto, se constrói pela dialogia e pela retransmissão.

A complexidade narrativa dos gêneros orais permeia toda a discussão sobre o exercício de roteiro para os filmes: pela transmissão da visualização do conteúdo das falas que ele proporciona.

Entre as questões levantadas nas falas sobre a demanda de aprendizado da técnica de comunicação audiovisual, a relação estabelecida entre os diferentes modos de enunciação e a elaboração de um material audiovisual introduz um elemento muito importante que, por sua vez, remete ao terceiro tema: a possibilidade de visualização:

Sílvia: “*Por que vocês estão querendo fazer a história do Jaboti?”.*

Waiwai: “*A gente escolheu o filme do Jaboti pra conta só oral pra criança. As crianças quer saber como é que parece gente ou bicho andava assim, como é que era antigamente? Jaboti andava? Falando, só na cabeça, ninguém vê. Só falamos, agora a gente mostra filma aí que a gente vê. Dá pra entender. Antigamente não tem branco, não tem filmagem. A gente só contando, só guardava na cabeça. A gente não mostrou. Por isso que agora nós queremos mostrar como é que é”.*

Japaropi: *‘Falando não dá. Quando eu falo, eu conto uma história, você vai só ouvir, tu não vai ver direitinho o que aconteceu, porque eu explico tudo misturado. Quando tu vê na televisão, tu vê o que faz a mesma coisa que eu contei. Tem que mostrar pra poder ver?’.*

Taraku’a si: *‘História do Jaboti é muito boa pra fazer filme, é fácil também, não leva muitas coisas. Por que todas as crianças que falam como é que Jaboti era antigamente? Porque antigamente Jaboti era igual como gente. Agora não aparece mais como gente. Por isso que as crianças perguntam como é que era Jaboti antigamente. Por que agora Jaboti não fala? Tem que mostrar assim que era antigamente. Não é pra guardar, pra ver só e mostrar para criança. Deus mudou tudo. Porque quando começa Jaboti fala, onça fala, conversa com onça – é fácil fazer isso. Por isso que Deus mudou tudo. Não fala mais. A onça chega perto do Jaboti, mas ele não fala (...) Porque os velhos que contamos pra nós essa história, nós aprendemos, mas não vimos como é que era antigamente, por isso é que nós queremos mostrar para as crianças ver também como era o Jaboti antigamente, o que fazia. Melhor ver para mostrar a história (...) tem que mostrar como é que antigamente. Como é que Jaboti, como é que a onça, como é que brinca o Jaboti com a onça (...) é assim, mas eu não vi como é, eu ouvi, mas tem que ver?’.*

O evento audiovisual é uma forma de visualização que permite contar, ouvir, mostrar e ver uma história.

Seni: *‘Nós sempre falamos para o nosso pai e para nossa mãe: cadê que aparece esse filme? Não, vocês só contam para nós e conta, e a gente nem vê. Só conta, a gente nem estamos vendo. Porque a gente queremos ver se é verdade ou mentira, por isso que a gente*

quer fazer os personagens de bichos, de animais. Eu acho que, quando aparece na televisão, as pessoas vão achar que é verdade, que aconteceu no passado. E ouvir também é legal, É junto”.

Sobre as possibilidades de visualização dos encontros entre diferentes grupos indígenas, perguntei suas opiniões a respeito do vídeo *A Arca dos Zo’é* (1993), visto por todos nos primeiros dias das oficinas:

Japaropi: *“O Waiwai foi lá nos Zo’é sem câmera, sem foto, sem máquina. Vai conhecer. Então ele chega aqui só contando e a gente não vai ver como é que eles são. Se ele filmou, mostrou pra gente, aí nós vamos ver e acreditar, é assim que eles fazem, aí sim.”*

A Arca dos Zo’é (1993), assim como *Segredos da Mata* (1998), são filmes produzidos para público externo, com roteiro construído por não-indígenas a partir de uma reflexão posterior sobre o registro realizado. Não são comparáveis à experiência de realização de um produto audiovisual a partir da construção experimental de uma narrativa como a do jaboti. Trata-se, assim, de materiais diferentes. No entanto, minha intenção ao indagá-los acerca desses vídeos foi buscar as diferentes leituras dos Wajãpi sobre esses vídeos e as possibilidades oferecidas pela narrativa audiovisual, presente nos depoimentos, segundo seus recursos de visualização e transposição temporal.

Kasiripinã: *“Zo’é é igual à gente. Jaboti não é igual porque sai só língua Wajãpi, mas a máscara diferente. Zo’é a pele é igual”*

Japaropi: *“Filme que Waiwai fez lá nos Zo’ é é diferente – é pessoalmente, não usa máscara, não usa nada. Só mostrando assim, cultura, a fala que mostrou pra eles conhecerem. Não é assim de máscara”.*

Waiwai: *“Índio Zo’ é não conhece a televisão. A televisão, eles disseram é bonita. Quando mostraram filme dos Wajãpi para os Zo’ é, nós mostramos nossa festa. Eles acharam bonito. Festa lá não tem caxiri, só tem açaí. ‘Isso aí é espírito da pessoa?’, Zo’ é perguntou. Olharam atrás da televisão pensando que é gente. Aí eles falaram isso: nós vamos fazer também para filmar pra gente depois ver, ver se verdade que Wajãpi fala”.*

A diferenciação estabelecida por Seni entre o filme *A Arca dos Zo’ é* (1993) e o filme do Jaboti se dá de acordo com as diferentes temporalidades articuladas:

Seni: *“Eu acho que na verdade esse filme foi de documento para lembrar o que que aconteceu no passado, quando foi encontrado com os outros índios”.*

Sílvia: *“É diferente de uma história?”.*

Seni: *“Diferente, muito diferente de uma história, isso para mim acho que é um documento. A Arca dos Zo’ é é diferente do outro filme. Diferente porque assim, o filme de bicho já aconteceu, porque matava gente. E, por exemplo, Jaboti matava a anta, e no filme ‘A Arca...’ Waiwai foi visitar aldeia deles. Agora tá vivo essas pessoas que foram visitar essa aldeia. Jaboti já aconteceu no passado”.*

A idéia do falso em relação à encenação do Jaboti não se refere à inveracidade dos conteúdos narrados, e sim à possibilidade de encenação dramática do outro, no tempo diferido. Dessa forma, a construção narrativa de

um tempo passado pela interpretação do Jaboti trata de uma ficção no sentido da encenação, mas não do conteúdo das narrativas.

Como já colocou Schuler, a questão da encenação e da falsa realidade não faz sentido para os Wajãpi: “*é falsa a idéia do falso*”. Segundo a autora, a idéia da ficção encontra um paralelo no ritual. O mito não é falso, mas no ritual ele é encenado: “*(...) penso que um filme de ficção pode ser uma variante tão verdadeira quanto um filme documentário. É como as variações do mito, em que não há a mais verdadeira*” (Schuler, 1998: 38).

Na composição da cena, os fatos são verdadeiros, e o inverídico está na encenação, na dramatização da onça no tempo presente de um fato pertencente ao passado. Este é o ponto no qual se engendram o falso e o verdadeiro:

Sílvia: “*A história que vocês vão fazer é verdade?*”

Japaropi: “*[A história do Jaboti] é de verdade, mas história que nós vamos usar máscaras não é de verdade, são só pessoas que usam. História é verdade, falando, falando, já pra ser Jaboti não é de verdade. História é verdade, Jaboti falando é verdade como antigamente, agora ninguém vai entrar dentro do Jaboti pra falar. Jaboti não vai conseguir falar, onça não vai ficar falando. Pra gente explicar pra eles e mostrar pra eles: é assim que Karaiikõ faz pra criança, pra velho. O que é mentira agora pra Jaboti é a roupa dele, história é verdade*”.

