

Ideias para um projeto futuro sobre cinema indígena

Sérgio Augusto Domingues

Como citar: DOMINGUES, S. A. Ideias para um projeto futuro sobre cinema indígena. *In:* HOFBAUER, A. (org.) **Desafios da prática antropológica:** relatos, pesquisas e reflexões contemporâneas. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 33-58. DOI:
<https://doi.org/10.36311/2011.978-85-7983-142-3.p33-58>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

IDÉIAS PARA UM PROJETO FUTURO SOBRE CINEMA INDÍGENA

Sérgio Domingues

Em uma entrevista que ocorreu entre 1953 e 1954, com o professor Tezuka da Universidade Real de Tóquio, Heidegger diz:

[...] - A cegueira cresce a ponto de já não se poder ver como a europeização do homem e da terra faz secar a própria fonte do que é essencial. Como se isso fosse possível.

O Prof. Tezuka responde:

- Um bom exemplo do que o senhor acaba de dizer é o filme Rashomon, conhecido internacionalmente. Talvez o senhor tenha visto

E a conversa continua:

- Felizmente, sim, mas infelizmente apenas uma vez. Pensei ter percebido nesse filme o encanto do mundo japonês, que nos leva às regiões do mistério. Por isso não compreendo como o senhor pode apresentar justamente este filme como exemplo da europeização que tudo resseca.

- Nós japoneses achamos a representação do filme demasiado realista em muitas passagens, por exemplo, na cena de duelo.

- Mas não aparecem também gestos sóbrios?

- Coisas assim discretas e inaparentes fluem com abundância nesse filme, mas elas são quase imperceptíveis para um olho europeu. Refiro-me ao repouso de uma

mão em que se recolhe o toque infinitamente distante de qualquer pegar, que já nem se pode chamar de gesto, ao menos no sentido em que julgo entender o uso que o senhor faz dessa palavra. É que esta mão vem sustentada por uma evocação que, oriunda do silêncio, convoca de longe e provoca para longe.

- Mas considerando tais gestos, tão diferentes dos nossos, não compreendo, de forma alguma, como o senhor pode citar este filme como exemplo de europeização.

- Não pode entender porque ainda não me expliquei de maneira suficiente. É que para fazê-lo necessito da sua língua.

- E o senhor não vê o perigo?

- Talvez se possa afastá-lo por instantes.

- Enquanto o senhor continuar falando de realista, o senhor fala a língua da metafísica, movendo-se na distinção entre o real, como sensível, e o ideal, como não sensível.

- O senhor tem razão, mas, dizendo realista, não me referia tanto à representação em várias passagens tão sobrecarregada, uma sobrecarga aliás, inevitável para o espectador não japonês. Ao dizer que o filme é realista, referia-me a outra coisa, completamente diferente. Referia-me ao fato de o mundo japonês ter sido aprisionado pela objetividade e colocado à disposição da fotografia.

- Se ouvi corretamente, o senhor quer dizer que o mundo oriental e o produto técnico-científico da indústria cinematográfica são incompatíveis.

- É o que penso. Qualquer que seja a qualidade estética de um filme japonês, já o simples fato de nosso mundo ser apresentado num filme obriga-o a entrar no âmbito do que o senhor chama de objetividade. A objetivação do filme é uma consequência da europeização crescente.

- Com muita dificuldade, um europeu poderá compreender o que o senhor está dizendo.

- Certamente e, sobretudo, porque a superfície do mundo japonês é inteiramente européia ou, se preferir, americana. O mundo japonês, o seu mundo de fundo, ou melhor, o que ele é em si mesmo, o senhor pode experimentar no teatro Nô. (HEIDEGGER, 2003, p. 85-86).

Escrevemos em outros lugares que fomos para a área dos índios Krahô em 1982 para ensinar aos jovens o alfabeto. Neste projeto que vem desde os primeiros jesuítas e que passou por uma série de alterações pedagógicas até chegar na “auto-gestão” indígena da pedagogia, nós ficamos pouco. Logo nos primeiros meses desconfiamos da empresa alfabetizadora e passamos a pesquisar na pequena aldeia da Cachoeira que ainda existe hoje apesar de não estar no mesmo lugar de outrora, o radical semântico fundamental na articulação das idéias, dos pensamentos e em tudo o mais e constatamos que este radical é a imagem e não a foné. Do ponto de vista da foné é pela mediação da voz que o ser se coloca efetiva e imediatamente como presença. Nessa perspectiva, a voz é a produtora dos primeiros símbolos.

Hannah Arendt mostra muito bem a diferença entre a foné e um radical semântico fundamentado na imagem.

Lá (na China), o poder das palavras é sustentado pelo poder do signo escrito, da imagem, e não, como ocorre com as linguagens alfabéticas, em que a escrita é considerada secundária, nada além de que um conjunto convencional de símbolos.

Para os chineses, todo o signo torna visível aquilo que chamaríamos um conceito ou uma essência – conta-se que Confúcio disse, uma vez, que o signo chinês para “cachorro” é a imagem perfeita do cachorro em si, enquanto que, para nosso entendimento, “não há imagem que se possa adequar ao conceito” de cachorro em geral. “Essa imagem jamais conteria aquela universalidade do conceito que o torna válido” para todos os cachorros. “O conceito cachorro segundo Kant – que no capítulo sobre o esquematismo, na *Critica da razão pura*, esclarece uma das hipóteses básicas, de todo o pensamento ocidental – “significa a regra de acordo com a qual a minha imaginação é capaz de delinear a figura de um animal de quatro patas de uma maneira geral, sem limitar-se por qualquer figura determinada, que possa de fato ser apresentado pela experiência, ou por qualquer imagem que eu possa representar *in concreto*.”

Kant usou a palavra monograma; e a escrita chinesa pode, por assim dizer, ser melhor entendida como monogramática. Em outras palavras, aquilo que para nós é “abstrato” e invisível, para os chineses é emblematicamente concreto e dado visivelmente em sua escrita, como acontece, por exemplo quando a imagem de duas mãos unidas serve para designar o conceito de amizade. Os chineses pensam com imagens, e não com palavras. E esse pensar com imagens permanece sempre concreto. (ARENDETT, 1993, p. 11).

Claude Lèvi-Strauss já tinha dito isto quando reformulou o conceito de pensamento mito-poético. Os indígenas pensam por imagens. Assim, não constatamos nada de novo, simplesmente constatamos que o empreendimento alfabetizador não levava em consideração este conceito tão preciso forjado num momento tão significativo. Significativo porque os primeiros textos de Claude Lèvi-Strauss tratando do pensamento selvagem provêm dos anos 50 e de certa forma coincidem com as rebeldias e as resistências contra o colonialismo europeu.

Mas não podemos dizer isto hoje. Nos últimos vinte anos o empreendimento alfabetizador foi exaustivamente debatido e por conta deste debate pode-se dizer que mudou completamente a posição dos principais agenciadores deste empreendimento em área indígena.

Como trabalhávamos em uma Organização Não Governamental e logo depois na FUNAI (Fundação Nacional do Índio) procuramos dar vida às idéias montando um projeto escolar onde a imagem constituía o elemento fundamental na estrutura dos programas escolares. Assim, tentamos introduzir na época os projetores de slides, uma vez que, não existia de forma fácil o vídeo. Mas em 1984 fomos para Cuiabá para dar aulas na universidade federal daquela cidade e assim acabamos abandonando o projeto pedagógico nos Krahô. Mesmo porque a primeira versão que apresentamos para

a OXFAN, organização não governamental de origem inglesa que atuou e seguramente ainda atua em comunidades indígenas no Brasil e em outras partes do mundo não passou pelos critérios desta instituição e até mesmo foi considerado um projeto exótico.

Muito mais tarde, em 1987, surge o projeto “Vídeo nas Aldeias” evidenciando escancaradamente, se é que se pode falar assim, a extrema importância da imagem na comunicação indígena. Evidentemente, que isto despertou em nós muito interesse.

O projeto Vídeo nas Aldeias, na época vinculado ao Centro de Trabalho Indigenista, foi concebido no calor de um movimento de reafirmação étnica. Os anos 80 foram marcados por situações inéditas até então como, por exemplo, a atuação do deputado xavante Juruna. Concebido como um programa de intervenção direta, parte da premissa de que as identidades indígenas são, hoje, mais disseminadas que exclusivas construídas a partir de tradições fragmentarias e, sobretudo, a partir da assimilação de influências transculturais.

