

Uma etnografia de dentro para fora: ensaios sobre o cinema indígena

Luiz Adriano Daminello*

FELIPE, Marcos Aurélio (2020), *Ensaio sobre cinema indígena no Brasil e outros espelhos pós-coloniais*. Porto Alegre: Editora Sulina, ISBN: 978-65-5759-003-4.



O “Vídeo nas Aldeias”, iniciativa idealizada para promover uma experiência de realização audiovisual junto aos povos indígenas do Brasil, é um dos mais destacados projetos brasileiros - e talvez mundiais - que se insere em um movimento internacionalmente conhecido como *Indigenous Media*. Frequentemente citado com a sigla VNA, ele já foi tema de vários livros,¹ trabalhos de pesquisa, artigos e teses, demonstrando o fascínio que a ideia exerce sobre os estudos mais atuais voltados,

* Doutorando. Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, e do Doutorado em Estudos Culturais - ICS – da Universidade do Minho – UMINHO. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará - UFPA. 66075-110, Belém, Brasil. E-mail: luadridam@gmail.com

1. A esse respeito podemos citar o livro de Juliano José de Araújo, *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto vídeo nas aldeias*, Bragança Paulista, SP: Margem da Palavra, 2019.

tanto para a antropologia audiovisual, quanto para os temas do pós-colonialismo; frutos das transformações experimentadas pela antropologia a partir da segunda metade do século XX. Esta é também a principal questão abordada no livro de Marcos Aurélio Felipe.

Antes de penetrar mais propriamente no conteúdo do livro, é importante sublinhar que a expressão *Indigenous Media* possui uma abrangência que não se limita à realização de filmes ou vídeos, mas refere-se à produção audiovisual de povos originários como um todo, contemplando outros produtos televisivos e midiáticos, assim como a exibição, distribuição e definição de público alvo. Não é correto, portanto, considerar o título *Cinema Indígena* como uma simples tradução para *Indigenous Media*.

Como descrito por Marcos Felipe (2020), em 1986, a partir do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma organização independente com a finalidade de promover projetos relacionados às questões indígenas, Vincent Carelli e Virgínia Valadão dão início ao projeto “Video nas Aldeias”. Seu intuito inicial era documentar as memórias e expressões culturais dos povos indígenas, mas, posteriormente, vai se transformar em uma ONG cujo objetivo fulcral será formar cineastas indígenas na realização audiovisual. A iniciativa encontra paralelo em várias experiências com outros povos originários, como os Inuits no Canadá, os Navajos nos EUA ou os Aborígenes na Austrália. (Ginsburg, 1995).

O autor resgata a história do VNA desde seus primórdios, em 1986, quando era apenas uma proposta tradicional de documentar o mundo histórico dos povos originários e não uma ONG com projeto de oficinas, o que só iria acontecer no ano 2000. O VNA criou também vários canais de distribuição com exibição na TV das séries *Programa de índio* (1995-1996), *Índios do Brasil* (2000), o lançamento de DVDs com os filmes resultantes das oficinas a partir de 2007 e de uma plataforma virtual dos filmes realizados. O livro, conforme esclarece o próprio autor, é um conjunto de cinco ensaios publicados em periódicos científicos, sendo que os três primeiros se ocupam das “dimensões históricas, formativas e imagéticas do VNA” (Felipe, 2020, p. 28) e os dois últimos fazem uma análise comparativa da obra de Vincent Carelli com a de outros cineastas que registraram o trauma histórico dos povos tradicionais. Realizadores como Andrea Tonacci, Rithy Panh, Patricio Guzmán e Mahamat-Saleh Haroun, renomados no uso da imagem para a atualização constante das lutas contra as violências praticadas contra os povos tradicionais. Violências essas que se traduzem em ataques de mineradores, de madeireiros, de fazendeiros e toda sorte de empreendimentos que invadem as terras onde esses povos habitam e nela procuram viver segundo as suas tradições. Nesse contexto, O *Cinema Indígena* representa uma arma de resistência e defesa ao construir uma contranarrativa que vai de encontro aos interesses empresariais, legais e ilegais, que são uma ameaça constante à sobrevivência desses povos.

No primeiro capítulo, Felipe posiciona o *Cinema Indígena* e a proposta do VNA ao lado de movimentos do “Terceiro Cinema” e das teorias pós-coloniais que evidenciam o papel cultural das nações inseridas em classificações como “Terceiro Mundo” ou “periféricas”, que buscam uma alternativa ao cinema industrial hege-

mônico dos grandes centros produtores norte-americanos e europeus. Ambas as propostas fazem parte dos processos de descolonização cultural, analisando as consequências da colonização e refletindo sobre as lutas pela independência que ainda hoje os povos e as nações um dia colonizados levam a cabo.