Seni: “*Eu mesmo não tô achando muito verdade. Eu estou dizendo assim, que, por exemplo, a gente vai fazer um filme e a gente vai falar: assim que aconteceu com o Jaboti, assim que aconteceu com a onça, e, assim, vocês viram assim que aconteceu – é isso que a gente sempre conta falando oralmente*”.

As diferentes percepções do tempo articuladas pelo gênero oral de narrativa são potencializadas pelas imagens na medida em que estas possibilitam uma capacidade singular de transposição no tempo.

Essa transposição oferece a possibilidade de “fazer como o Jaboti”, de usar roupas dos outros bichos, de usar “sangue”, de interpretar, “dramatizar” diferentes perspectivas de humanidade e animalidade a partir de um deslocamento no tempo.

O que está em jogo não são as noções de falso ou verdadeiro das imagens, mas a encenação da possibilidade de “ver” um tempo passado e, ao mesmo tempo, de dramatizar de forma lúdica e divertida o corpo e o ponto de vista dos animais pelo uso de fantasias.

A questão do tempo emerge dessa articulação entre o gênero de narrativa oral e o suporte audiovisual. O filme permite a visualização dos conteúdos transmitidos oralmente sobre o tempo das origens, anterior à diferenciação da aparência entre homens e animais. Ambos partilhavam as mesmas atividades e falavam a mesma língua, *‘todos eram como a gente’* (Gallois, 1988:73). O distanciamento dos animais de uma condição de humanidade, que seria uma essência espiritual comum hoje escondida por “roupas” (peles) de animais (Viveiros de Castro, 1996).

Essa forma de transposição temporal, que fornece possibilidades de visualização diferida e de diferentes pontos de vista, está também presente no vídeo *Segredos da Mata* (1998). Como foi visto no item anterior, a interpretação dos monstros pelos Wajãpi intercalava momentos em que eram usadas roupas e máscaras, com momentos em que o monstro conservava sua aparência humana. É possível pensarmos que a visualização e a encenação são estruturadas pela concepção de que *“os animais são gente, ou se vêem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à idéia de que a forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (uma*

'roupa') a esconder uma forma interna humana, normalmente visível aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs' (Viveiros de Castro, 1996:3).

A questão das transformações e pontos de vista é relevante para a análise do caráter ficcional da narrativa audiovisual, pois indica que a idéia do falso está no espaço de encenação de um tempo anterior à diferenciação na aparência entre humanos e animais. Sons e imagens em movimento possibilitam a visualização da aparência desse tempo passado como uma realidade encenada de múltiplos pontos de vista.

Ao levar em conta esse paralelo no filme *Segredos da Mata* (1998), considerando-o um movimento no tempo e uma dramatização de um evento, perguntei aos Wajãpi se o filme de ficção que pretendem fazer se aproxima desse vídeo. Os Wajãpi, no entanto, o diferenciaram da história pretendida do Jaboti na medida em que a edição do vídeo *Segredos da Mata* (1998), feito para um público não-indígena, como visto no item anterior, evidencia descontinuidades na narrativa de transposição dos personagens e do tempo passado pelo uso da metalinguagem e da narração em tempo real.

Kasiripinã: *“É diferente porque faz igual mesmo a história de Jaboti. [Segredos da Mata] não é igual porque aparece gente, e aí depois aparece outro monstro. Aí depois aparece gente”.*

Seni: *“Eu acho que o Segredos da Mata não foi muito bom não porque a pessoa fala no meio. Por exemplo, aqui vai indo o filme e de repente a pessoa fica falando no meio. Por exemplo, vai aparecer a pessoa do bicho a gente vê. Depois pára, só mostra a pessoa falando, contando história. Fica conversando contando a história, e corta de novo e aparece o bicho de novo”.*

Seni indica sua vontade em contar e encenar uma história sem se preocupar em evidenciar o processo como são narradas as histórias. Suas críticas indicam essa construção narrativa como desarticuladora do potencial da encenação e narração de uma história.

A metalinguagem em *Segredos da Mata* (1998) se dá pela sua própria característica de a narrativa debruçar-se sobre o próprio processo de sua formação, como um espelho. Nesse caso, o espelho foi traduzido pelos Wajãpi como uma quebra na estrutura temporal na qual os eventos se situam. O fato de diferentes temporalidades coexistirem nas imagens parece ter descaracterizado a abstração.

Os recursos audiovisuais são acionados para que a narrativa tenha uma visibilidade sempre imaginada nas sessões de histórias orais. O filme é então tratado como a possibilidade de a experiência audiovisual interiorizar, na composição dramática da cena, uma dimensão temporal diferenciada, correspondente ao gênero de transmissão oral em que o presente e o passado desdobraram-se simultaneamente³³.

A idéia de ficção está primeiramente vinculada à formação de um olhar que elabore uma transposição temporal, uma possibilidade de “ver” um tempo passado que não se situa ou não se ancora num espaço e no tempo presente. Simultaneamente, a manipulação dos elementos de temporalidade são definidos pelas interpretações míticas e históricas da realidade (Gallois, 1993).

Segundo Gallois (1993), a construção do argumento mítico se dá a partir de uma lógica atemporal na qual os espaços e as categorias genéricas estabelecem uma contraposição descontínua. A narrativa histórica desenvolve no tempo uma

³³ O desdobramento constante das imagens fílmicas em duas dimensões é, segundo Gilles Deleuze (1985), a operação mais fundamental do tempo, podendo ser vista no que chamou de “imagem-cristal”: “O que constitui a imagem cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas, ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado...” (Deleuze, 1990:102).

lógica de continuidade que pode ser utilizada para preencher os espaços do mito. É a articulação das narrativas como dois conceitos distintos e complementares de temporalidade que permite a idéia da totalidade na produção da auto-representação (Gallois, 1993:25).

Essa manipulação articulatória dos elementos narrativos na tradição oral é o que Levi-Strauss (1986) denominou de forma intermediária entre a “estrutura estacionária do mito” e o “devir aberto da história”. Essa combinação produz a história mítica, ou o mito historicizado, “*justapondo ou superpondo – com uma grande liberdade de escolha – elementos definidos, enquanto tais, de modo estrito*” (Levi-Strauss, 1986:154).

As características desse tipo de retransmissão oral de informações implica que a noção de ficção e de história única, capaz de satisfazer a exigência de verdade do ponto de vista ocidental não faça sentido (Levi-Strauss, 1986).

Entre os Wajãpi, a composição da narrativa audiovisual, mais do que um registro, molda a duração de instantes vividos, que reproduzem e organizam as realidades do mundo espacial e temporalmente. O movimento das imagens possui o privilégio de repetir um tempo vivido (Bazin, 1991)³⁴ em diferentes perspectivas.