E ainda dentro do texto do projeto “Vídeo nas Aldeias” pode-se ler:

O vídeo representaria um instrumento de comunicação e um veículo de informação apropriado ao intercâmbio entre grupos que não só mantêm tradições culturais diversas, mas desenvolveram formas diferenciadas de adaptação ao contato com os brancos. (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 206).

Pode-se notar o poder da imagem quando Vincent Carelli e Dominique Gallois afirmam no artigo que escreveram para a Revista de Antropologia da Usp (Universidade de São Paulo) que o vídeo representaria um instrumento de comunicação e um veículo de informação apropriado ao intercâmbio entre grupos de tradições culturais diversas e com formas diferenciadas de contato com o mundo do homem branco.

Nós que observamos o movimento de reafirmação étnica seguramente presenciamos a aplicação dos métodos de intervenção que se usaram nos anos 80/90. Toda a filosofia política instigava à ação nesta direção: na direção da intervenção. Alfabetizar era uma das formas da intervenção. E, no entanto, toda a intervenção era e ainda é portadora de um discurso que afirma a necessidade da auto-determinação dos coletivos indígenas.

Observa-se que o discurso é enfático:

Os métodos audiovisuais representam certamente uma das modalidades melhor adaptadas ao diálogo entre povos que falam línguas tão diferenciadas quanto as etnias indígenas no Brasil. Por isso assumimos que as distâncias geográficas, históricas e culturais que as separam poderiam ser transpostas pela circulação de imagens, por meio das quais os diferentes grupos se reconheceriam, para repensar e reorganizar tanto suas semelhanças quanto suas diferenças. (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 207).

Os coordenadores do projeto Vídeo nas aldeias e também produtores do texto que estamos usando aqui para definir a proveniência de um projeto que resultou em uma videografia significativa dos povos indígenas e sobre eles, reconhecem no texto que o vídeo amplia as possibilidades de comunicação, internas e externas, entre grupos indígenas. Dizem eles:

[...] A experiência do projeto Vídeo nas Aldeias mostra que, quando colocados sob o controle dos índios, os registros em vídeo são principalmente utilizados em duas direções complementares: Para preservar manifestações culturais próprias a cada etnia, selecionando-se aqueles que desejam transmitir às futuras gerações e difundir entre aldeias e povos diferentes; para testemunhar e divulgar ações empreendidas por cada comunidade para recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações. (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 207).

Segundo Domenique e Vicent as imagens se impõem sozinhas.

[...] Elas abrem espaço para a circulação de características culturais que essas sociedades, inclusive, sempre manifestaram por meio de gêneros não-verbais: as coreografias de suas danças, os adornos, o gestual característico de diferentes atividades. A simples visualização desses elementos, não significativa quanto a compreensão linguística, tem impactos próprios, auto-suficientes no imaginário de cada povo. (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 208).

Em 1998, o antropólogo italiano Massimo Canevacci nos convidou para fazer uma conferência na Universidade de Roma (Sapientia), e nesta ocasião, com a apresentação de diversos vídeos produzidos por indígenas na região de Chiapas no México nos demos conta finalmente da importância do vídeo e da comunicação visual.

Por isto como Canevacci também entendemos que comunicação visual não é uma delimitação do campo de pesquisa, mas ao contrário uma “centralização da comunicação que se realiza como uma pluralidade de meios tecnológicos.” (CANEVACCI, 1990, p.7).

O resultado destes contatos foi um crescente interesse pelo vídeo indígena, mas não mais como instrumento didático mas sim como um produto cultural híbrido e por isso mesmo podendo ser tratado metodologicamente a partir de uma perspectiva pós-colonial. Segundo Angela Prysthon:¹

[u]m dos elementos mais essenciais no campo cultural nas últimas décadas do século XX parece ser o descentramento — em vários sentidos e não apenas no territorial. Descentramento do sujeito e das identidades provocado pela fragmentação social, descentramento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico e descentramento cultural favorecido pelas tendências

¹ PRYTHON, A. Entre mundos: diálogos interculturais e o terceiro cinema contemporâneo. *Revista Sociopoética*. EDUEP – UEPB. Disponível em: <<http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n1pdf/16%20Angela%20Prysthon.pdf>> Acesso em: 17/10/2010.

multiculturalistas e pelos diálogos interculturais que se intensificam a partir da década de 80. Toda uma gama de processos que redimensiona ou, pelo menos, rediscute o papel da periferia, das margens e do terceiro mundo na história e na teoria: Tais descentramentos supõem também a dissolução de fronteiras, de heterogeneidade cultural, de interpenetração de discursos, de diálogo entre “mundos”. Mundo tecnológico e mundo natural. “Primeiro” e “Terceiro” mundos. Global e local. Universal e regional. Metrôpoles e aldeias. Ocidente e Oriente. Discursos “originais” e hibridismos. Cânones e margens. Territórios que se sobrepõem uns aos outros, interstícios constantemente ampliados. Um encontro, um diálogo tenso entre mundos que às vezes se opõem e às vezes se complementam. Uma política de diferenças vai sendo engendrada por meio de complexas negociações, sobreposições e deslocamentos culturais, como afirma Homi Bhabha: Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas do desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 1988, p. 21).

Assim, os descentramentos da sociedade contemporânea vão tendo, naturalmente, um forte impacto na maneira em como se vive, se pensa e se constrói a noção de diálogo intercultural. São complexos processos de “realinhamento de fronteiras” que afetam profundamente não apenas a produção cultural contemporânea, mas a forma de pensá-la, de analisá-la e catalogá-la. Esses pressupostos da teoria crítica contemporânea compõem a base conceitual deste artigo, no qual buscaremos entender alguns aspectos do cinema contemporâneo a partir de dois conceitos centrais: o de Terceiro Mundo e o de periferia.

O nosso interesse quando realizamos a pesquisa não foi o de mostrar alguma relação entre terceiro mundo, vídeo indígena e periferia. Foi a possibilidade de mostrar alguma coisa análoga a um sujeito em processo. Um sujeito em processo é um sujeito liquefeito, dissolvido em um movimento semiótico a-sígnico. Em uma descrição tradicional se escreveria que o eu se dissolveu ou entrou num processo de dissolução. No entanto, isto não é interpretado como uma doença do Eu, mas simplesmente um devir, um processo que dissolve a produção sígnica mas mesmo assim ele está atuando no campo semiótico. Isto é, está produzindo sentido. Trata-se da loucura poética. Isto é: tomando como referência aquilo que o filósofo japonês a quem nos referimos acima diz do cinema japonês, também pensamos que o vídeo indígena, como já disse no início deste relatório, é um produto híbrido. O mundo indígena também foi aprisionado pela objetividade e colocado à disposição do vídeo. Também é possível dizer que qualquer que seja a qualidade estética de um vídeo indígena, já o simples fato do mundo indígena ser apresentado num vídeo, obriga-o a entrar no âmbito da dita objetividade do mundo contemporâneo.

O nosso interesse pelos estudos pós-coloniais também se intensificaram depois que percebemos a importância que Claude Lévi-Strauss dá à oposição tonal/serial, quando então ele, nos seus 90 anos deu uma entrevista para o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro. Nesta entrevista ele fala sobre os cultural studies, e a condição atual da antropologia:

Eduardo Viveiros de Castro: Diz-se com frequência nos Estados Unidos que os cultural studies vão acabar com a antropologia, o que pensa o senhor?

Lévi-Strauss: Com efeito, falo justamente disso em minha resposta... O artigo dos Temps Modernes diz que a antropologia moderna é Rosaldo... E que agora é só isso que interessa...

Eduardo Viveiros de Castro: Em geral, o senhor crê que a etnologia faz uma grande volta ao passado?