A ideia que subjaz à obra aqui em análise está inserida no movimento do documentário que surge com o pioneiro filme *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, em 1922, mas que tem seu desenvolvimento a partir da etnografia audiovisual marcada pelo conceito de antropologia compartilhada de Jean Rouch e a experiência do *Bio-documentary* de Sol Worth e John Adair (Worth & Adair, 1975), junto aos Navajo, ambos da década de 1960. Essas ideias ganham corpo teórico na Virada Cultural dos anos 1970, uma mudança de paradigma que aconteceu inicialmente nos estudos da linguagem e, conseqüentemente, na antropologia e está intrinsecamente relacionada aos movimentos de independência da África mas, também, à crítica ao passado colonial da América Latina, com fortes lastros no marxismo, no pós-estruturalismo e no desconstrucionismo. (Sales, Cunha & Leroux. 2019: 11). Um outro foco presente no livro é a crítica ao Ocidente como centro de produção de arte e conhecimento versus os anseios de povos “subalternos” que lutam pela descolonização cultural e a reconstrução da sua própria imagem, uma imagem que por tanto tempo foi construída de maneira impositiva e distorcida pela cultura eurocêntrica. Os novos cinemas “periféricos” nascem de uma crise de consciência das ciências sociais e, conseqüentemente, do documentário, sobretudo aquele de cunho etnográfico, que pode ser resumida pelo diálogo que se deu entre o etnólogo-cineasta Jean Rouch e o cineasta senegalês Ousmane Sembène, em 1965:

Jean Rouch: Gostaria que você me dissesse porque não gosta dos meus filmes puramente etnográficos, aqueles nos quais nós mostramos, por exemplo, a vida tradicional?

Ousmane Sembène: Porque vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês nos olham como se fôssemos insetos.²

Mas o *Cinema Indígena* apresenta algumas características específicas, centradas no intuito de fazer uma etnografia de dentro para fora, uma auto-etnografia cujo suporte é o cinema. Assim, ganham maior relevância os procedimentos adotados para a construção da imagem, procedimentos estes que consistem em fornecer equipamentos e dar formação que permitam aos povos tradicionais produzirem representações audiovisuais do seu próprio mundo, representações de si mesmos. Por

2. The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994, editado por Okwui Enwezor, p.440. Munich, London, New York: Prestel, 2001. Transcrito por Albert Cervoni e traduzido para o inglês por Muna El Futuri. Texto traduzido para o português pelo blog Cine-África. Acessado em: <https://ficine.org/2017/01/16/um-confronto-historico-entre-jean-rouch-e-ousmane-sembene-em-1965-voces-nos-olham-como-se-fossemos-insetos/>

essa razão, Marcos Felipe acredita não ser adequado utilizar as teorias dos cinemas pós-coloniais e periféricos, optando pelas teorias do filme etnográfico por considerá-las mais adequadas para analisar o *Cinema Indígena*.

Adotando procedimentos que se diferenciam do filme etnográfico tradicional, o objetivo principal se desloca. Este não é mais o de registrar culturas tradicionais com o sentido de preservá-las em arquivos audiovisuais. Trata-se de um processo dinâmico que passa pela reconfiguração das estéticas e dos modos de produção audiovisual, intencionando atribuir novas funções expressivas, estabelecer novas relações com o mundo, criar novas opções de uso de produtos audiovisuais em uma lógica diferente da produção tradicional. Ademais, voltando-se para o consumo no interior da própria comunidade realizadora, ou como ferramenta política em organismos internacionais de defesas de minorias oprimidas.

Enfrentando a crítica no meio acadêmico de que o *Cinema Indígena* não é filme etnográfico, pois o realizador não tem o distanciamento necessário para uma avaliação mais científica, a seu favor pesam os argumentos de que os filmes produzidos pelos próprios indígenas podem, ainda assim, em termos científicos, ser um material de estudo etnográfico, tanto através da análise das imagens, quanto dos procedimentos adotados para produzi-las. Mas, para além das expectativas científicas, o que surge como novidade é a possibilidade de apropriação pelos povos indígenas dos aparatos tecnológicos do mundo mediatizado e o modo como eles são usados para um objetivo interno, reconfigurando suas funções e estéticas, adaptando-as às formas de vida de uma dada comunidade e ao gosto do seu público interno. Os realizadores indígenas estabelecem uma espécie de revanche, assim como fizeram com as línguas dos colonizadores. Vingando-se do fato de terem suas terras tomadas, se apropriam dos meios de produção audiovisual para fazer uso em proveito próprio, reinventando suas identidades.