Taraku´a si: “O dono do Jaboti, Deus, mudou tudo. Porque quando começa Jaboti fala, onça fala, conversa com onça – é fácil fazer isso. Por isso que Deus mudou tudo. Não fala mais. A onça chega perto do Jaboti, mas ele não fala. Igual, corpo é igual,

³⁴ Sobre a questão das imagens como uma construção estética do tempo, é interessante nos remetermos também a Roland Barthes (1984). Segundo o autor, a emanação do referente, assim como a presença do real, se deve à imobilidade da fotografia: que é desprovida de futuro. O movimento ao contrário imprime nas imagens o mesmo estilo constitutivo da vida, apesar da existência do referente fotográfico. Ao contrário de Barthes, Bazin (1991) incorpora a dimensão temporal nos parâmetros da objetividade fotográfica. O movimento como efetivação do tempo, e não sua subversão.

mas falavam como gente e andando igual como nós, igual gente e não de quatro, em pé. Corpo de onça. É. Só viu nossos antepassados, trisavô...”

Assim, as interpretações sobre os mecanismos audiovisuais e seus usos são moldadas segundo as categorias do pensamento Wajãpi anteriores à introdução desses recursos.

Vale dizer também que o refinamento apresentado pelos indígenas na manipulação dos conceitos e categorias introduzidas pela experiência fílmica se deve certamente a um longo processo de manipulação das possibilidades trazidas pelos recursos audiovisuais já em curso desde a fase inicial do extinto projeto Vídeo nas Aldeias, do Centro de Trabalho Indigenista, e que persiste até as experiências atuais.

4. Considerações finais

Os caminhos abertos por Gregory Bateson e Margaret Mead (1942) no trabalho de campo em Bali, entre 1936 e 1939, indicaram a utilização da imagem para o estudo da cultura como elemento incorporado nos mais íntimos detalhes do comportamento. Os autores “*apresentaram seus resultados daquilo que é, ainda hoje, considerado o mais ambicioso trabalho de fotografia antropológica já publicado: Balinese Character*” (Becker, 1995).

Mead empenhou-se posteriormente, na década de 1970, em “*qualificar o estudo do homem somente naquilo que ele deixa ver e que pode ser apreendido através dos instrumentos de investigação não verbais*” (France, 2000:18). Suas reivindicações fundaram uma nova abordagem antropológica, que considera os métodos audiovisuais possibilidades de prática investigativa (Mead,1985)³⁵.

No entanto, o diálogo entre os suportes visuais e a antropologia foi empreendido pelo cinema etnográfico, já por volta da década de 1920, como um gênero que trata das relações de alteridade. Os primeiros filmes etnográficos constantes dessa época tiveram como contexto a perspectiva da construção realista da totalidade observada: *Rituais e Festas Bororo* (1917) e *Nanook of the North* (1922).

Como vimos anteriormente, na década de 1960 novas articulações e perspectivas estéticas foram estabelecidas entre os filmes etnográficos e a Nouvelle Vague francesa, o Neo-Realismo italiano e, sobretudo, a vanguarda russa, representada por Dziga Vertov. Essa reorientação recolocou os termos da relação

³⁵ Sobre as novas possibilidades de registro, Collier Jr. afirma: “*Indiscutivelmente, a cegueira pessoal que obscurece nossa visão está relacionada com o isolamento que é possível em nossa sociedade urbana e mecanicista. Aprendemos a ver praticamente o que precisamos ver (...) Esse apoio mecânico à observação de campo estende as possibilidades de análise crítica, pois o registro fotográfico contribui como um fator de controle para a observação visual. (...) A arte fotográfica é um processo de abstração legítimo na observação*” (1973: 3,7).

entre realismo e ficção: importa mais a verdade do filme do que a verdade no filme (Rouch,1995).

O conjunto de filmes que consolidou a prática etnográfica audiovisual representou, portanto, tanto um espaço para as imagens no âmbito da disciplina antropológica, na esteira de Mead, como abriu caminhos, na perspectiva de Rouch, para o sentido do compartilhamento da experiência do encontro entre investigadores e investigados em toda a sua complexidade.

O realismo torna-se, num certo sentido, o epicentro dessas experimentações: na década de 1920 consolida-se como um discurso da retórica científica, e na década de 1960, como um projeto estético que inclui as construções ficcionais. A discussão que merece relevância diz respeito ao realismo construído pela câmera, em lugar de uma apreensão realista dos fatos.

Em outras palavras, houve um deslocamento do sentido da documentação audiovisual etnográfica: de uma busca pela apreensão do real, vinculada ao período clássico da antropologia, para as subversões narrativas empreendidas na década de 1960³⁶. Em tais subversões, o critério da apreensão realista da totalidade é desconstruído pela perspectiva polifônica, da qual participam as diversas vozes produtoras do encontro etnográfico.

Essa rotação de perspectiva na estética dos filmes etnográficos, partindo da retórica funcionalista em direção à antropologia compartilhada proposta por Rouch, se alinha à abordagem adotada por Leach (1978), pela qual “*a única etnografia da qual um antropólogo social tem um conhecimento íntimo é a que deriva de sua própria experiência de vida*” (Leach, 1978:8). A cultura, segundo a perspectiva do autor, é interpretada na esteira da abordagem antropológica de Dell Hymes

³⁶ *Petit a Petit* (1954), *Le Maitres Fous* (1955) e *Jaguar* (1967).

(1967)³⁷: como uma comunicação -- uma interconexão complexa que transmite informações àqueles que dela participam.

Nesse sentido, há um alinhamento da proposta comunicativa de Dell Hymes (1967) e Leach (1978) com a reorientação do foco da descrição etnográfica colocada pela crítica cultural norte-americana, entre as décadas de 1970 e 1980, sobre os processos de mediação nas construções narrativas.

Nesse período a antropologia repensou o encontro etnográfico de ‘sujeitos’ com ‘objetos’ a partir das categorias de troca e negociação entre as partes. Dessa forma, a autoridade das descrições culturais homogêneas deu lugar a perspectiva de fluxos culturais em dinâmicos processos de negociação com os contextos locais, tanto externos quanto internos ao grupo (Marcus & Fischer, 1986; Gallois, 2002).

O desdobramento dessas perspectivas antropológicas nos produtos audiovisuais etnográficos indicou que em vez da exploração sobre a essencialidade ontológica da imagem num sentido de apreensão realista do objeto, buscou-se a construção narrativa polifônica e reflexiva³⁸.

Assim, o abandono da construção do realismo em direção a um realismo da construção, deflagrada pela antropologia compartilhada, aponta a narrativa audiovisual como uma linguagem que tem na reflexividade seu elemento constitutivo.

A proposta reflexiva recoloca a relação estabelecida com os objetos da documentação numa nova abordagem estética de apreensão do real tal como ele é vivenciado. A superação da dicotomia entre realidade/ficção ou

³⁷ Dell Hymes apontou primeiramente as abordagens etnográficas de acordo com a leitura de eventos comunicativos: “*Creio ser mais provável que os antropólogos não tenham visto claramente como conjugar 'comunicação' com algo especificamente etnográfico como objeto de seu interesse e de seu estudo (...) a necessidade de considerar problemático o que seja comunicativo numa cultura, de determiná-lo através de cuidadoso trabalho etnográfico em termos de sistema de estudo. Somente sobre tal base pode a antropologia contribuir com descrições válidas e reveladoras dos padrões de comunicação de comunidades reais?*” (1967:36).

³⁸ *A Arca dos Zo' é* (1993).

objetividade/subjetividade permite o acesso ao sistema de significados da experiência audiovisual como situações de intercâmbio entre os diferentes sujeitos envolvidos.