Lévi-Strauss: Não, eu me dirigia aos Temps Modernes, em particular. Creio que há coisas que não ousamos mais dizer, e que é preciso dizer, ou em breve não se compreenderá mais coisa alguma. É preciso afinal dizer que a antropologia é uma disciplina que nasceu no século XIX; ela é a obra de uma civilização, a nossa, que possuía uma superioridade técnica esmagadora sobre todas as outras, e que, ciente de que ia dominá-las e transformá-las completamente, disse a si mesma: é urgente que se registre tudo que pode ser registrado, antes que isso aconteça. É isso a antropologia; ela não é outra coisa: ela é a obra de uma sociedade sobre outras sociedades. E quando nos dizem que essas sociedades não são diferentes da nossa, que elas têm a mesma história que a nossa etc., esta não é absolutamente a questão. O que pedíamos a essas sociedades que estudávamos é que elas não nos devessem nada: que elas representassem experiências humanas completamente independentes da nossa. À parte isso, elas podem ter todas as histórias que se queira, mas essa não é a questão. Devem nos elas o que são, ou não? Se elas nos devem, elas nos interessam moderadamente; se elas não nos devem, elas nos interessam apaixonadamente.

Eduardo Viveiros de Castro: Nesse caso, à medida que começam a nos dever muito, elas nos interessariam cada vez menos?

Lévi-Strauss: Elas se tornam objeto de outras pesquisas, de outras disciplinas. Se você me permite uma comparação musical, eu diria que a antropologia tal como a concebo, como a conheci, como nossos mestres a praticaram, era tonal, e agora ela se tornou serial. Isto quer dizer que as sociedades humanas não significam mais nada fora de suas relações recíprocas. Porque a nossa se enfraqueceu, porque ela mostrou seus vícios, porque as outras começaram a trilhar o mesmo caminho que a nossa – isso é como as notas em um sistema dodecafônico, elas não têm mais um fundamento absoluto, elas existem apenas umas em relação às outras. Enfim, é assim que as coisas são, teremos uma outra antropologia, como a música serial é uma outra música. Uma antropologia que será tão diferente da antropologia clássica como a música serial é diferente da música tonal.

Eduardo Viveiros de Castro: Então o senhor não acredita no fim da antropologia, mas em uma mutação?

Lévi-Strauss: De fato, não acredito, e por vários motivos. O primeiro é que há

ainda algumas possibilidades, como você mesmo demonstrou com os Araweté, Descola com os Jívaro... Nem tudo está acabado; vai acabar logo, mas enfim... não está completamente acabado. Em segundo lugar, há ainda, em toda parte, uma quantidade de coisas a rebuscar, coisas que foram, digamos assim, negligenciadas, e que se pode recolher, que é preciso recolher. O terceiro motivo, é que esses povos mesmos vão em breve dar origem a eruditos, a historiadores de suas próprias culturas, e assim aquilo que foi nossa antropologia vai ser apropriado por eles, e ela será algo interessante, e importante. Então, nem tudo está acabado; isto posto, a velha concepção de antropologia está morta.

Eduardo Viveiros de Castro : Então, de um lado, há essas mudanças objetivas, essas sociedades que se aproximam da nossa; de outro, e no plano teórico, há outra espécie de abertura – penso ainda nos cognitivistas –, a promessa de que finalmente poderemos falar da Cultura como um objeto natural: as capacidades cognitivas da espécie etc.

Lévi-Strauss: Sem dúvida, mas sob a condição de que não se pretenda chegar a mais nada que a resultados de ordem formal. Os conteúdos, isso continua a ser história, a experiência dos homens no curso do tempo. Mas que todos tenhamos o mesmo cérebro, e que esse cérebro é fabricado do mesmo modo, sim, sim... (CASTRO, 1998, p. 119-126).

Assim, Lévi-Strauss muito habilmente reintroduz o que para ele é o grande tema da antropologia. A afirmação suprema de que a despeito de tudo, serial, tonal, etc, o cérebro é o mesmo para todas as experiências humanas. Mas também ele fala da morte da antropologia enquanto antropologia tonal. Atualmente é importante construir cartografias diferentes das binaridades do tipo índio/branco e aí então podemos dizer que a configuração se torna interessante, mas interessante no sentido de que não se trata mais de fricções ou de aculturações mas de combinações: montagem. Construímos um projeto problematizando a relação vídeo e pensamento indígena. E para verificar o funcionamento desta relação, primeiro tivemos que pesquisar uma bibliografia mínima que se refere ao vídeo-cinema e ao cinema como máquina técnica, mas também como um exercício do pensamento. Como já mostramos acima, o texto que chamou a atenção para a montagem da problemática que investigamos nesta pesquisa foi a conversa entre Heidegger e Tizuka que se encontra publicada no livro *A Caminho da Linguagem* do filósofo alemão M. Heidegger. Tomamos o problema apresentado pelo filósofo japonês como referência para saber se a produção videográfica indígena pode ser entendida também como consequência de uma europeização crescente no sentido de eles estarem incorporando processos de subjetivação que tem sua fonte na cultura técnica européia.

O outro texto que usamos para esta pesquisa foi o livro, *Antropologia da Comunicação Visual*, do antropólogo italiano Massimo Canevacci. Na verdade, mantemos um diálogo com Massimo Canevacci desde 1997 e seguramente foi ele quem nos levou para o caminho da comunicação visual. Foi ele quem nos ensinou que

os equipamentos técnicos contemporâneos como as máquinas filmadoras, os gravadores digitais, a internet, são importantes não porque potencializam uma complexificação da indústria cultural, mas porque estas máquinas, ao contrário, potencializam um campo ainda não suficientemente imaginado na sua expressão.

Concordamos com ele quando ele diz:

[...] o visual refere-se às muitas linguagens que ele veicula: a montagem, o enquadramento, o comentário, o enredo, o primeiro plano, as cores, o ruído, as linguagens verbal, corporal e musical. Ao mesmo tempo, o visual refere-se também aos diferentes gêneros que pode utilizar as mesmas linguagens ou inventar outras novas: o cinema (ficção ou documentário), a televisão, a fotografia, o videomusic, a publicidade, a videoarte, o ciberespaço. Em suma, o visual envolve também diferentes tipos de subjetividade que estão aprendendo a empregar esses gêneros e essas linguagens: não só ocidentais (em sentido amplo), mas também das populações nativas. (CANEVACCI, 1990, p.8).

Para responder ao problema da “europeização” do mundo indígena seguimos um caminho que já seguíamos desde muitos anos porque ele sempre nos pareceu empiricamente interessante. Nas nossas dissertações, tanto a de mestrado como a de doutorado pesquisamos temas relacionados com o xamanismo e os fluxos religiosos chamados de messianismo como foi o caso do messianismo krahô e do messianismo Canela. Enfim, o nosso interesse sempre esteve relacionado com a produção das subjetividades e dos processos de subjetivação..

Mas tratar desta produção nunca foi para nós considerar a subjetividade do ponto de vista da psicologia. Procurávamos e continuamos procurando registros semióticos que partilham no engendramento das subjetividades. E o cinema e o vídeo são máquinas de informação e comunicação que criaram registros semióticos só recentemente avaliados devidamente em trabalhos densos como é o caso das pesquisas que Gilles Deleuze fez sobre cinema.

Os livros, *Cinema-movimento e Cinema-tempo* são livros complexos e para poder utilizá-los nesta pesquisa teríamos que gastar muito mais tempo que dispúnhamos. Assim, mesmo lendo esta obra densa decidimos só tomá-la como inspiração no encaminhamento do projeto e da pesquisa.

Creemos que é importante se ligar nas oposições que Gilles Deleuze articula para desenvolver o seu pensamento. Por exemplo, pensamos que não é gratuito quando ele fala que os seus livros não são um estudo da história, mas sim uma taxionomia. Como Gilles Deleuze ele se refere sobretudo a Pierce e o utiliza para construir esta taxionomia, fica evidente que o projeto dele é fundamentalmente semiológico.

O outro elo é Bergson. É importante lembrar que Bergson, e é isto que lembra Deleuze, considera a imagem como uma coisa não psicológica, uma produção interna da mente, mas como algo constitutivo do ser. Nele, o mundo aparece como imagem. Assim, a imagem é uma condição, digamos, ontológica. Por isto, Deleuze ligando Pierce e Bergson propõe uma semiologia fundamentada na imagem e não na fala. Isto quer dizer que se tudo é imagem, então o mundo é semiótico, isto é, pode ser descrito em termos de imagem e signos.

