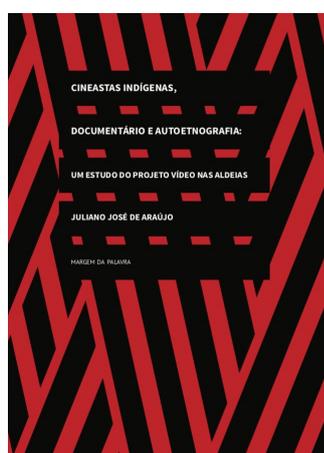


Vídeo nas Aldeias, autoetnografia e as raízes antropológicas no cinema

Sávio Luís Stoco & Ricardo Agum Ribeiro*



Araújo, Juliano José de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista, SP: Margem da Palavra, 2019. ISBN 978-85-5900-020-7.

No ano de 1922, o antropólogo anglo-polonês Bronislaw Malinowski, publicou a obra *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Esse livro é considerado pela antropologia uma das primeiras etnografias, utilizando também a fotografia como um artifício etnográfico. Nas proximidades da comemoração do centenário dessa publicação, que ainda impacta sobremaneira os percursos etnográficos, nos deparamos com o livro de Juliano José de Araújo, *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Ao tratar da trajetória e das contribuições estéticas, éticas e políticas dessa iniciativa audiovisual fundada em 1986 e conduzida pelo indigenista e documentarista Vicent Carelli, em colaboração com diversos realizadores e

* Sávio Luís Stoco: Universidade Federal do Pará – UFPA, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Artes Visuais, Professor Adjunto. Programa de Pós-graduação em Artes – PPGARTES. 66.075-110, Belém-PA, Brasil. E-mail: saviostoco@gmail.com
Ricardo Agum Ribeiro: Instituto Federal de Rondônia - IFRO, Campus Vilhena, Professor EBTT. 76.982-270, Vilhena-RO, Brasil. E-mail: ricardo.ribeiro@ifro.edu.br

inúmeros indígenas de 37 etnias, o autor colabora para a continuidade dos debates sobre o procedimento do conhecimento do “outro” e também do filme de não-ficção de modo mais amplo.

No livro, seu autor, transita entre um estudo conceitual/contextual a respeito do documentário, da antropologia fílmica, focalizando aquilo que se chama de “filme autoetnográfico”, e uma investigação que se vale da análise fílmica, tomando como *corpus* 28 filmes da série “Cineastas indígenas” do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Assim, Araújo busca acionar as análises presentes no mais radical exercício do projeto – o indígena como cineasta – para elaborar chaves de leitura para a compreensão da trajetória do VNA. Podemos aventar a hipótese central como sendo uma percepção perspicaz do envolvimento de nativos na construção de uma narrativa autóctone.

A partir do debruçamento sobre os filmes, Araújo reconheceu cinco “gestos estéticos” autoetnográficos presentes no VNA: a descrição fílmica continuada com uma câmera que acompanha, observa e ouve; a câmera participante consequência do posto de observador itinerante que se filma com o equipamento empunhado e bem próximo aos sujeitos, sem a utilização do *zoom*; o comentário em voz over em primeira pessoa de modo improvisado ocasionando em revelação de subjetividades; encenações em suas várias faces; e, por fim, o uso de imagens de arquivo com sua ressignificação a partir do ponto de vista do realizador.

Dessa forma, fica claro que não estamos diante da presença do outro no lugar de um auxiliar-informante e objeto de estudo, tal como preponderou nas representações fílmicas até as décadas de 1960/70, sendo mais praticada com o advento do barateamento dos equipamentos de vídeo e digitais que se seguiu nas décadas seguintes. O estopim foi a prática/reflexão do cineasta e etnólogo francês Jean Rouch, considerado na pesquisa como proponente de uma “nova ética no documentário”, essa categoria é questionada e complexificada com a proposta da “antropologia compartilhada”.

A partilha de uma percepção moderna a respeito das relações estabelecidas no trabalho de pesquisa social não quer dizer que se trata de um livro de antropologia. Estamos, sim, diante de uma investigação refinada no campo dos Estudos Cinematográficos atenta às nuances de sua época para a compreensão desse capítulo interessantíssimo do cinema moderno/contemporâneo que diz respeito às “filmagens de si”. A lógica relacional entre observador e observado, transcende para o entendimento não dicotômico, e sim dialético. Esse tipo de regime de representação traz a tona elementos e questões do próprio cineasta, familiares ou pessoais, íntimas ou até mesmo autobiográficas, chegando a ser chamada pelo termo de uma “etnografia doméstica”, tal como

cunhou Michael Renov, um dos teóricos do documentário considerados pelo autor.

Vale aqui um parêntese para um dado dos bastidores da feitura do livro, originário de uma tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Percebemos que propiciou esse livro rigoroso quanto às raízes antropológicas do cinema no Brasil o frutífero encontro desse autor obstinado e metódico com o seu orientador Marcius Soares Freire, pesquisador central no debate interdisciplinar que relaciona as Ciências Sociais com os Estudos Cinematográficos. Por sua vez, Freire foi orientado por Rouch em seu doutorado feito entre 1980-85 na Universidade Paris Nanterre; não coincidentemente, este foi o local escolhido para o estágio de doutorado empreendido por Juliano entre os anos 2013-14.