As experiências audiovisuais realizadas em regime de parceria com populações indígenas brasileiras representam essa reorientação nas relações constitutivas do encontro etnográfico. Trata-se da elaboração de um espaço de interlocução pela produção e retransmissão continuada de imagens e sons, acionando e potencializando uma série de *performances* gestuais e narrativas orais.

Essa abordagem reflexiva privilegia não as imagens e sons como tais, mas a tradução da experiência do processo criativo de comunicação intercultural pela troca continuada de pontos de vista. Trata-se assim do aparato conceitual utilizado na reflexão sobre as formas de alteridade e auto-imagem estabelecidas no diálogo entre diferentes instâncias discursivas e performáticas.

O valor estético dos vídeos é relevante somente se levarmos em conta o contexto de enunciação de uma experiência comunicativa, pois o que precisa ser enfatizada é a abertura de um novo espaço discursivo de representação, que vai além do documento audiovisual, estabelecendo um processo social de mediação.

Não obstante isso, as possibilidades de manipulação do espaço /tempo narrativo audiovisual são igualmente exercícios de imaginação: “*o importante nesse ponto é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo...*”(Aumont, 1995: 21).

Os sentidos da experiência audiovisual têm significados estritamente ligados às construções da imaginação, e por isso tratam das diferentes concepções de realidade, situando-se em um terreno do qual fazem parte os aspectos e práticas cosmológicas dos agentes envolvidos.

Diferentes concepções de realidade articulam diferentes sistemas de visualidade – esse aspecto merece relevância nos estudos antropológicos das formas visuais e audiovisuais.

Como exemplo dessa abordagem, Peter Gow (1995) investiga o significado do cinema para os nativos do Alto Ucayali a partir de uma experiência do grupo com o meio cinematográfico, narrando principalmente sua surpresa diante dos comentários colhidos após uma sessão do filme *Piranha II*, que explicitam “*um tom intrinsecamente local e um cálculo tipicamente amazônico em relação às (...) narrativas (...)*” (Gow, 1995: 43).

A experiência visual, segundo o autor, produz outras imagens da realidade, mediadas por maneiras diferenciadas de compreensão. Assim, a realidade das imagens ou da vida não existe: a visão das aparências, do mesmo modo que das imagens dos filmes, é uma contra-imagem da realidade. Gow (1995) ainda afirma haver nos relatos uma semelhança entre as experiências visuais proporcionadas pelo cinema e as experiências alucinógenas provocadas pelo consumo do *ayahuasca*: “*com o ayahuasca tudo se torna visível: um dos efeitos mais fortes é que os seres poderosos, normalmente invisíveis, tornam-se visíveis*” (Gow, 1995:45). Ou ainda, “*o ayahuasca é uma planta da floresta que permite o acesso à verdadeira identidade visual da floresta, como o cinema, um produto estrangeiro, permite acesso visual a países distantes, ao 'lado de fora'*” (Gow, 1995:47).

A visualidade do cinema e do *ayahuasca* está inseridas num sistema mais amplo de experiências significativas. Assim os valores atribuídos às experiências de visualidade têm tons intrinsecamente locais.

A abordagem sobre o uso do *ayahuasca* apresenta nesse caso, um paralelo com o evento audiovisual narrado pelos Wajãpi, ambos como possibilidades de visualização que explicitam relações de caráter cosmológico “*que desta maneira*

transcende sua capacidade sensorial cotidiana para permitir ao sujeito acesso visual direto à verdadeira natureza da aparência visível (...)” (Gow, 1995:46).

As possibilidades de visualização são um produto do conhecimento que indica as diversas formas de concepção da realidade em suas diferentes manifestações: seja pelas concepções nativas do Alto Ucayali sobre interiorização e exteriorização do corpo pelas leituras das realidades da floresta (Gow, 1995)³⁹, seja pela encenação de uma transposição temporal, como narrado nas falas dos Wajãpi frente à experiência audiovisual no capítulo anterior.

Para os nativos do Alto Ucayali, o acesso visual proporcionado pelo cinema remete à experiência do *ayahuasca* como atualizações dos mecanismos de manutenção da vida social em termos de uma composição segura que une exterior e interior. Num sentido diverso, a experiência de visualização ficcional narrada pelos Wajãpi indicou possibilidades de encenação de diferentes perspectivas e temporalidades ligadas ao seu universo cosmológico.

Há, no entanto, um sentido de semelhança entre as experiências narradas: trata-se de vivências surgidas dentro de sistemas compartilhados de significação e classificação do real, anteriores ao evento audiovisual, mas que o incorporam. As formas de visualização estão, portanto, muito além dos aspectos figurativos: são experiências que estruturam diferentes sistemas estéticos, cujos produtos são reflexões sobre as condições de humanidade (Müller, 1992; Gow, 1999).

Segundo essa perspectiva, os padrões de pintura corporal são igualmente exemplos de experiências visuais: *"O padrão é uma experiência visual, e, como observei, aponta para o interior oculto do objeto que recobre. No entanto, isso é verdade no que se refere à*

³⁹ “*A floresta apenas parece ser uma extensão de árvores e outras plantas. Na realidade é uma cidade repleta de pessoas. Essas pessoas são os seres poderosos que produzem formas visuais através de suas canções. A aparência visual manifesta é um produto do seu conhecimento. Seu conhecimento, no entanto, constitui-se de uma visualização verdadeira. Este conhecimento dos seres poderosos só pode ser alcançado pelos humanos através da ingestão de ayahuasca. (...) O ayahuasca reformula o interior do corpo como o interior da floresta (...) Em oposição a este movimento do ayahuasca, que se dirige ao interior, o cinema faz um movimento na direção do exterior*” (Gow, 1995:46,48).

visão humana normal. Os Piro postulam muitas maneiras possíveis de ver o mundo” (Gow, 1999:310).

Os alucinógenos, assim como a ficção audiovisual e os grafismos indígenas, correspondem ao que Vidal (1992) denominou de ‘sistemas de comunicação visual’, que permitem a visualização do que normalmente não está visível. Como nos mostrou Gow (1999) em relação aos Piro, esses sistemas possibilitam que seres normais penetrem “*no mundo das transformações. Essas formas de arte visual dialogam umas com as outras, reiterando constantemente o significado do visual no mundo Piro, chamando atenção para certos modos de ver e afastando-se de outros*” (Gow, 1999:313).

A construção de realidades e contra-realidades, a partir de visualizações ou de padrões estéticos⁴⁰ faz sentido para o entendimento das cosmologias envolvidas na medida em que são apreendidas formas de expressão, comunicação e significação que não se reduzem aos seus aspectos figurativos. Nessa direção, as ‘manifestações artísticas’ são tomadas como um valor transformativo que age sobre o tempo e permite sua visualização.