Para Deleuze também a consciência não é mais uma fonte produtora de imagens, é uma espécie de tela negra ou opaca, que dá condição de possibilidade ao aparecimento das imagens. Seu papel não é o do gerar imagens, mas de fazer, com que elas apareçam. De acordo com Jorge Vasconcellos, Deleuze chega a dizer que a consciência psicológica ainda não nasceu, estamos no plano ontológico. A virtualidade da memória, ou seja, o salto do passado que se contrai e se distende para o presente levam-nos a compreender a dimensão propriamente ontológica do homem. (VANCONCELOS, 2006, p. 23).

De acordo com Deleuze, o que Bergson descobriu de fundamental foi a imagem-movimento assim como a imagem-tempo; por isto, Bergson antecipa o cinema, porque somente o cinema terá condições de expressar por exemplo a simultaneidade do passado e do presente ou do espaço-tempo. Assim, o cinema é uma forma de pensamento que opera não com conceitos, mas com imagens-movimento e imagens-tempo.

O cinema não é uma representação, mas sim uma produção, uma apresentação. Com este pressuposto bergsoniano de que a consciência não é uma fonte produtora de imagens, mas uma espécie de tela que dá condição de aparecimento das imagens, ele desloca assim, o cinema do campo da representação como sempre ele foi tratado para o campo da produção. O cinema é uma produção de imagens-movimento ou de imagens-tempo. Assim como a filosofia é uma produção, fabricação de conceitos e as ciências em geral, uma produção e ou invenção de funções.

Este mundo exige uma taxionomia própria. E isto que Deleuze vai construir ou ao menos começar a construir. Uma semiótica não baseada na linguagem e tampouco baseada na fotografia ou na pintura. As imagens-movimento, os planos, cortes, compõem então a semiótica do cinema.

OBJETIVOS

O objetivo da nossa pesquisa foi, e ainda é, finalmente, aplicar, ou melhor, experimentar esta taxionomia, mas ainda não vamos fazer isto neste momento porque os dados que temos são poucos e a assimilação da obra de Deleuze exige muito mais do que o tempo que a pesquisa que realizamos no ano de 2008. Assim, os resultados

finais não estarão relacionados com uma conclusão, mas sim com uma proposição de um segundo tempo onde talvez possamos organizar uma equipe para a realização de um trabalho de campo mais intensivo, isto é, mais profundo e aí sim já desenhando um esboço de um público tão complexo como o público indígena do circuito de vídeos indígenas e vídeos sobre populações indígenas.

Um outro livro que foi importante na construção deste relatório foi o livro de Felix Guattari, *Caosmose*. Nele encontramos ressonâncias com os nossos propósitos e assim podemos dizer que foi possível partilhar por algum tempo de um cruzamento simétrico entre o alterado, deslocado, e a subjetividade híbrida emergente e germinal que testemunhamos nos vídeos produzidos por cinegrafistas indígenas.

Guattari diz no livro que estamos citando aqui que

do mesmo modo que as máquinas sociais que podem ser classificadas na rubrica geral de equipamentos coletivos, as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes. (GUATTARI, 1992, p.14).

Ora, acreditamos que a intervenção praticada pelo projeto ‘Vídeo nas Aldeias’ justamente concorre para esta operação no seio da subjetividade indígena e por isto acreditamos que é possível fazer um raciocínio cruzado no sentido de uma antropologia simétrica e por em relação o que disse o filósofo japonês para Heidegger e o que podemos prever com esta recente produção de vídeos indígenas.

Se podemos dizer que o teatro Nô expressa o fundamento do mundo japonês, então, o rito e o mito, o xamanismo e o seu espetáculo expressam o fundamento do mundo indígena? E que então filmar é registrar, reproduzir uma forma e uma imagem que é pele, mas que ao se tornar cinema torna-se outra coisa que não aquela forma, aquela pele: um simulacro?

No entanto, hoje sabemos e possivelmente o filósofo japonês não sabia ou não lhe interessava saber apesar da sua própria fala constatar as transformações radicais pelas quais o Japão passou, que se

as transformações tecnológicas nos obrigam a considerar a tendência à homogeneização e um aprisionamento à objetividade europeizante, por outro lado, estas mesmas transformações tem revelado uma tendência heterogenética, quer dizer um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes. (GUATTARI, 1992, p.15).

E isto, pensamos, pode levar à criação de novos universos de referência. Guattari, ao se referir a uma ecologia social e a uma ecologia mental na sua prática clínica na *Clínica de La Borde* se refere aos casos de criação de instâncias locais de subjetivação coletiva. Segundo ele, não se trataria de uma remodelagem da subjetividade, mas de uma produção *sui generis*. Por exemplo, certos doentes psicóticos de origem agrícola, de meio pobre, serão levados a praticar artes plásticas, teatro, vídeo, música quando esses eram antes universos que lhes escapavam completamente. (GUATTARI, 1992, p17).

Assim, pensamos que o vídeo indígena, apesar da promessa, também não é uma remodelagem da subjetividade indígena, ou melhor, não é a remodelagem de uma cosmologia no sentido de uma reposição contínua de uma identidade absoluta, mas tudo indica que se trata de uma produção; de uma produtividade cuja capacidade total ainda não temos condições de avaliar, mas que está em andamento. Ela é muito diferente da remodelagem, por exemplo, que os salesianos sempre tentaram fazer com os xavante, bororós e uma infinidade de povos. Tivemos oportunidade de ver vídeos produzidos pelos padres da missão salesiana que está instalada na área xavante do Sangradouro no Mato Grosso.

De qualquer forma, o nosso interesse nesta investigação não foi o confronto de uma determinada cosmologia ou de determinadas cosmologias com novas formas de expressão, mas sim perceber como é que se constituem complexos de subjetivação. Ou melhor, perceber como é que no mundo indígena funcionam atualmente as relações entre indivíduo, grupo e máquinas, trocas múltiplas, que permitem ou permitiriam aos indígenas possibilidades diversificadas de recompor um corpo existencial, de sair de seus impasses repetitivos impostos pela sociedade envolvente, e, de alguma forma, de se resingularizar (GUATTARI, 1992, p. 17).

Assim, interpretamos a intervenção do projeto 'Vídeo nas Aldeias' como uma intervenção que visava e visa ainda não uma remodelagem de uma subjetividade xavante, krahô, caiapó, xinguana, etc. Mas sim uma produção. Porque, o vídeo-cinema, devido a sua embalagem técnica, sempre foi entendido (e nós já citamos aqui a opinião do filósofo japonês sobre cinema e estética japonesa), como uma coisa que escapa completamente aos processos de semiotização mais característicos do mundo estético indígena.

SOBRE O CINEMA

No que diz respeito ao cinema pode-se dizer que os "estudos de cinema" são particularmente contemporâneos dos "estudos culturais". E quando falamos "estudos de cinema" não estamos falando de uma sociologia do cinema ou de uma antropologia do cinema, estamos falando de um campo específico que se chama "estudos de cinema".

Este tipo de estudo começou nos anos 60 nos Estados Unidos e depois se expandiu para outros lugares, principalmente para a Europa.

Esse campo compreende muitas escolas de pensamento. Mas aqui vamos considerar somente duas escolas: a) teoria da posição subjetiva; b) o culturalismo.

O marco conceitual dos estudos de cinema começa com a *política dos autores*:

Os jovens críticos dos Cahiers du Cinema haviam defendido uma estética da expressão pessoal no cinema, e tanto “cinema de arte” europeu do pós-guerra como o reconhecimento aos grandes diretores hollywoodianos durante os anos 1950 impulsionaram a linha autoral. [...] Daí por diante, a parcela mais expressiva da crítica - universos particulares manifestos nos conjuntos de suas obras. (BORDWELL, 2005, p. 27).

Mas não se pode esquecer que esta política dos autores, desde sempre, se opôs à teoria da montagem. Mas após esta seqüência: montagem/política dos autores o que surgiu como teoria do cinema, surgiu por intermédio do estruturalismo. São os anos 60 e as obras de Claude Lévi-Strauss estavam sendo lidas. O signo se torna o grande articulador. A linguagem é tudo. Diz Bordwell (2005, p. 29): “O modelo interpretativo estruturalista de influencia mais duradoura foi possivelmente o que concebia o filme como um objeto análogo ao mito e ao ritual”.