No *Cinema Indígena*, o distanciamento defendido como necessário pela etnografia clássica é abandonado. Os diretores, tendo a mesma origem do autor das narrativas orais e dos informantes presentes no filme, valorizam seu universo cultural. As narrativas são compartilhadas pelos dois lados, tanto pelos que estão na frente da câmara como os que estão atrás dela, participando em igual medida da autoria do filme. Marcos Felipe, ao final de seu primeiro capítulo, conclui que a experiência do *Cinema Indígena* se distancia dos cinemas do Terceiro Mundo ou de outras propostas decoloniais, pois a diferença está em que toda a dinâmica de produção se torna um ato reflexivo dos povos indígenas já que, “teoricamente”, os realizadores e os que são filmados não pertencem a classes sociais distintas. Essas questões são resgatadas também nos próximos capítulos do livro.

O segundo capítulo do livro se concentra nas obras de Vincent Carelli, integrante mais ilustre do projeto VNA, sem deixar de mencionar outros indivíduos envolvidos, como Mari Correa que, vinda de experiência nos Atelier Varan, projeto francês de ensino de cinema para populações do terceiro mundo, vai co-dirigir alguns projetos. Ela é peça fundamental da transformação do VNA em uma ONG com as intenções de formar indígenas na realização audiovisual.

O percurso de Vincent Carelli como cineasta e os 30 filmes que vão de *A festa da moça* (1987) até *Alvorada de Hokow* (2017), significam atualmente um painel do cinema indígena brasileiro. Carelli dirigiu a metade dos filmes do VNA e participou da grande maioria de todos eles. Segundo Marcos Felipe, os filmes de Vincent Carelli apresentam os traços dos filmes etnográficos que começaram a se opor àqueles presentes nos artefatos dos colonizadores ou, pelo menos, amenizá-los. Assim fazendo, evita a autoridade da fala pelo outro e utiliza de forma mais recorrente os princípios da “produção compartilhada, da produção participativa, da antropologia dialógica, da distância reflexiva e da produção interativa” (Felipe, 2005: 67).

Os filmes dirigidos por Carelli usam com certa recorrência o procedimento de mostrar indígenas assistindo às suas próprias imagens e discutindo os resultados com elas obtidos. Através dessa metalinguagem, o fazer cinematográfico adquire a função de um agente transformador dentro da sociedade indígena. A câmara não é apenas uma ferramenta de registro da imagem, mas um agente catalisador do evento que quer mostrar. E que evento seria esse? Além da tradição documentada, a reflexividade utilizada discute com igual protagonismo o encontro do indígena com a modernidade tecnológica industrial. Servem, também, para nos livrar da ingenuidade estereotipada e romantizada de imaginar que eles vivem em estado selvagem. Obviamente não é a primeira vez que estão assistindo a imagens pela tv, e, sendo assim, conhecem relativamente o mundo externo à aldeia. Mas, provavelmente, é a primeira vez que estão se vendo nesse formato eletrônico. Aquilo a que eles estão assistindo é justamente a sua adaptação ao encontro, organizando suas forças para não entrar nesse universo de forma desprotegida e inferiorizada. E, para isso, preocupam-se em cuidar da sua imagem, equilibrando em suas performances o “homem essência” e o “homem aparência” (Freire, 2011: 57).

Nem todo encontro precisa estabelecer uma hierarquia. É possível buscar um equilíbrio onde trocas podem acontecer em bases mais equilibradas. E o cinema, como afirma Jean Rouch, talvez seja a melhor ferramenta para promover esse encontro. Afinal, não seria esse o papel das mídias? Mediar a comunicação entre dois lados?

No terceiro capítulo, concentram-se análises dos filmes do Coletivo Guarani Mbya, um dos últimos a ser formado em 2007 a partir das oficinas de formação. Como característica comum temos o trabalho coletivo, com as funções divididas entre os vários membros da equipe. Aqui estamos falando de cineastas indígenas que tomam a câmara em suas mãos e definem a narrativa. Porém, pela adoção do procedimento de filmar os indígenas assistindo às próprias filmagens, percebemos a influência de Vincent Carelli nas escolhas narrativas.

Pelo que conseguimos absorver através dos relatos de Marcos Felipe sobre a realização dos Gurani Mbya, percebemos que as preocupações maiores não estão em registrar o passado. Os indígenas querem manipular o presente e o futuro através dos meios de comunicação. O *Cinema Indígena* não é o registro das tradições indígenas feitas por eles próprios. Mas é a representação de como eles se inserem na atualidade a partir de suas memórias ancestrais e de suas maneiras de codificar esse encontro e recriá-lo à sua maneira.

Assim como a etnografia visual foi uma importante ferramenta de aproximação entre o trabalho dos antropólogos e seus objetos de estudo, já que era a única parte de suas pesquisas que era possível compartilhar com eles, o *Cinema Indígena* significou um avanço importante nessa aproximação, permitindo a parceria na descrição de um evento e, mais que isso, permitiu criar um canal de comunicação direto com o mundo do homem branco, sem a necessidade da intermediação científica produzida na academia.