⁴⁰ Ingold (1998), traz o debate sobre as relações entre antropologia e estética: na perspectiva de Coote, podem ser observados muitos casos de categorias estéticas como “trans-culturais”. Na mesma medida, Morphy, entende que a antropologia é uma disciplina que envolve a tradução de eventos e comportamentos de uma cultura para que possam ser compreendidos por membros de outras. Assim, a definição da antropologia depende da existência de categorias “trans-culturais” implícitas ou explícitas que são utilizadas no processo de tradução. Num sentido diverso destes autores Overing indica que a estética tem um papel essencial ao longo do processo de produção de significados em determinados grupos, podendo ser entendido somente na medida em que é social, política e cosmologicamente contextualizada. Os padrões estéticos de acordo com a autora, não se encontram isolados, fora do contexto cotidiano e não podem ser facilmente comparáveis. Gow, na mesma direção de Overing, argumenta que tratar a estética como uma categoria “trans-cultural” é impossível, e não configura uma questão antropológica. A exemplo de uma comparação entre as pinturas em areia Navajo e os quadros de Pollok, empreendidas por alguns críticos da estética primitivista, Gow afirma que uma pesquisa etnográfica sobre as pinturas em areia Navajo remete a experiências e ações do povo Navajo. Com efeito, o que importa para a antropologia, a exemplo do trabalho de Levi-Strauss com as máscaras africanas, é o uso dos critérios estéticos não para a comparação com as estéticas de outras culturas, mas como perspectivas estéticas próprias a outras culturas. Sobre a questão da estética e arte primitiva, ver também Price (2000).

No mesmo sentido, quanto às relações possíveis entre os sistemas de representação da visualidade e as práticas cosmológicas de significação, Van Velthem (1995) indica que as pinturas Waiana são formas de expressão e comunicação nas quais os procedimentos artísticos remetem a outros tempos, os tempos primordiais. Segundo a autora, os Waiana não trabalham com recriação, mas com transposição, encurtamento do tempo. As imagens concebidas mediante essa "visão" de outras realidades têm mais a função de fazer ver do que de serem vistas.

A visualidade e a estética possuem um valor comunicativo e constituem uma constante recriação do mundo visível, dando acesso a aspectos obscuros na visão ordinária.

Os estudos cosmológicos que derivam dessas apreensões devem, portanto, incluir as relações que os homens *"mantêm com sua imaginação e seu imaginário"* (Auge,1997:77), para que se perceba o sentido da visualidade, e, assim, da experiência audiovisual.

Barcelos Neto, numa direção semelhante, busca o valor comunicativo da arte Waurá como uma via de acesso às categorias de pensamento ou entendimento do cosmo: uma experiência sensorial, e, assim, um discurso visual que o autor denominou de *"arcabouço conceitual da imagem"* (Barcelos Neto, 1999:7).

Os valores estéticos e artísticos manifestados pelas figurações, grafismos e imagens estão diretamente relacionados a sistemas específicos e diferenciados de comunicação, inclusive com as alteridades sobrenaturais. O autor atribui à circulação e à crítica estética das produções artísticas traços importantes do sistema sociopolítico Waurá.

As manifestações artísticas, os valores estéticos e as imagens em relação às sociedades indígenas têm uma estreita relação com o universo das experiências

sensoriais, que se distanciam da experiência do figurativo para englobar outras esferas da existência.

As diferentes manifestações da noção de imagem, portanto, devem ser pensadas a partir do contexto cosmológico em diálogo com as expressões artísticas e sensoriais de sociedades indígenas.

O exemplo de Barcelos Neto é elucidativo por estabelecer uma relação simbólica entre a imagem e o pensamento: "*A questão da imagem humana envolve amplos contextos, não se limitando apenas à cura xamânica (...) Parece haver na cultura uma eminente necessidade simbólica de transformar imagens figurativas bi ou tridimensionais em algo vivo ou potencialmente vivo*" (Barcelos Neto, 1999:10).

Um importante caminho para os estudos da imagem no âmbito da disciplina antropológica remete às relações que determinados grupos estabelecem com a experiência audiovisual, a partir da delimitação do conceito de visualização.

As possibilidades de visualização, potencializadas pelos suportes gráficos e audiovisuais, tratam de experiências estéticas da realidade: como reproduções de universos sociocosmológicos (Van Verlthem, 1992), como meios de comunicação com o mundo sobrenatural (Gallois, 1992), como uma advertência constante da impregnação da vida humana pelo mundo espiritual (Langdon, 1992), ou como uma possibilidade de encenação de uma transposição temporal.

As experiências audiovisuais nos estudos de antropologia, abordadas como fontes de visualidade, expressam significados culturais que incluem, em suas diversas possibilidades, expressões de tempos e realidades diversas. Ou seja, o estudo sobre a construção de diferentes visualidades representa vias de acesso à compreensão de sociedades indígenas em suas múltiplas manifestações: construção de identidades, processos de revisão da auto-imagens, categorias de alteridade, noções de temporalidade e humanidade.

Essa experiência permite que o conjunto de manifestações do pensamento indígena possa ser acessado pelos estudos antropológicos no âmbito do processo de comunicação audiovisual. Nesse sentido, as imagens podem desempenhar um papel importante no âmbito da disciplina.

5.Referências Bibliográficas

ALBERT, Bruce

2002. “O Ouro Canibal e a Queda do Céu. Uma crítica xamânica a economia política da natureza”. In: ALBERT, Bruce & RAMOS, Alcida Rita. *Pacificando o Branco*. São Paulo, Editora da Unesp. pp. 239-274.

APPADURAI, Arjun

1996. “Here and Now”. In: *Modernity at Large – Cultural Dimensions of Globalization*. Mineapolis: University of Minnesota Press.

ARHEIM, Rudolf

1989. *A Arte do Cinema*. São Paulo, Martins Fontes.

AUGÉ, Marc

1997. *A Guerra dos Sonhos*. São Paulo, Papirus.

AUMONT, Jacques (et alli)

1995. *A estética do filme*. Campinas, Papirus.

BALIKCI, Asen

1975. “Reconstructing Cultures on Film”. In: HOCKINGS, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hauge: Moun-ton. pp. 191-200.

BANKS, Marcus

1992. “Which Films are the Ethnographic Films?”. In: CRAWFORD, Peter Ian & TURTON, David. *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press. pp. 116-129.

BARCELOS NETO, Aristóteles

1999. *Do Sonho à Figuração: Visão e Poder entre os Xamãs Waurá. Elementos para uma Estética Xinguana*. São Paulo, Paper – FFLCH/USP.

BARTHES, Roland

1984. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BATESON, Gregory & MEAD, Margaret

1942. *Balinese Character: A photographic analysis*. New York, New York Academy of Sciences, (Special Publications, vol.II). 277 p.

BAZIN, André

1991 [1945]. "Ontologia da imagem fotográfica". In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. São Paulo, Graal.

1991[1951]. "A morte todas as tardes".In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. São Paulo, Graal.

BECKER, Howard S

1995. "Balinese Character: uma análise fotográfica de Gregory Bateson e Margaret Mead".In *Cadernos de Antropologia e Imagem* (2).pp.137-143.

BERNADET, Jean-Claude

1985. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Brasiliense.

BHABHA, Homi

1998. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora da UFMG.

BHABHA, Homi & BURGIN, Victor

1994. "Visualizing Theory". In TAYLOR, Lucien (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*. New York, Routledge. pp. 454-467.

CAIUBY NOVAES, Sylvia

1993. *Jogo de Espelhos*. São Paulo, Edusp.

1997. *Disappearing World: the Kayapó*. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 5:165-168.

