

## A realização de documentários por comunidades indígenas: notas sobre o projeto Vídeo nas Aldeias

**Juliano José de Araújo**

Doutorando pela Universidade Estadual de Campinas  
araujojuliano@gmail.com

### Resumo

O artigo discute a realização de documentários por comunidades indígenas a partir do projeto Vídeo nas Aldeias. Propõe uma incursão na história do documentário etnográfico para investigar os métodos de realização de alguns cineastas e identificar os fundamentos dessa dinâmica de filmagem, na qual a participação dos sujeitos configura-se como uma nova atitude epistemológica. Dedicar-se, posteriormente, à análise fílmica do documentário *O manejo da câmera*, realizado por indígenas da etnia Kuikuro, do Alto Xingu.

### Palavras-chave

Antropologia compartilhada, cineastas indígenas, documentário etnográfico.

“E amanhã? [...] Os sonhos de Vertov e Flaherty serão combinados em um ‘cine-olho-ouvido’ mecânico, o qual, como uma câmera participante, passará automaticamente para as mãos daqueles que estiveram, até agora, sempre na frente dela.”

Jean Rouch

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

Cacique dos Kuikuro

## 1 Introdução

As epígrafes que abrem este artigo são o ponto de partida para pensarmos a participação de comunidades indígenas no processo de realização cinematográfica (preparação, filmagem e montagem). Na primeira, a afirmação feita por Rouch de que a câmera iria um dia passar das mãos dos antropólogos e cineastas, que até então monopolizavam seu uso, para as das comunidades observadas, parece um tanto quanto provocadora e visionária. Como pensar na ideia de que os sujeitos observados apropriar-se-iam da tecnologia audiovisual e, ao invés de estarem na frente da câmera, saltariam para trás dela?

A segunda epígrafe consiste em um trecho do depoimento do Cacique dos Kuikuro, etnia indígena do Alto Xingu, no documentário *O manejo da câmera* (2007, 17 min.), realizado por cineastas indígenas no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), que foi criado em 1986 pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli e objetiva “[...] apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas” (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2011).

As duas epígrafes trazem importantes elementos para se pensar a realização de documentários por comunidades indígenas. Como fazer com que sujeitos, grupos sociais ou comunidades a que um determinado documentário se refere sejam introduzidos e participem de sua realização? Quais as implicações estéticas e políticas decorrentes dessa perspectiva? Qual a importância dessas produções audiovisuais para as comunidades indígenas?

Este artigo pretende identificar os fundamentos desta perspectiva de realização cinematográfica, a qual MacDougall (1998) define como uma experiência de produção participativa, tendo em vista a realização de documentários por comunidades indígenas no âmbito do VNA. Na primeira parte, propõe uma incursão na história do documentário etnográfico com o objetivo de investigar os métodos de realização de alguns cineastas, em especial, Robert Flaherty e Dziga Vertov, considerados pelo antropólogo-cineasta Jean Rouch como “os pais do filme antropológico” (ROUCH, 2003a). A segunda parte será dedicada à análise fílmica do documentário *O manejo da câmera*.

## 2 Da câmera em observação à câmera participante

O cinema nasceu com uma preocupação científica, tendo como foco a observação a partir do registro de ações e comportamentos humanos. É dessa forma que em 1874 o astrônomo francês Pierre Jules César Janssen, querendo gravar a passagem de Vênus pelo Sol, desenvolveu o chamado revólver fotográfico, que consistia em uma câmera de forma cilíndrica, na qual uma chapa fotográfica girava, e tirava fotos em intervalos curtos. O resultado do experimento de Janssen, feito no Japão, não era ainda uma imagem em movimento, mas representou um primeiro passo nesta direção (BARNOUW, 1993, p. 3).