Após a semiótica estruturalista do cinema que tinha como modelo a fórmula de que assim como o mito o filme tem como função a tradução de uma contradição por intermediação de um terceiro termo segue o pós-estruturalismo que segundo Bordwell (p. 30) vai colocar a questão: *quais as funções sociais e psíquicas do cinema?*

A resposta veio por intermédio da noção de sujeito que é concebido como uma categoria de conhecimento, definida por sua relação com objetos e com outros sujeitos.

[...] A subjetividade não é, portanto, como também já vimos com Guattari, a personalidade ou a identidade pessoal de um ser humano, mas é inevitavelmente social. Não é uma consciência preexistente, é adquirida. E é construída por meio de sistemas de representação. (BORDWELL, 2005, p. 31).

A partir deste enquadramento nasceu uma nova teoria do cinema que o considera um sistema semiótico. E por ser este sistema ele tem como função básica o engajamento do espectador como sujeito dividido. O cinema canaliza o desejo oferecendo identificações através do olhar – do imaginário. Para Cristian Metz, [...] *os códigos cinematográficos orientam a pulsão e criam uma identificação com a câmera e com o ego do espectador como sujeito transcendental, exclusivamente perceptivo.*

Não vamos aqui traçar os meandros que envolvem a passagem da semiótica estruturalista como a de Cristian Metz, para os estudos culturais. Aqui, o nosso interesse foi somente cartografar um processo envolvendo cinema e pensamento no mundo indígena.

Como a nossa investigação foi a de iniciar uma cartografia e entendemos cartografia aqui no sentido indicado por Sueli Rolnick que diz no seu livro *Cartografia Sentimental*, que para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem resolvemos por em movimento todos estes textos que transcrevemos aqui para que o interessado nos resultados da nossa pesquisa possa perceber alguns problemas que estão nascendo nas ainda poucas reflexões que se fez sobre a produção videográfica de cineastas indígenas.

Por isto, além dos densos textos que transcrevemos acima e que dão conta de um caminho que percorremos dentro do campo teórico da antropologia e da semiologia, o que mais chamou a nossa atenção foi o texto de Queiroz²

Em desacordo com esta opção dos trabalhos da primeira fase dos ‘Vídeos nas Aldeias’, argumentávamos num artigo aqui já citado de Queiroz que não devíamos buscar a acomodação da estética indígena naquela da sociedade ocidental, mas, ao contrário, devíamos buscar uma confrontação entre estas diferentes estéticas, entre os diferentes pontos de vista, que era necessário forçar o mundo ocidental ao reconhecimento de que há outras maneiras de ver o mundo, de viver e de pensar, e, em decorrência, há uma outra maneira de realizar filmes para além daqueles, tão lugar comum da televisão, da descrição científica, da reportagem, da colagem e da fusão dos vídeo-clipes, da publicidade e da vídeoarte.

Diante desta crítica parcial, vimos com satisfação o surgimento de uma segunda fase no ‘Vídeo nas Aldeias’, na qual aquela preocupação excessiva em atrair o público foi deixada de lado, ou seja, a função espetacular deixa de existir como eixo norteador da sua produção. Nesta nova safra de vídeos destacamos obras-primas como *No Tempo das Chuvas* (2000) e *Shomōtsi* (2001). Aqui, sem exagero, reencontramos alguns traços, planos e espaços de cineastas como Antonioni ou Ozu. Ou seja, filmar o tempo de espera e o espaço vazio torna-se tão ou mais importante que filmar a ação. E eis que os realizadores indígenas reencontram o ocidente e o oriente, mas não mais no cinema clássico e sim naquele muito mais reflexivo, no cinema moderno.

A despeito de aceitarmos a periodização que Queiroz faz para classificar a produção videográfica do projeto ‘Vídeo nas Aldeias’, periodização esta que divide

² QUEIROZ, R. C. Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Site Vídeo nas aldeias*. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=20>> Acesso em: 17/10/2010.

esta produção em um período documentarista e espetacular e um período posterior mais reflexivo e mais afins com um encontro ocidente/oriente via uma passagem da imagem-movimento para imagem-tempo ou espaço-tempo flutuante, ou seja, sem estar necessariamente referida à uma realidade, ritual ou não, como Queiroz sugere ao citar Antonioni; constatamos em vários depoimentos e na nossa pesquisa de campo que a afirmação de Queiroz de que a segunda etapa do projeto estaria evidenciando um videocinema mais afins com o pensamento indígena não corresponde inteiramente ao que os indígenas pensam sobre as suas próprias produções o que por outro lado, não quer dizer que os vídeo-filmes da segunda fase não correspondam às expectativas do pensamento indígena. Os depoimentos que colhemos e a realidade que observamos nos evidenciaram que a posição do olhar videográfico krahô e também xavante, tanto pelo lado do espectador como do produtor, não pode ser classificado em termos de “clássico/moderno”.

Isto talvez não fosse importante problematizar se simplesmente não considerássemos, no entanto, as observações de cineastas como Divino sobre a importância do registro e da documentação dos ritos e das atividades mais formais das sociedades indígenas permitiu que testemunhássemos uma situação com relação à imagem, à fotografia e no caso, ao documentário videográfico bem diferente daquele que observamos nos krahô no início dos anos 80.

Atualmente, a imagem produzida pelas câmeras fotográficas e videográficas são tidas como fascinantes não porque recordam os mortos que não podem ser recordados, mas porque constroem memórias virtuais daquilo que se suspeita desaparecer em virtude da expansão do mundo capitalista e ocidental. As gerações futuras poderão então atualizar-se nos ritos e mitos de seus ancestrais caso necessitem.

Isto nós podemos ver claramente neste depoimento de Divino Tserewahú que colhemos na sua aldeia no Mato Grosso. Entre outras coisas, Divino diz:

- Queremos registrar o nosso ritual que é muito bonito... Para lembrar sempre: um dia os jovens poderão ver os seus pais quando estes eram crianças.
- A minha idéia foi sempre esta, por isto é muito importante trabalhar com a tele câmera. É muito importante registrar a cultura Xavante. Daqui a 30 anos, 40 anos os Xavante quererão viver como os brancos. Querirão imitar a sociedade branca e não pensarão mais em sua cultura
- Sergio: O livro e o vídeo, estas duas formas de expressão...como você as vê?
- Para mim são duas coisas importantes tanto o vídeo como o livro. Através do livro descobri alguma coisa. Aprendi bem. Mas foi por intermédio do vídeo que aprendi muito rapidamente. Porque o vídeo informa: Escutando se percebe uma coisa... Para mim aquilo que é verdadeiramente importante é o registro na fita e ver que através da imagem os índios se conhecem. Eu já levei muita coisa para o Sangradouro: imagens de outros indígenas. E assim é: É através da imagem que os xavantes estão conhecendo o modo de viver dos outros povos. Isto para mim

é muito importante. Com o trabalho do vídeo eu registro o modo de viver de um outro povo. Penso que um povo que não conhece uma outra tribo não se reconhece. Mas através da imagem ele percebe o seu posto, o seu lugar.

Neste depoimento, Divino relaciona registro com lembrança. Registrar para lembrar e não registrar para mostrar a verdade de um acontecimento. Assim, pode-se ver por intermédio deste depoimento que a concepção de documentação e de documentário dele é bem diferente da concepção de documentário vigente nos meios de comunicação atuais que relaciona o registro com a verdade ou com veracidade de um acontecimento.

Divino aprendeu as técnicas e pelo que sabemos, ele aprendeu muito bem. Mas o que constatamos nas pesquisas de campo foi uma concepção do documentário não naturalista. Esta concepção sugere que o documentário de um rito, por exemplo, a furação das orelhas dos jovens, é importante não só porque é o registro de um grande evento na sociedade xavante, mas também porque o documentário é ele mesmo uma dobra: não só porque ele duplica o sistema como realidade/natureza mas também como beleza porque beleza é também, a despeito do geometrismo reinante na arte indígena em geral e em particular entre os xavante, imitação. O documentário imita o rito e torna-se um além do rito com a função de retornar a ele e apresentá-lo no seu desenrolar espetacular. Por isto ele é belo. Os krahô quando vêem documentários sobre eles mesmos, sempre dizem, “impéi”. Esta palavra é usada para belo, bom, gostoso, bem. Um documentário “impéi” implica em todos estes significados.