1998. "O Uso da Imagem na Antropologia". In: SAMAIN, Etienne (org.),*O Fotográfico*. São Paulo, Hucitec/CNPq

2000. "Quando os Cineastas são Índios". Texto publicado no site: <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/caiuby.htm>

CARDOSO de OLIVEIRA, Roberto

2000. *O Trabalho do Antropólogo*. São Paulo, Paralelo 15.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela

1986. "Etnicidade: da cultura Residual mas Irredutível". In: *Antropologia do Brasil*. São Paulo, Editora Brasiliense. pp. 97-108.

1986A."Parecer sobre os Critérios de Identidade Étnica". In: *Antropologia do Brasil*. São Paulo, Editora Brasiliense. pp. 113-119.

1995. *Negros, Estrangeiros - os Escravos Libertos e sua Volta à África*. São Paulo, Editora Brasiliense.

1999. "Xamanismo e Tradução". In: NOVAES, A. (org.), *A Outra Margem do Ocidente*. São Paulo, MINC/Funarte/Cia das Letras. pp.251-282.

CARROLL, Lewis

1980. *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas, Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. São Paulo, Summus.

CARROLL, Noël

1996. "Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism". In: BORDWELL, David & CARROLL, Noël (Ed.), *Post-Theory: reconstructing film studies*. Madison, The University of Wisconsin Press.

CHALFEN, Richard

1992. "Picturing Culture Thought Indigenous Imagery: a telling history". In: CRAWFORD, Peter Ian & TURTON, David. *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press. PP. 222-241.

CLIFFORD, James

1998. *A Experiência Etnográfica – antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ.

CLIFFORD, James & MARCUS, George E

1986. *Writing Culture - The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, University of California Press.

COLLIER Jr., John

1973. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo.

CRAWFORD, Peter Ian

1992. "Film as Discourse". In: CRAWFORD, Peter Ian & TURTON, David, *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press. pp. 66-82.

CRAWFORD, Peter Ian & TURTON, David

1992. *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press.

DANCE, Frank E. X

1967. "Para uma Teoria da Comunicação Humana". In: DANCE, Frank E. X.(org.), *Teoria da Comunicação Humana*. São Paulo, Cultrix. pp.364-390.

De BRIGARD, Emile

1975. "The History of Ethnographic Film". In: HOCKINGS, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hauge: Moun-ton.pp.13-43.

DELEUZE, Gilles

1990. *A Imagem Tempo*. São Paulo, Brasiliense.

1992. *Conversações*. São Paulo, Editora 34.

DOUGLAS, Mary

1996. Foreword. In: MAUSS, Marcel. *The Gift – the form and the reason for exchange in archaic societies*. London, Routledge.

DUARTE, Rogério & PELLEGRINO, Sílvia P.

2002. Agressão, aliança e reflexividade: a guerra Yanomami por meio de uma experiência de comunicação. *Sexta Feira* (7). No Prelo.

DUBOIS, Philippe

1994. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s. Campinas. Papirus

1999. A Linha Geral : as máquinas de imagens. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 9: 85-65.

DURHAM, Eunice Ribeiro

1978 - *A Reconstituição da Realidade: Um Estudo Sobre a Obra Etnográfica de Bonislaw Malinowski*. São Paulo, Ática.

EMÍLIO, Paulo

1981. "A Revolução de Flaherty". In: EMÍLIO, Paulo. *Crítica do Cinema no suplemento Literário*. Vol (1), Rio de Janeiro, Paz e Terra.

ESTERCI, Neide

1995. Uma Câmera Reflexiva sobre a Amazônia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 6:185-190.

FELDMAN BIANCO, Bela & MOREIRA LEITE, Mirian

1998. *Desafios da Imagem - fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas /SP, Papirus.

FIESCHI, Jean-André

1978. "Dérives de la Fiction: notes sur le cinema de Jean Rouch". In: NOGUEZ, Dominique (Ed.), *Cinéma: Théorie, Lectures*. Paris: Klincksiek.

FLAHERTY, Robert

1979. "Filming Real People". In: JACOBS, Lewis. (Ed.) *The Documentary Tradition*. New York, WW Norton & Company.

FRANCE, Claudine

1998. *Cinema e Antropologia*. Campinas/SP, Editora da Unicamp.

FRANCE, Claudine (org.)

2000. *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*. Campinas/SP, Editora da Unicamp.

FREIRE, Marcius

1998. "Por Tarzan ou por Nanook: o filme antropológico a procura de seu *punctum*". In BOAVENTURA, I. (org.): *Ética e Estética na Antropologia*. PPGAS/UFSC.

FROTA, Mônica

2000. "Taking Aim e a Aldeia Global: A Apropriação Cultural e Política da Tecnologia de Vídeo pelos Índios Kayapós". Texto publicado no site: <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/frota.htm>

GALLOIS, Dominique T

1984/1985. O Pajé Waiãpi e seus 'Espelhos'. *Revista de Antropologia*. 27/28: 179-196.

1988. *O Movimento da Cosmologia Waiãpi: criação expansão e transformação do universo*. Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH-USP.

1992. "Arte iconográfica Waiãpi". In: VIDAL, Lux (org). *Grafismo Indígena- estudos de antropologia estética*. São Paulo, Studio Nobel. pp. 209-230.

1993. *Mairi revisitada, a Reintegração da Fortaleza de Macapá na Tradição Oral dos Waiãpi?*, São Paulo, NHII/USP/FAPESP.

1998. "Antropólogos na mídia: comentários acerca de algumas experiências de comunicação intercultural". In: FELDMAN BIANCO, Bela & MOREIRA LEITE, Mirian. *Desafios da Imagem*. Campinas, Papirus.

2000. "Nossas Falas Duras: discurso político e auto-representação Waiãpi". In: ALBERT, Bruce & RAMOS, Alcida Rita (orgs.), *Pacificando o Branco*, Brasília, UNB/ ORSTOM. Pp. 205-237.

2002. *Desafios e traduções da diferença cultural*. Comunicação. IX Congresso de Antropologia. Barcelona, Espanha.

GALLOIS, Dominique T. & CARELLI, Vincent

1993. Vídeo nas Aldeias: a experiência Waiãpi. *Cadernos de Campo* (2).pp.25-36.

1995. Diálogo entre Povos Indígenas: A Experiência de Dois Encontros Mediados pelo Vídeo. *Revista de Antropologia*, 38/1.

1998. Índios Eletrônicos: A Rede Indígena de Comunicação. *Sexta Feira*, 2: 26-31.

GEERTZ, Clifford

1997. *O Saber Local*. Rio de Janeiro, Vozes Editora.

GINBURG, Faye

1995. Videoparentesco: um ensaio sobre A Arca dos Zo'é e Eu Já Fui Seu Irmão. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 6: 171-181.

GOW, Peter

1995. Cinema da Floresta - Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana. *Revista de Antropologia*, 38, 2.p.37-54.

1999. "A Geometria do Corpo". In: NOVAES, Adauto. (org). *A Outra Margem do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras. pp. 299-315.

HANNERZ, Ulf

1997. Fluxos, fronteiras e Híbridos. Palavras-chave para uma antropologia transnacional. *Mana* (3/1). pp. 7-39

HENLEY, Paul

1999. Cinematografia e Pesquisa Etnográfica. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 9: 29-49.

HEIDER, Karl G.

1995. "Uma História do Filme Etnográfico". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1.p.31-53.

HYMES, Dell

1967. "A Antropologia da Comunicação". In: DANCE, Frank E. X. (org.), *Teoria da Comunicação Humana*. São Paulo, Cultrix. pp. 9-56.