Eadweard Muybridge, no mesmo período, realizava nos Estados Unidos seus experimentos patrocinados por Leland Stanford, ex-governador da Califórnia, e criador de cavalos. Stanford percebeu que as estratégias empregadas por seus funcionários para melhorar o porte e a velocidade dos cavalos eram realizadas sem se ter um conhecimento preciso da forma como os mesmos galopavam. Muybridge ocupou-se de levantar as informações necessárias, tirando a primeira sequência de fotografias *stop-action* para esclarecer a discussão sobre a maneira de trotar dos cavalos (BARNOUW, 1993, p. 3).

Barnouw (1993, p. 3) explica-nos que por volta de 1880, a partir de uma adaptação da lanterna mágica, Eadweard Muybridge já havia aprendido a projetar sequências de suas fotos e apresentou em uma tela, com várias possibilidades de velocidade, um cavalo galopando. A técnica foi aplicada em muitos outros animais e no próprio homem. Rouch (2003b, p. 80) afirma que:

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

Outro trabalho pioneiro foi o do fisiologista francês Étienne Jules Marey, que seguiu os experimentos de Janssen e Muybridge. O objetivo de Marey era fazer algo similar ao que Muybridge fizera com os cavalos, mas tendo como objeto o voo dos pássaros. Marey desenvolveu o fuzil fotográfico, com o qual era possível filmar o voo de uma ave em fração de segundos (BARNOUW, 1993, p. 4).

Em 1895, Félix-Louis Regnault, um médico especializado em anatomia que se interessou pela antropologia, realizou o primeiro filme etnográfico. Com a ajuda de Charles

Comte, sócio de Marey, Regnault filmou uma mulher Wolof fabricando objetos de argila na Exposição Etnográfica da África Ocidental em Paris. “O filme mostrou o método Wolof de fazer cerâmica, usando uma base côncava baixa, a qual é girada com uma mão, enquanto o barro é moldado com a outra” (BRIGARD, 2003, p. 15).

Uma ação de destaque deste período, em especial para a transformação da antropologia em uma disciplina com métodos de trabalhos, foi a Expedição Antropológica de Cambridge para o Estreito de Torres de 1898, concebida como um esforço conjunto para realizar um trabalho etnográfico que abrangesse antropologia física, psicologia, cultura material, organização social e religião da vida das pessoas que moravam lá. Para tanto, registros fotográficos e de imagens em movimento foram empregados (BRIGARD, 2003, p. 16).

Percebe-se que em todos esses experimentos precursores tanto para o cinema e, em especial, para a antropologia e o filme etnográfico, a ideia da câmera como um instrumento de observação configurava-se um elemento fundamental, na medida em que a realização dos mesmos foi norteada por motivações científicas. A observação do real, na verdade, foi o ponto de partida deles<sup>1</sup>.

Na década de 20 do século passado, entretanto, a perspectiva da câmera como um instrumento de observação do real começou a tomar novos contornos com os trabalhos, segundo Rouch (2003b, p. 82), de dois pioneiros: Robert Flaherty, nos Estados Unidos, e Dziga Vertov, na então União Soviética.

Um era um poeta futurista e o outro um geógrafo explorador, mas ambos eram cineastas preocupados com a representação da realidade. O soviético (originalmente polonês), Dziga Vertov, estava fazendo sociologia sem saber, e o americano, Robert Flaherty, estava fazendo etnografia também sem saber. Eles nunca se encontraram e nem tiveram contato com os etnólogos ou sociólogos que estavam desenvolvendo suas novas ciências, aparentemente, sem saber da existência desses observadores incansáveis. É a estes dois cineastas que nós devemos tudo que estamos tentando fazer hoje (ROUCH, 2003b, p. 82).

Flaherty e Vertov foram os dois grandes mestres de Rouch, o qual, em suas realizações cinematográficas, buscou desenvolver justamente uma síntese das teorias de ambos os precursores. De Flaherty, Rouch destaca a ideia da “câmera participante” ou

---

<sup>1</sup> France (2000, p. 17) lembra-nos que “a observação do real” é justamente o ponto de partida de todas as produções de caráter etnográfico.