Os “estudos culturais” entendem a cultura como um espaço múltiplo: espaço de disputas, negociações, contestações entre diversos grupos. Nesta perspectiva uma cultura deve ser concebida como uma rede de instituições, representações e práticas que produzem diferenças de raça, herança étnica, classe, gênero/preferência sexual, etc. Essas diferenças são centrais na produção de sentido.

Para se distinguir do estruturalismo como o de Metz, por exemplo, os “estudos culturais” salientam que o objeto de estudo é constituído não pelos textos, mas pelo uso feito dos textos. É habitual nas pesquisas feitas pela perspectiva dos estudos culturais verificar estudos de recepção, e a conclusão mais comum é a de que diferentes públicos se apropriam dos filmes para a sua própria agenda cultural. Na posição demarcada pelos estudos culturais, a noção de filme subversivo foi substituída pela de espectador resistente.

É parte também da perspectiva dos estudos pós-coloniais a noção de “acontecimento cinematográfico”. Esta noção sugere que se pense não em termos deste ou daquele filme, mas de um acontecimento – o conjunto das instituições, textos, atividades e agentes relacionados com o cinema. Tanto a produção como a recepção cinematográfica abrem-se sobre um espaço infinito. O espectador é menos um sujeito

da ideologia dominante, e mais um agente no controle do processo de identificação, regulando sua própria produção de sentidos.

Pois, foi este o caminho que traçamos para realizar esta pesquisa. Para seguir uma velha tradição decidimos testar um diagrama conceitual. Decidimos testar alguns dos conceitos agenciados pelos estudos pós-coloniais, pelos estudos culturais e pelos estudos de cinema. Não sei se fomos felizes mesmo porque cremos que esta pesquisa só se inicia e temos como resultado a certeza que o que fizemos foi somente uma pesquisa exploratória, extensiva sobre um tema ainda emergente, mas por certo já revelando a sua extrema importância para os estudos antropológicos.

Decidimos operar com a idéia de espectador resistente contra pressuposições que sempre tomaram o espectador como um sujeito passivo. Penso que este sujeito sujeitoado foi o sujeito construído pela antropologia clássica.

Desde os anos 80 que a antropologia mais atenta e experimental vem dando conta de um ponto de não retorno das sociedades indígenas. Melhor dizendo: de não conversão. Nó cego. Um ponto de onde a informação não retorna. Buraco Negro.

César Gordon, no prefácio do livro *Economia Selvagem* escreve que o livro que ele está prefaciando tem, em sentido forte, uma tese: a saber, que o processo Xikrin-Mebêngôkre de incorporação das mercadorias deu-se inicialmente de forma tradicional - com base em mecanismos já existentes no mundo indígena para a captura e incorporação de objetos, conhecimentos e signos do exterior. Ao longo do tempo, porém, a dinâmica dessa incorporação conduziu a transformações que hoje extravasam os mecanismos tradicionais para lidar com a alteridade. Aquilo que começou como reprodução cultural acabou por produzir transformações em cadeia, criando novos desafios, que os Xikrin parecem enfrentar por meio de novas indigenizações. (GORDON, 2006, p. 24).

Podemos dizer a mesma coisa do vídeo indígena? Então quando nos referimos ao descentramento, foi neste sentido. Para melhor perceber este enquadramento complexo e móvel.

Os cineastas indígenas vivem nesta rede. Os acontecimentos vídeo-gráficos, como já dissemos, necessitam ainda de bons cartógrafos e evidentemente, bons etnógrafos para desenhar este processo que vem acontecendo no mundo indígena. Tornar a imagem-movimento de um rito, um objeto e fazer este rito aparecer no vídeo como material de uma produção semiótica em comunicação com cosmologias as mais variadas dentro do universo sul americano. Pensar o trabalho vídeo-gráfico como o processo que se instaura a si mesmo como objetivação do mundo indígena experimentado como subjetividade. Por isto o cineasta xavante Divino diz: *Eu, Divino Tserewabú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo.*

VIAGENS

A partir de agosto de 2008 passamos a assistir aos vídeos produzidos pela ONG ‘Vídeo nas Aldeias’. E finalmente em dezembro de 2008 passamos pela cidade de Olinda onde está a sede da ONG. Em Olinda obtivemos as novas coleções editadas por esta organização.

Gilles Deleuze dá aos cineastas o status de pensadores. Cineastas-pensadores. Levando-se em conta as considerações de Claude Lévi-Strauss sobre a emergência de intelectuais indígenas, nós também passamos a chamar estes cineastas de intelectuais-intérpretes. Não sabemos e não nos importamos muito em saber se a filosofia indígena nasce ou das “rudes crenças” ou dos “primitivos intérpretes”. Na pesquisa, o que interessou foi a produção do sentido. Esta pesquisa é semiológica na medida em que apresenta a questão do sentido. Mas para saber desta produção procuramos também investigar o modo de ser deste intelectual indígena, ao mesmo tempo que iniciamos uma investigação sobre o funcionamento do público indígena: do público que assiste aos vídeos produzidos por pessoas da sua própria etnia.

Fazendo uma rápida investigação bibliográfica sobre o público indígena, percebemos que pouco se sabe sobre este público e o que se sabe vem de uma suposição ou de suposições. Mas alguma coisa se sabe deste público e pretendemos relatar aqui isto que se sabe.

O ROTEIRO

Procuramos resolver três coisas ao mesmo tempo. Ver os vídeos; passar os vídeos nas aldeias krahô, xavante e guarani e colher os depoimentos relativos ao que estamos chamando de produção de sentido. Finalmente integrar uma análise semiótica dos vídeos à uma semiótica do público indígena.

Como já afirmamos, começamos a analisar os vídeos em agosto e praticamente ficamos todo este mês nos dedicando a esta análise. Em setembro seguimos para a reserva guarani. Fomos recebidos pelo guarani Carlos Pàpà. Nesta aldeia ficamos dez dias. Em seguida viajamos para Brasília para o museu do índio e ali ficamos três dias. De Brasília seguimos para o Tocantins, para a aldeia da Pedra Branca. Passamos outubro/novembro nos krahô e depois deste contato seguimos para a cidade de Olinda no Pernambuco para fazer contato com a ONG Vídeo nas aldeias.

Nos hospedamos na aldeia da Pedra Branca na casa do cacique que se chama Pascoal. Conhecemos o Pascoal no início dos anos 80 e assim o contato com a sua casa já é tradicional e de longa data.

A terra dos Krahô fica localizada perto da cidade ribeirinha de Itacajá, no norte do Estado de Tocantins. O coletivo krahô funciona na dispersão das suas aldeias. Estas são as principais aldeias, com uma população acima de cem pessoas: Rio Vermelho, Cachoeira, Pedra Branca, Manoel A. Pequeno, Santa Cruz, Forno Velho e Morro do Boi. Aldeias com menos de cem pessoas: São Vidol, Campos Lindos, Riozinho, Bacuri, Aldeia Nova, Hagoiauba, Urubu, Serra Grande e Macaúba.

Os Krahô falam o dialeto Krahô, língua Timbira, do Tronco Macro-Jê, da Família Jê. Todos os índios krahô falam um português diferente. A informação corrente é que há cerca de 1.402 índios Krahô no Município de Itacajá e Goiantins no Estado de Tocantins.

O nosso propósito nesta segunda fase foi primeiro, ver se os krahô estão interessados em usar o vídeo. Segundo: Se já tinham uma produção de DVDs como é o caso dos xavante; dos guarani, e outros; se existe entre eles cinegrafistas. Terceiro: Se este cinegrafista circula pelos festivais ou coisa parecida; quarto: Se os krahô assistem com frequência os vídeos deste vídeo-maker e ou de outros vídeo-makers de etnias diferentes.

Desde o início dos anos 80 que muitas pesquisas etnográficas se orientaram para o estudo do impacto da imagem cinematográfica nas culturas indígenas. O cinema indígena tal como o Ocidente o concebeu não existe, não existiu, mas pode existir: é possível. Para o cinema existir foi necessário que as coisas comesçassem com a escola ou mais precisamente, com a noção de registro e documentação das tradições culturais onde registrar e documentar tornou-se vital e significativo.