HYMES, Dell. (org)

1999. *Reinventing Anthropology*. Michigan. The University of Michigan Press.

INGOLD, Tim

1998. *Key Debates in Anthropology*. London e New York, Routledge.

LANGDON, Jean

1992. "A cultura Siona e a experiência alucinógena". In: VIDAL, Lux (org). *Grafismo Indígena- estudos de antropologia estética*. São Paulo, Studio Nobel. pp.67-87.

LEACH, Edmund

1978. *Cultura e Comunicação*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1952. *Raça e História*. Lisboa, Editorial Presença.

1979. *Mito e Significado*. Lisboa, Edições 70.

1986. "Ordem e desordem na Tradição Oral". In: *Minhas Palavras*, São Paulo, Brasiliense. pp. 149-155.

LOIZOS, Peter

1980. Granada Television's Disappearing World Series: An Appraisal. *American Anthropologist* (82).

1992. "Admissible Evidence? Film in Anthropology". In: CRAWFORD, Peter Ian & TURTON, David. *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press. pp. 50-65.

1995. A Inovação no Filme Etnográfico (1955-1985). *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1. pp.55-63

LOURDOU, Philippe

2000. "O Comentário nos Filmes Etnográficos de Marcel Griaule". In: FRANCE, Claudine (Org.). *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*. Campinas/SP, Editora da Unicamp. Pp.101-123.

LUTKEHAUS, Nancy & COLL, Jenny

1999. "Paradigms lost and found: The 'Crisis of representation' and visual anthropology". In: Gaines, J. & Renov, M. (eds.), *Collecting visible evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press. pp.116-139.

MacDOUGALL, David

1994. "Films of Memory". In: TAYLOR, L. (Eds.) *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1900-1994*. New York and London, Routledge. pp. 260-270.

1998. *Transcultural Cinema*. Princeton, Princeton University Press.

MARCUS, George

1991. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia* (34).pp.197-221.

1994. "The Modernist Sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage". In: TAYLOR, L. (Ed.). *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1900-1994*. New York, Routledge. pp. 37-53.

MARCUS, George & FISCHER, Michael J

1986. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago, University Chicago Press.

MEAD, Margaret

1985. "Visual Anthropology in a Discipline of Words". In: HOCKINGS, P. (Eds.) *Principles of Visual Anthropology*. Mouton Publishers, Chicago. pp.3-10.

MEAD, Margaret & METREAX, Rhonda

1953. *The study of culture at a distance*. Chicago, The University Chicago Press.

MENEZES BASTOS, Rafael

1999. *A Musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis/SC. Universidade Federal de Santa Catarina.

MINH-HA, Trinh T.

1993. "The Totalizing Quest of Mining". In: Renov, Michael (Ed.), *Theorizing Documentary*, New York. pp.90-107.

MONTE-MÓR, Patrícia & PARENTE, José Inácio

1994. *Cinema e Antropologia Visual*. Rio de Janeiro. Interior Produções.

MORIN, Edgar

1980. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa, Moraes Editores.

MÜLLER, Regina Pólo

1992. “Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Assurini do Xingu”. In: VIDAL, Lux (org). *Grafismo Indígena- estudos de antropologia estética*. São Paulo, Studio Nobel. pp. 231-248.

NACIFY, Hamid

1979. Jean Rouché: A Personal Perspective. *Quarterly Review of Film Studies*, Summer. pp.339-362.

NICHOLS, Bill

1981. *Ideology and the Image: social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press.

1991. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

1994. “The Ethnographers Tale”. In: TAYLOR, Lucien (Eds.), *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1900-1994*. New York and London, Routledge. pp. 60-83.

NOVAES, Adauto

1993. *O Olhar*. Companhia das Letras, São Paulo.

O’CONNOR, Goffrey

1997. *Amazon Journal - dispatches from a vanishing frontier*. New York. Plume.

OVERING, Joanna

1991. A Estética da produção: o Senso de Comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, 34.

1995. O mito como história: um problema de tempo, realidade e outras questões. *Mana*, 1/1.pp.107-140.

PARENTE, André

1999. *A Imagem Máquina*. São Paulo, Editora 34.

PEIXOTO, Clarice, E.; SZTUTMAN, Renato & GALLOIS, Dominique T.

2002. Parceria e Comunicação por Meio de Imagens: entrevista com Dominique Tilkin Gallois. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 12: 141-156.

PIAULT, Marc-Henri

1995. A Antropologia e a 'passagem à imagem'. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1.pp.23-29

PRICE, Sally

2000. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ.

RENOV, Michael

1986. Re-thinking documentary. *Wide Angle* (8), nº 3/4.

1993. "Toward a Poetics of Documentary". In: Michael Renov (Eds.) *Theorizing Documentary*, New York, Routledge.pp.12-36.

RORTHMAN, William

1997. *Documentary Film Classics*, Cambridge, Cambridge University Press.

ROUCH, Jean

1975. "The Camera and the Man". In: HOCKINGS, Paul (Eds.) *Principles of Visual Anthropology*. Mouton Publishers, Chicago.

1995. Entrevista concedida a Jean-Paul Colleyn. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1. pp.65-88.

RUBY, Jay

2000. *Picturing Culture - explorations of film & anthropology*. Chicago, The University of Chicago Press.

SAMAIN, Etienne

2002. Quem tem medo de Bonislaw Malinowski? *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 12:121-127.

SCHULER, Evelyn

1998. Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a experiência Waiãpi do Vídeo nas Aldeias. *Sexta Feira*, 2: 32-41.

SHERWOOD, Robert

1971. "Robert Fleherty's 'Nanook of the North'". In: JACOBS, Lewis, *The Documentary Tradition*, New York, WW Norton & Company.

SINGER, André

1992. "Anthropology in broadcasting". In: CRAWFORD, Peter Ian & TURTON, David. *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press. pp. 264-273.

STAM, Robert

1996. *Cinema e Multiculturalismo*. In: XAVIER, Ismail (org.) *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro, Imago.

STOCKING Jr., George W. (Ed.)

1989. *Romantic Motives - Essays on Anthropological Sensibility*. Wisconsin. The University of Wisconsin Press.

STOLER, Paul

1994. "Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty". In: TAYLOR, Lucien (Eds.) *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R.1900-1994*. New York and London, Routledge. pp. 84-98.

SZTUTMAN, Renato

1997. Jean Rouch e o cinema como subversão de fronteiras. *Sexta Feira*, 1: 23-28.

2000. *Caxiri, a Celebração da Alteridade – ritual e comunicação na Amazônia Indígena*. Tese de Mestrado, São Paulo, FFLCH-USP.

TACCA, Fernando

1998. "O Índio Pacificado: uma construção imagética da Comissão Rondon", *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 6:81-101.

1999. *O Feitiço Abstrato: do Etnográfico ao Estratégico. A Imagética da Comissão Rondon*, tese de Doutorado, PPGAS/ FFLCH-USP.

2002. Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon. *Revista de Antropologia*.45,1.

TASSARA, Eda & BISILLIAT, Maureen

1991. *O Índio/ Ontem, Hoje e Amanhã*. São Paulo, Edusp.

TAUSSIG, Michael

1993. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. Paz e Terra, Rio de Janeiro.

TAYLOR, Lucien (ed.)

1994. *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R 1900-1994*. New York and London, Routledge.