“observação participante”; de Vertov, o “cine-olho” ou “cine-verdade”. Vejamos as principais contribuições dos trabalhos de cada um deles.

O jovem Robert Flaherty não tinha outro pensamento a não ser seguir os passos de seu pai, um engenheiro de mineração, que se tornou um explorador de regiões inabitadas do Canadá. É dessa forma que, em 1910, Flaherty começa sua própria carreira como explorador e prospector. Em 1913, Flaherty adquire uma câmera e realiza filmagens de várias horas sobre a vida esquimó nas expedições que faz em 1914 e 1915 (BARNOUW, 1993, p. 33).

O material filmado fez grande sucesso. Apesar da euforia, Barnouw (1993, p. 35) lembra-nos que Flaherty não estava pronto ainda para o lançamento de seu filme. O explorador captou ainda mais material em outra expedição e continuava o trabalho de edição. Em 1916, ocorre um acidente com o cineasta: enquanto trabalhava, um cigarro cai sobre os filmes e queima, em poucos momentos, todo o negativo. Flaherty, tentando apagar o incêndio, fica gravemente ferido e acaba no hospital, tendo sorte em escapar com vida.

Após o acidente, ele se convence de que o desastre ocorreu, literalmente, para melhor. Embora as imagens feitas tenham gerado um grande entusiasmo, é preciso considerar que ele não estava satisfeito com o filme, na medida em que o mesmo era mais uma narração de viagem, sem um fio condutor para a história. Flaherty, então, decidiu que retornaria para o norte e faria um tipo diferente de filme, centrado em um esquimó e sua família, mostrando acontecimentos representativos das vidas deles (BARNOUW, 1993, p. 35).

A partir do material revelado que não foi atingido pelo incêndio, Flaherty inicia a tentativa de levantar recursos para a realização de seu filme. Em 1920, com o término da Primeira Guerra, ele finalmente consegue apoio financeiro: 500 dólares por mês por um período indeterminado, 13 mil dólares para equipamento e despesas técnicas, e 3 mil dólares para remuneração dos nativos. Flaherty viaja durante dois meses até chegar ao local das filmagens, na região ártica, ao norte da costa da baía de Hudson, onde ficou por 16 meses (BARNOUW, 1993, p. 36).

Barnouw (1993, p. 36) afirma que Flaherty agora sabia como proceder na realização de seu filme: a colaboração total dos esquimós tornou-se a chave de seu método e uma necessidade filosófica, mas também uma prática necessária, por trabalhar sozinho. É dessa forma que Robert Flaherty inaugura um diálogo entre quem filma e aquele que é filmado, ação pioneira na configuração da antropologia compartilhada, conceito do antropólogo-

cinasta Jean Rouch, no qual nos deteremos daqui a pouco. Gervaiseau (2009, p. 81) explica-nos que:

Flaherty instala um laboratório no local, e um equipamento de projeção, para poder retomar a observação, no decorrer da filmagem, das cenas registradas; compartilhar impressões e recolher sugestões a respeito com as pessoas filmadas. Para ele, qualquer que seja a etapa de filmagem, deve sempre haver um retorno, uma reflexão sobre o ato primeiro do registro cinematográfico, que tire partido da observação diferida e coletiva propiciada pelo dispositivo da projeção.

Conforme nos aponta Barnouw (1993, p. 36), alguns dos esquimós logo passaram a conhecer a câmera melhor que o próprio Flaherty, desmontando-a e montando-a, fato que realmente aconteceu, quando a mesma caiu na água e teve que ser limpa parte por parte. O personagem principal do filme é escolhido por Flaherty para ser um celebrado caçador da tribo Itivimuit dos esquimós, chamado Nanook, que se tornou o mote das sequências e participou da criação do filme sobre si mesmo, *Nanook, o esquimó* (1922). A respeito disso Rouch (2003b, p. 82) diz que:

Quando Flaherty instalou um laboratório em uma cabine na baía de Hudson e projetou as imagens em uma tela para o esquimó Nanook, ele não sabia que estava, com meios absurdamente inadequados, inventando a “observação participante”, a qual seria empregada cerca de 30 anos depois por sociólogos e antropólogos, um feedback que nós ainda estamos experimentando<sup>2</sup>.