Se no documentário etnográfico clássico eles eram apenas objeto da mirada externa, a partir do momento que podem avaliar o próprio registro tornam-se sujeitos que estão a escolher como querem aparecer para o mundo, ampliando as possibilidades de expressão de suas mensagens. A análise do material bruto ainda não completa o processo, pois a edição final, pela sua complexidade técnica, escapa ao controle e, como sabemos, tem um poder muito grande de construir significados. Como ressalta o autor, o *Cinema Indígena*, ao ter como objetivo mudar a imagem dos subalternos, não é motivado por uma atitude estético-política na realização, como acontece com os filmes do Terceiro Mundo, mas por uma atitude que reverte a prática filmica onde aqueles que detêm a autoria da imagem e aqueles que estão na imagem não estão desvinculados nem por etnias, nem por classes sociais, nem por hierarquias culturais.

Ginsburg (1991) ao avaliar o *Indigenous Media*, salienta a questão que surge dentro dessa perspectiva. Não seria esse mais um processo de colonização? Novamente uma maneira de inserir as culturas tradicionais dentro de um padrão cultural dos povos colonizadores? É o que ela irá comparar com o Faustian Contract, onde uma cultura “tradicional e autêntica” seria poluída pelo contato com uma tecnologia de comunicação de massa. Estariam os indígenas barganhando com Mefistófeles, se deixando atrair pelos padrões de consumo Ocidentais? A interferência que o contato com a cultura ocidental pode exercer na produção da imagem indígena, quer seja pelo registro que faz, quer seja pelo estímulo que dá para que os indígenas se insiram no mundo audiovisual, seria uma postura ética e recomendável dentro das propostas de decolonização?

Ao mesmo tempo, não podemos negar que o cinema, com o seu poder de imprimir realismo na imagem, está de certa forma atacando o imaginário indígena nas suas formas simbólicas e fantásticas de interpretar o mundo. Mais do que isso, a própria realidade passa a ser percebida de forma alterada. As tradições, festas, costumes e personagens, antes vistos no contato direto, representando um momento mágico-ritualístico que se manifestava no presente, agora são vistos por uma imagem bidimensional e enquadrada, cortando corpos e tempos, mostrando um evento que já aconteceu e que, por isso, está destituído de suas dimensões esotéricas.

No quarto capítulo Marcos Felipe analisa comparativamente o filme *Martírio*, de Vincent Carelli e *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci. Os dois documentários se movimentam entre o desejo da construção formal complexa e cênica, e o desejo de registro do real. Não são *Cinemas Indígenas*, mas filmes que retratam os indígenas com a preocupação de tentar traduzir e permitir o ponto de vista do indígena nas imagens. O mesmo acontece com outros cineastas no capítulo final.

Dentre as questões que o *Cinema Indígena* suscita, talvez falte discutir com mais detalhes questões referentes ao público final que os indígenas e seus filmes pretendem atingir. Isso talvez esclarecesse melhor as opções estético-narrativas adotadas, considerando que, na maioria das vezes, os projetos são peças de resistência, quase um grito de socorro, uma manifestação reivindicatória, um desejo de existir no passado, presente e futuro. Também gostaríamos de poder ver um estudo relacionando o “modo de construir artefatos” dos indígenas com o modo de se organizar para filmar. Não ficamos sabendo como o VNA transfere conhecimento para os indígenas sobre como operar os equipamentos, por exemplo. E, também, que tipo de orientação é passado aos indígenas antes que eles possam assumir de forma independente o processo criativo, ou até mesmo que filmes são exibidos como inspiração para suas criações. Ou seja, como é que se dá o encontro entre o branco e o indígena, o encontro entre o “primitivo” e o “civilizado”, entre o rural e o urbano. Em que relações de troca cultural, de respeito mútuo, de independência criativa, de autenticidade expressiva, é constituída a relação?

Referências bibliográficas

- Felipe, M. A. (2020). *Ensaio sobre o cinema Indígena no Brasil, e outros espelhos pós-coloniais*. Porto Alegre: Sulina.
- Freire, M. (2011). *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.
- Ginsburg, F. (1995). Mediating Culture : Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity. In L. Devereaux & R. Hillman (ed.), *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography* (pp. 256-291). Berkeley: University of California Press. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/9780520914704-014>
- Ginsburg, F. (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology Vol. 6, No. 1 (Feb., 1991)*, (pp. 92-112). Arlington: Wiley on behalf of the American Anthropological Association. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/656496> Page Count: 21
- Sales, M.; Cunha, P. & Leroux, L. (2019). (org.) *Cinemas pós-coloniais e periféricos*. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural/Rio de Janeiro: Edições LCV.
- Worth, S. & Adair, J. (1975). *Through Navajo Eyes. An exploration in film communication and anthropology*. Bloomington/London: Indiana University Press.