TURNER, Terence

1993. Imagens Desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. *Revista de Antropologia*, 36, pp.81-121.

TURTON, David

1997. O saber antropológico e a cultura das retransmissões. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 5: 13-20.

TYLER, Stephen A.

1986. "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document". In: CLIFFORD, James & MARCUS, George E. *Writing Culture - The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, University of California Press. pp. 122-140.

VAN VELTHEM, Lúcia Hussak

1992. "Das Cobras e Lagartas: a iconografia Wayana". In: VIDAL, Lux (org). *Grafismo Indígena- estudos de antropologia estética*. São Paulo, Studio Nobel. pp. 53-65.

1995. *O Belo é a Fera: a Estética da Produção e da Predação entre os Wayana*. Tese de Dout. FFLCH/USP.

VERNET, Marc

1995. "Cinema e Narração". In: AUMONT, Jacques (et alli). *A estética do filme*. Campinas, Papirus.

VERTOV, Dziga

1974. *Cine-olho*. Madrid, Fundamentos.

VIDAL, Lux (org.)

1992. *Grafismo indígena - estudos de antropologia estética*. São Paulo, Studio Nobel.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2 (2): 115-144.

1997. "Dois Rituais do Xingu". *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2, pp.99-104.

XAVIER, Ismail

1977. *O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

1993. “Cinema: Revelação e Engano.” In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras. pp. 367-383.

XAVIER, Ismail (org)

1991. *A experiência do cinema*. São Paulo, Graal.

WEINBERGER, Eliot

1994. “The Camera People”. In: TAYLOR, Lucien. (eds.) *Visualizing Theory: Selected essays from V.A.R. 1900-1994*. New York Routledge. pp. 3-26.

WEINER, Annete

1977. Trombiand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism. *American Anthropologist*, 79 (2).

WINKYN, Yves

1998. *A Nova Comunicação. Da teoria ao trabalho de campo*. Campinas, Papirus.

WORTH, Sol

1999. “Toward an Anthropological Politics of Symbolic Forms”. In: HYMES Dell (org). *Reinventing Anthropology*. Michigan. The University of Michigan Press. pp. 335-364.

WORTH, Sol & ADAIR, John

1979. Navajo Filmmakers. *American Anthropologist*, 72. pp.9-37.

6. Filmografia

Amazon Journal. 1997. Geoffrey O'Connor. EUA. 50 mins.

Antropofagia Visual. 1995. Vincent Carelli. 17mins.

A Arca dos Zo'é. 1993. Vincent Carelli e Dominique Gallois. 22mins.

Arrivée d'un Train en gare á la Ciotat. 1895. Louis Lumière. França

L'arroseur arrosé. 1895. Louis Lumière. França. 40 mins.

The Ax Fight. 1975. Timothy Asch. EUA. 30 mins.

Boca Livre No Sararé. 1992. Vincent Carelli. 27mins.

Cocorico, Monsieur Poulet. Jean Rouch. França/Nigéria. 90 mins.

Chronique d'un été. 1961. Jean Rouch e Edgar Morin. França. 90 mins.

The Cook in Trouble. 1904. Georges Mèliés. França. 3 mins.

Dead Birds. Robert Gardner. EUA. 84 mins.

Déjeuner de bébé. 1895. Louis Lumière. França. 40 mins.

Disappearing World (serie). 1970. Granada Television. 50 filmes de aproximadamente 52 mins.

Don't Look Back. 1966. Donn Alan Pennebaker, Leacock Pennebaker Inc. EUA. 95 mins.

Drifters. 1929. John Grieson. Gran Bretanha. 58 mins.

O Espírito da TV. 1990. Vincent Carelli 18mins.

Eu Já Fui Seu Irmão. 1993. Vincent Carelli. 32 Mins.

A Festa Da Moça. 1987. Vincent Carelli. 18 mins.

Gimme Shelter. David Maysles, Albert Mag, Charlotte Zwerin. EUA. 95 mins.

Hepari Idubrada, Obrigado Irmão. 1998. Divino Tserewahú 17 mins.

Iracema, Uma Transa Amazônica. 1974. Jorge Bodansky. 1974. Brasil. 90 mins.

Jaguar. 1967. Jean Rouch. França. 93 mins.

Jane Moraita - Nossas Festas. 1995. Kasiripinã Waiãpi. 32 mins.

In the Land of Head-Huntings (1914). Edward S. Curtis. EUA. 50 mins.

The Magic Lantern. 1903. Georges Méliés.

Le Maitres fous. 1955. Jean Rouch. França. 36 mins.

Man of Aran. 1934. Robert Flaherty. Gran Bretanha. 77 mins.

The Man with the Movie Camera. 1928. Dziga Vertov. URSS. 90 mins.

Moana: A Romance of the Golden Age. 1926. Robert Flaherty. EUA. 64 mins.

Moi, un noir. 1957. Jean Rouch. França. 70 mins.

Morayngava, o desenho das coisas. 1997. Regina Müller e Virgínia Valadão. 16 mins.

Nanook of the North. 1922. Robert Flaherty. França. 75 mins.

The Navajo film themselves. 1971. Sol Worth & John Adair.

Netsilik Eskimos (série). 1963-68. Asen Balikci e Guy Mary- Rousselière. EUA/ Canadá.

Outubro. Serguei Eisenstein. URSS. 103 mins.

Parimã - Fronteiras do Brasil. 1926. Brasil. 33 mins.

Au pays des Dogon. 1938. Marcel Griaule. 13 mins.

Pemp. 1998. Vincent Carelli. 27 mins.

Petit a Petit. 1954. Jean Rouch. 80 mins.

Placa não fala. 1996. Dominique Gallois e Vincent Carelli. 26 mins.

Segredos Da Mata. 1998. Dominique Gallois e Vincent Carelli. 37mins.

Sortie D'usine. 1895. Louis Lumière. França

Sous les masques noirs. 1938. Marcel Griaule. 12 mins.

Reassemblage. 1982. Trinh T. Minh-ha. 40 mins.

Ao Redor do Brasil. 1932. Major Luiz Thomaz Reis. Brasil. 71 mins.

Rituais e Festas Bororo. 1917. Major Luiz Thomas Reis. Brasil.

Saudade. 1991. Bela Feldman Bianco. EUA. 59 mins.

Taking Aim – Aldeia Global. 1993. Mônica Frota, 40 mins.

Tem Que Ser Curioso. 1996. Caimi Waiassé. Vídeo nas Aldeias, CTI,. 16 mins.

Trobian Cricket: An Ingenious Response to Colonialism. 1976. Gary Kildea. Papua Nova Guiné. 53 mins.

Viagem ao Roroimã. 1927. Major Luiz Thomas Reis. Brasil. 100 mins.

Vídeo Nas Aldeias. 1989. Vincent Carelli. 10 mins

Voyage a Travers L'Impossible. 1904. Georges Méliés. França.

Waiá, O Segredo Dos Homens. 1988. Virgínia Valadão. 15mins.

Wapté Mnhônô, Iniciação Do Jovem Xavante. 1999. Bartolomeu Patira, Caimi Waiassé , Divino Tserewahú, Jorge Protodi, Winti Suyá 75 mins.

Yãkwa, o Banquete dos Espíritos. 1995. Virginia Valadão 54 mins.

Yndio Do Brasil. 1995. Silvio Back. Brasil. 70 mins.