Pode-se dizer que a partir dos anos 90 foram os estudantes indígenas com o apoio de Organizações não governamentais que deram o passo fundamental para a invenção desta documentação videográfica. Aconteceu que estes jovens estudantes dos centros urbanos tais como Brasília, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Manaus, se tornaram adultos e passaram a viver num contexto cinematográfico e vídeo-gráfico muito amplo. Também freqüentaram universidades; redes internéticas; bolsas para viajar para fora do Brasil. E uma infinidade de outras coisas que permitiram a estas pessoas uma compreensão do mundo técnico atual. E a partir daí demonstraram seus potenciais construindo uma vídeo-grafia conhecida internacionalmente.

Ora, não é possível produzir imagens reconhecidas como cinematográficas ou vídeo-gráficas sem se colocar como cinegrafista, sem se definir com relação às apresentações vídeo-gráficas e aos comportamentos associados a essa condição. Então, é importante que se saiba que o vídeo-cinema indígena da qual estamos nos referindo é um vídeo cujas imagens são reconhecidas como um produto cultural produzido por autores/produtores indígenas.

Enfim, pretendemos ainda pesquisar a vida desta “classe de gente” para averiguar o que ela pensa sobre o seu próprio trabalho e de um modo geral o que é que ela pensa do vídeo, do cinema, da montagem, da imagem. Procuramos na verdade, verificar se não existe no mundo indígena contemporâneo a possibilidade de rupturas ontológicas ou então, descontinuidades óticas por conta da objetivação cada vez maior da cultura indígena por intermédio dos processos tecnológicos de registro e documentação. Pode-se dizer: informatização da cultura indígena.

Segundo Philippe Descola³

[...] uma ontologia é um sistema de distribuição de propriedades. O homem dá uma ou outra propriedade a este ou a aquele existente. Pode ser um objeto, uma planta, um animal ou uma pessoa. Uma cosmologia é o produto dessa distribuição de propriedades, uma organização do mundo dentro da qual os existentes mantêm certo tipo de relação.

Com esta preocupação não pretendemos lastimar a “destruição das tradições”, mas simplesmente constatar, se possível, e ainda falta de fato toda uma pesquisa, uma vez que estamos considerando este relatório: o relato de uma pesquisa exploratória, uma pesquisa extensiva demarcatória mas não intensiva. Assim, nesta fase da investigação o que fizemos foi estabelecer um primeiro diagrama sobre as relações do vídeo-cinema e as ontologias e ontologizações a partir de uma relação complexa de um pensamento com os meios digitais de expressão.

De acordo com Porri, ancião krahô, no mundo indígena o homem, o indígena, deve se manter em seu “lugar” apropriado. Na lógica deste pensamento os índios não destruíam e ainda hoje não destroem o mundo ao seu redor. Em contrapartida o mundo hoje é um lugar terrível. A cultura do homem branco tornou-se completamente dominante, e o equilíbrio com o meio ambiente foi destruído. Nada mais está no seu lugar.

As distribuições das coisas já não correspondem mais à distribuição natural. *Onde se viu água engarrafada?*- dizia Porri. *O fogo já não se faz mais com lenha, se faz com gás. Fogo frio. É um fogo que não esquenta como o fogo verdadeiro. Esquenta muito pouco. E o branco vive assim, num mundo encaixotado, engarrafado, embalado.*

Não se vai mais beber água na fonte, mas compra-se uma garrafa em um bar qualquer. Este tipo de deslocamento sempre surpreendeu o velho Porri. E foi dele que nasceu esta idéia de que nada mais está no seu lugar. Sempre foi muito claro para ele que o mundo hoje está sendo substituído por um “mundo artificial”. E que no mundo

³ Entrevista com Philippe Descola: Los hombres no son los reyes de la naturaleza. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=833801> Acesso em: 17/10/2010.

das coisas não existe mais nada a não ser o próprio mundo artificial. O mundo está se acabando. E só está sobrando o artificial: O mundo fabricado pelo homem branco.

Porri sempre expressou este pensamento e sempre fez questão de se reportar ao mito de Auké. O mito de Auké relata a procedência do “homem branco”. Este mito já foi exaustivamente examinado e não vamos voltar a ele, exceto para nos referir à última parte quando Auké já não é mais um índio, mas sim, um fazendeiro.

[...] Algum tempo depois Amcukwei (mãe de Auké) pediu aos chefes e conselheiros que mandassem buscar as cinzas de Auké e estes mandaram dois homens à aldeia abandonada para ver se ainda o encontravam.

Quando chegaram no lugar, descobriram que Auké tinha se transformado no homem branco: Tinha feito uma casa grande e criado negros do âmago preto de certa árvore, cavalos de madeira de bacuri e bois do piquiá. Ele chamou os dois enviados e mostrou-lhe a sua fazenda.

Assim se pode dizer que é no pensamento do mito que se fundamenta a crítica de Porri e não, por certo, na razão substantiva, assim como não também na razão formal como é o caso da razão moderna. Como se pode ler neste trecho do mito, Auké fabricou o escravo negro do “âmago preto de certa árvore”. O cavalo e o boi também foram fabricados por Auké. O mundo do homem branco é o resultado da fabricação geral das coisas. Por isto ele é um mundo artificial. Por isto este mundo é um simulacro com a condição que se entenda aqui a palavra simulacro como desrealização do mundo.

É assim que entendemos a problemática do filósofo japonês. A objetivação do mundo implica em uma fabricação do mundo. Quando fomos pela primeira vez nos krahô ainda conhecemos anciões e anciãs que se surpreendiam e não gostavam de serem fotografados, justamente porque a fotografia captura a aparência, o ‘karon’ deles.

Ora, para tanto fomos cartografar o espaço por onde circulam os vídeos e os produtores destes vídeos, assim como também fomos ver e registrar os lugares aonde o público indígena vai com frequência. Cartografia das variações e possibilidades do pensamento indígena no domínio chamado comunicação visual.

A preocupação com o público indígena nasceu por conta de um festival de cinema que aconteceu em Campo Grande, festival sobre o cinema brasileiro, mas que dedicou uma sessão ao “cinema indígena” e ao cinema sobre índios. O que mais chamou a nossa atenção neste festival foi a grande presença de um público indígena.

No início do documentário xinguanó que se chama *Quando a lua menstruou*, observa-se um grupo de índios kuikuro vendo um vídeo sobre seus próprios ritos. Estas imagens e afetações: a presença fervorosa e transbordante dos terena em Campo Grande acabou encaminhando a pesquisa também para o funcionamento deste público.

Para entender este funcionamento tomamos como referência as propostas da semioprágmatia americana. A primeira proposta que procuramos seguir foi a seguinte: se deixarmos de lado os estudos sociológicos e ou históricos consagrados ao público como tal que, com certeza, podem trazer informações úteis, mas não lidam diretamente com o semiólogo na medida em que não apresentam a questão do sentido.

O etnólogo americano Sol Worth, em um artigo demasiado esquecido: *The Development of a Semiotic of Film*, propunha uma abordagem semiótica da comunicação fílmica, colocando como ponto de partida a afirmação segundo a qual um filme não tem sentido em si, e adquire sentido apenas na sua relação com um sujeito que percebe.

Assim, tomando estas duas proposições como referência procuramos observar o “impulso significacional” destes públicos. Não haveria necessidade de pesquisa de campo se a investigação fosse somente sobre os vídeo-documentários. Mas justamente, como também queremos saber sobre este impulso significacional fomos para as áreas guarani, krahô e xavante.

Escutamos muitas coisas sobre vídeos. Mas a fala que mais nos impressionou foi a do Divino. Para exemplificar o que estamos querendo o tempo todo dizer, recortamos um trecho de uma entrevista que fizemos com ele.

Como consideramos Divino não somente um produtor de vídeos mas também um espectador de vídeos indígenas preferimos neste relatório transcrever uma entrevista que fizemos com ele justamente porque nela podemos perceber como vai se dando isto que estamos chamando aqui de impulso significacional mas também sujeito liquefeito ou em processo de liquefação. E a liquefação não aparece em virtude de uma corrupção de uma ontologia, mas funciona por agregação, cortes, planos e assim sucessivamente.