De Dziga Vertov, por sua vez, um dos grandes nomes da escola soviética da década de 1920, Rouch destaca a invenção do “cine-olho” ou “cine-verdade”. Vertov preocupa-se com um projeto de experimentação da linguagem do cinema, recusa de maneira contundente a ficção cinematográfica e dedica-se apenas à produção de documentários. Segundo Xavier (2003, p. 177-178), o cineasta busca com isso o cinema “fábrica de fatos”, ou seja, defende uma saída dos estúdios, uma espécie de trabalho ao “ar livre”, que implica na captação de imagens de cenas do cotidiano (um operário acordando e arrumando-se para trabalhar, a rotina de trabalho em uma indústria, a movimentação de pessoas nas praças, ruas e bondes

---

<sup>2</sup> Neste contexto, a câmera tornou-se o que Luc de Heusch chamou apropriadamente de “câmera participante” (ROUCH, 2003b, p. 82).

de uma cidade, a realização de uma cerimônia de casamento ou até mesmo o divórcio, o nascimento de uma criança, o sepultamento de um ente querido, etc.).

Ao contrário dos outros cineastas do mesmo período, que buscam um aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica a partir das influências da literatura e do teatro, Vertov quer o rompimento entre o cinema e esses meios. É assim que nasce com o documentarista o chamado “cine-olho” ou “cine-verdade”, fundado em 1924, e cujo objetivo é mostrar a “verdade”. Ele entendia que o uso de locações e atores para produzir um filme implicava em uma “mentira”, em um mundo de maquiagem, de máscaras, em que tudo é uma grande representação. Um dos trechos do manifesto do “cine-olho” afirma que esta nova perspectiva de produção cinematográfica implica na “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade” (VERTOV, 2003, p. 262).

Vertov inova em seu processo de montagem, baseado na não-linearidade e dividido em três fases: (1) a montagem é compreendida como um inventário de dados documentais, que podem ter ou não uma relação com o tema tratado. Em seguida, é feita uma seleção e reunião dos dados mais importantes, tendo em vista a temática escolhida para ser abordada. Assim, a montagem do filme começa a se consolidar, “o plano temático do filme se cristaliza”, “se revela”, “se monta”, por assim dizer; (2) aqui, a montagem é entendida como o resumo das observações sobre a temática abordada captado pelos “cine-exploradores”, ou seja, é o momento da filmagem – Vertov contava com uma equipe que lhe auxiliava no processo de captação; (3) por fim, temos a chamada “montagem central”. A partir das imagens captadas, é feito um processo de associação (adição, subtração, multiplicação e divisão), que resulta no “cine-olho” (VERTOV, 2003, p. 263-264). Com tal processo, o principal objetivo do cineasta é a cine-sensação do mundo através do olho da câmera que, para ele, é muito mais aperfeiçoado que o olho humano. “O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano”, levando os espectadores justamente a uma percepção nova do mundo (VERTOV, 2003, p. 253).

Rouch (2003b) lamenta que as discussões iniciadas por Flaherty e Vertov só serão retomadas com afinco pelos realizadores na década de 1960. Aqui, é importante considerarmos, de acordo com Ginsburg (1995, p. 261), que o campo do filme etnográfico, cujas origens foram coloniais, definiu-se e tomou forma como um gênero justamente nas

décadas de 1960 e 1970, um período crítico marcado por uma série de esforços para “reinventar a antropologia”, devido notadamente a:

- 1) o fim da era colonial com as asserções de autodeterminação dos povos nativos;
- 2) a radicalização de jovens acadêmicos na década de 1960 e a realocação de modelos positivistas de conhecimento com aproximações autoconscientes mais interpretativas e políticas;
- 3) a reconceitualização da “voz do nativo” como um elemento que deveria estar em um diálogo mais direto com a interpretação antropológica;

Além desses três elementos, não podemos nos esquecer, conforme aponta Brigard (2003, p. 14), que o período também foi marcado pelas novas tecnologias da comunicação, em especial, a possibilidade de gravação de som e imagem de forma sincrônica com equipamentos portáteis de filmagem e de áudio (gravador Nagra acoplado às câmeras Éclair e Auricon no formato 16 mm).