Seguir o rastro, inclusive acadêmico, desse cinema participativo foi um caminho metodológico oportuno, sobretudo para discorrer justamente sobre a experiência prolífica do projeto VNA cujas propostas centrais, o livro nos indica, é influenciada pela singularidade dos Ateliers Varan de Rouch. Quando já acumulava uma relevante trajetória de tensionamentos epistemológicos e éticos no documentário, esse cineasta francês foi convidado a retratar as mudanças sociais no contexto da independência moçambicana. Optou, então, por formar cineastas para que filmassem sua própria realidade no que ficou conhecido por Ateliers Varan, cujas atividades foram acompanhadas por realizadores de outros contextos, dentre alguns colaboradores do VNA.

Mas, que fique claro: o estudo lança luzes não apenas para o contexto de seu objeto de estudo, o VNA. Tem a possibilidade de contribuir para o estudo do filme de não-ficção contemporâneo de uma maneira mais geral, sobretudo pelo desenrolar do seu primeiro capítulo cuja discussão nos apresenta uma genealogia do conceito de autoetnografia fílmica. Uma sistematização teórica que outros estudiosos do documentário contemporâneo de temas próximos ao realizador terá como aliado daqui para frente. Trata-se de um conceito que fomenta um dos melhores exemplos da produção audiovisual de não-ficção contemporânea, como consideram especialistas.

Ampliando a apreciação desse livro, consideremos o que Ernest Hemingway diz sobre o efeito de uma publicação: um livro deve valer pelo muito que nele não entrou. Ou seja, devemos nos atentar também para a contribuição do volume para o que ele nos ajuda ver no horizonte. Como disposto no segundo capítulo que compõe um painel de iniciativas cinematográficas que propiciaram a participação indígena não apenas no Brasil, desenvolveu-se pelo menos desde 1960 uma nova representação nas telas. Fato este que faz aclarar uma

“agenda da época”. Contrastemos o VNA e sua autoetnografia com outra perspectiva cultural.

Na década anterior ao início do VNA, ou seja, em 1970, uma significativa iniciativa se encaminhou para considerar a cultura indígena em distinto patamar, não estereotipado. O romancista e teatrólogo amazonense Márcio Souza buscou não apenas tematizar mas sim se aproximar do pensamento indígena para a escritura dos textos *A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê* (1975), *Jurupari, a guerra dos sexos* (1975), da cantata teatral *Dessana, Dessana* (1975). Nesse processo do teatrólogo, considera-se que o curta-metragem *O começo antes do começo* (1973), feito em colaboração tanto com o padre lituano e etnólogo Casimiro Beksta e com artista visual dessana Feliciano Lana - morto pela Covid-19 em 12/05/2020. Lana, além de informante a respeito da cosmogonia dos dessana, narrativa escutada em voz *over*, é autor das imagens que visualizamos durante quase todo o filme: diversas pinturas que compõe quadros estáticos alusivos ao mito. Ou seja, há nessa experiência também, em alguma medida, o compartilhamento da produção fílmica.

A real medida quanto a aproximação e o distanciamento no trato do objeto trabalhado, pode ser visto em Gilberto Velho em *Observando o Familiar*. Ele sintetiza um instrumental teórico que, ao criar o estranhamento no que nos é familiar, o pesquisador pode percorrer um caminho de entendimento interpretativo a realidade estudada. Araújo, ao discutir a prática da autoetnografia no campo do audiovisual, em seus elementos autorrepresentativos, compartilha tal percepção, no caso cineastas indígenas partem do familiar para o estranhamento. Assim, a etnografia pode ser entendida como uma tentativa de transformar o exótico em familiar, e talvez a autoetnografia de transformar o familiar em exótico. No entanto, não se trata do exotismo estandardizado da representação indígena, mas no compromisso social, político e étnico do grupo. Como forma de fortalecimento cultural, e mais do que isso, como instrumento de contestação política.

Cabe ressaltar que no momento histórico político brasileiro em que o VNA é fundado, na segunda metade da década de 1980, estavam desdobrando-se no país transformações quanto às políticas identitárias, cujo expoente foi o movimento feminista, mas que naquele momento movimentava as demais minorias. Isso não significa dizer que foram tempos fáceis, pelo contrário. A fricção política provocada por grupos minoritários possibilitou parte dessa construção identitária indígena, que se conjecturavam em décadas anteriores.

A instrumentalização do “outro”, por meio do VNA, não desmerece a etnografia, e sim fortaleceu seu alcance por intermédio da autoetnografia. Etnografar não é descrever, assim como autoetnografia não é falar somente de si, é uma

posição de compreensão de mundo. E é nessa compreensão e/ou interpretação que o autor caminha, fortemente ligado as tradições acadêmicas fílmicas, ao mesmo tempo que apresenta uma compreensão contemporânea dessa leitura da autoetnografia.

A experiência analisada não se fixa no ideal de “dar voz ao outro”, mas de oportunizar e protagonizar o “outro” enquanto sujeito de suas ações. É uma demonstração de uma “antropologia extra muros”, que nesse caso se apresenta como autoetnografia audiovisual, não fundamentalmente realizada por etnógrafos. Não, necessariamente, coloca em xeque filmes etnográficos feitos por não nativos, constrói uma narrativa dos nativos, por vezes dissonantes e não menos instigantes.

Mais do que o debate de uma forma fílmica diferencial, a participação indígena na produção audiovisual brasileira constrói um legado inestimável. Hoje, na segunda década do século XXI, quando ainda vemos aflorar discursos contra o termo e o sentido de “povos indígenas”, devemos mais do que nunca valorizar essas iniciativas, tanto cinematográficas quanto de pesquisa científica, que corroborarão nossas mudanças políticas.