Divino começa a entrevista dizendo:

- O meu nome é Divino. Sou da aldeia do Sangradouro. Eu trabalho com vídeo, imagem, comunicação de imagens. Eu estudei aqui na aldeia quando menino. Aprendi a ler e a escrever aqui no Sangradouro na escola dos padres salesianos. E tenho passado a minha vida aqui.

- Quando furei as minhas orelhas, logo depois eu casei e hoje sou pai de cinco filhos – agora – quando comecei a trabalhar foi no fim de 1991. Foi quando comecei a trabalhar com telecamera, com a telecamera que trabalhava o meu irmão. O meu irmão fez um curso de filmagem. Mas ele não resistiu. Ele não continuou. Tinha mais de 25 anos aí então ele não resistiu. Deixou a telecamera...

- Eu sou mais curioso para conhecer uma coisa nova do branco e estava sempre manejando a telecamera, sempre perguntando: Que coisa é isto? Que coisa é aquilo? Assim, um dia ele me disse: Quer trabalhar com a telecamera? Quer registrar? Respondi: - Ah se me ensina eu aceito!”

- Um dia me chamou e me disse: Faz isto, isto é para registrar aquilo. Só explicações

DESAFIOS DA PRÁTICA ANTROPOLÓGICA

rápidas mas como a minha memória é muito boa comecei imediatamente a filmar tudo.

- Depois eu conheci Vídeo nas Aldeias, que o meu irmão não estava mais trabalhando, e ali eu conheci Vincent. Mas foi o meu irmão quem apresentou Vincent para mim. Ele falou pro Vincent que não ia mais trabalhar e que ia me deixar no lugar dele.

- Vincent se aproximou de mim e me perguntou: O que é que o teu irmão te ensinou?

- O problema que eu não falava bem português, apesar do meu irmão me ajudar na tradução. Ele dizia pro Vincent que eu já tinha começado a filmar.

Fui aprendendo...

- Vincent me levou a Cuiabá e ali nós fomos para a universidade. Ele me levou pra me mostrar alguma coisa relacionada com um projeto. Bem! Começamos a trabalhar no projeto da universidade. Trabalhávamos na TV educativa e desenvolvemos três programas de índio. Este projeto acabou em 1996.

- Ao contrário do projeto da universidade, o projeto Vídeo nas Aldeias trabalha para os índios, para divulgar a sua cultura e não para guardar os registros em algum armário.

- Em 1997 foi o primeiro encontro de vídeo-maker indígena. Foi um encontro, um curso. Passamos algum tempo no Xingu fazendo o curso e ali trabalhamos muito. Ficamos muitas vezes sem almoço e filmando todos os dias. Conversando, trabalhando bastante. Éramos 68 cineastas indígenas que trabalhávamos incansavelmente para fazer uma imagem melhor, caprichar mesmo; tuFoi o primeiro curso que de fato fiz com vontade. Foi este curso que abriu a minha mente e me levou a convidar um colega xinguano para filmar um ritual de furação das orelhas na aldeia do Sangradouro.

- Mas antes de filmar eu fui consultar os anciões. A festa se realizou em 1998. Foi o primeiro trabalho coletivo. Eu disse para os anciões: Vou convidar o meu amigo... Se vocês concordarem de que eu e o meu colega filme a festa. Queremos registrar o nosso ritual que é muito bonito... Para lembrar sempre: um dia os jovens poderão ver os seus pais quando estes eram crianças.

- A minha idéia foi sempre esta, por isto é muito importante trabalhar com a telecamera. É muito importante registrar a cultura Xavante. Daqui a 30 anos, 40 anos os Xavante quererão viver como os brancos. Querirão imitar a sociedade branca e não pensarão mais em sua cultura

- Sergio: O livro e o vídeo, estas duas formas de expressão...como você as vê?

- Para mim são duas coisas importantes tanto o vídeo como o livro. Através do livro descobri alguma coisa. Aprendi bem. Mas foi por intermédio do vídeo que aprendi muito rapidamente. Porque o vídeo informa: Escutando se percebe uma coisa... para mim aquilo que é verdadeiramente importante é o registro na fita e ver que através da imagem os índios se conhecem. Eu já levei muita coisa para o Sangradouro: imagens de outros indígenas.

- E assim é: É através da imagem que os xavantes estão conhecendo o modo de viver dos outros povos. Isto para mim é muito importante. Com o trabalho do vídeo eu registro o modo de viver de um outro povo. Penso que um povo que não conhece uma outra tribo não se reconhece. Mas através da imagem ele percebe o seu posto, o seu lugar.

- Sergio: É importante filmar a sociedade do “waradzu”⁴?

- Sim, isto é uma coisa muito importante porque é a visão do índio sobre a cidade, como vive a sociedade branca. De outra parte para mim é importante a visão do branco sobre a aldeia porque muitas pessoas e também indígenas que não estão em contato mas que ao verem na televisão alguma paisagem da Itália ou então cenas da missa do dia 25 de dezembro perguntam: Como será este lugar na Itália? Como será o Vaticano? Por isto que para mim é importante registrar a minha visão e depois mostrar aos xavante como é [...]. Não é para aprender, para saber bem como é a coisa, esta é uma que interessa; mas é para abrir a mente das pessoas, isto para mim é uma coisa muito importante.

- Eu procuro filmar aquilo que é possível: tudo, também se não é belo, capturamos tudo. Bem foi isto que aconteceu na festa do wai 'à, aquilo que não se pode filmar, não filmamos porque são várias coisas que não se pode filmar e nós aprendemos isto no curso que fizemos. Aprendemos que é importante sempre perguntar: Posso fazer isto? Posso filmar?

- Sempre tive uma visão aberta, sempre concentrada durante o tempo da filmagem e se qualquer coisa acontecer de novo devo filmá-la rapidamente para montar bem a estória, para montar bem o vídeo, mas sempre falta alguma coisa. Sempre é necessário retornar, refazer.

Os krahô não se interessam pelo vídeo, pelo menos na mesma proporção que os Xavante. Antes mesmo desta pesquisa nós já observávamos isto. Toda vez que os krahô aportaram na nossa casa em Marília a televisão ficava muda. Ao contrário, quando vinha os xavante, não só a televisão passava o tempo todo ligada como a conta nas locadoras de vídeo aumentava significativamente. Os Xavante gostam de ver filmes de aventuras, de lutas, etc, etc. E mais recentemente, filme produzidos por eles mesmos.

A conclusão mais imediata que tiramos da pesquisa de campo é que o vídeo vem gerando um campo de atração ainda difícil de discernir. É como a literatura. Existe, pode existir, mas ninguém garante se sobreviverá nas próximas gerações.

REFERÊNCIAS

ARENDT, H. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

⁴ Ou seja, o *estrangeiro* em Xavante.

DESAFIOS DA PRÁTICA ANTROPOLÓGICA

- BORDWELL, D. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea do cinema*. (Org.). São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005. v. 2. 25-70.
- CANEVACCI, M. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- CASTRO, E. V. de. Lévi-Strauss nos 90 a antropologia de cabeça para baixo. *Mana*, v. 4, n. 2, p. 119-126, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v4n2/2414.pdf>>. Acesso em: 24 abril 2011.
- ENTREVISTA com Philippe Descola: *Los hombres no son los reyes de la naturaleza*. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=833801>. Acesso em: 17 out. 2010.
- FAUSTO, C. Prefácio. In: GORDON, C. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Ed. UNESP : ISA; Rio de Janeiro: NUTTI 2006, p. 25-31.
- GALLOIS, D. T.; CARELLI, V. Diálogo entre povos indígenas: a experiência dois encontros. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 38, n. 1, p. 205-259, 1995.
- GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista; SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- QUEIROZ, R. C. de. Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias. *Site Vídeo nas aldeias*. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=20>>. Acesso em: 17 out. 2010.
- PRYSTHON, A. Entre mundos: diálogos interculturais e o terceiro cinema contemporâneo. *Revista Sociopoética*, Campina Grande, v. 1, n. 1, [2009]. Disponível em: <<http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n1pdf/16%20Angela%20Prysthon.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2010.
- VASCONCELLOS, J. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.