Como tais questões refletem-se no trabalho de Jean Rouch e como ele incorpora as influências de seus dois grandes mestres, Robert Flaherty e Dziga Vertov, em sua práxis cinematográfica, a qual denominaria de “antropologia compartilhada”? A antropologia compartilhada rouchiana consistia, basicamente, em fazer com que os sujeitos retratados nas produções audiovisuais, até então somente observados e vistos em uma perspectiva passiva, passassem a ter um papel ativo na realização de um determinado filme. Apresentaremos, a seguir, os principais pontos da antropologia compartilhada que julgamos pertinentes para compreender o processo de realização cinematográfico do VNA, que discutiremos no próximo item deste artigo a partir da análise de um documentário realizado no âmbito do projeto.

Henley (2009, p. 317-322) afirma que Jean Rouch compreendia a antropologia compartilhada como uma metodologia de várias fases ou estágios, onde haveria uma troca entre pesquisador e sujeitos observados que seria baseada justamente em um projeto de colaboração criativo e conjunto. Em um primeiro momento, havia um *feedback* das projeções, ou seja, o material filmado junto às comunidades era projetado para as mesmas com o objetivo de obter comentários e impressões dos sujeitos, tal como Flaherty fizera com os esquimós. Rouch recebia críticas, discutia e avaliava o material filmado. Cite-se, por exemplo, o caso de seu primeiro filme<sup>3</sup>, *No país dos magos negros* (1946-47), sobre a caça ao

---

<sup>3</sup> Trata-se, nesse caso, do primeiro filme de Jean Rouch que se encontra conservado (SILVA, 2010).

hipopótamo e os ritos de possessão dos pescadores Songhay, do Níger, em que uma música foi inserida, segundo Rouch (2003a, p. 224), para “dar coragem aos caçadores”. Após ver o filme, os caçadores disseram a Rouch que aquela música iria, pelo contrário, fazer com que os hipopótamos fugissem durante a caça. Tendo em vista tais comentários, enfim, um retorno da comunidade acerca do que filmara, Rouch realizaria alguns anos depois um outro filme, *Batalha no grande rio* (1950-51).

Iniciou-se, nessa perspectiva, um segundo momento da antropologia compartilhada, no qual os sujeitos das comunidades passaram a sugerir para Rouch os temas que eles julgavam importantes de serem abordados e retratados em filmes. Foi a partir dessas sugestões de ideias que o antropólogo-cineasta realizou, por exemplo, *Os mestres loucos* (1954-55), *Jaguar* (1954-67) e *Eu, um negro* (1958-59). O filme *Jaguar*, um dos mais importantes da obra de Rouch, é um claro exemplo disso: o antropólogo-cineasta acolhe a sugestão de Damouré Ziká e Illo Gaoudel de fazer um filme sobre a migração de jovens do Níger para Accra em busca de fortuna. A participação dos sujeitos ocorre de tal forma que os mesmos passam a “improvisar” seus papéis. Dessa forma, Rouch vai gradativamente, como se sabe, incorporando métodos mais participativos em seu processo de realização cinematográfica, atingindo seu ápice em *Crônica de um verão* (1960), dirigido junto com Edgar Morin. A respeito dessa perspectiva de realização, MacDougall (1998, p. 134) explica-nos que:

Além de um cinema observacional, há a possibilidade de um cinema participativo [...]. Aqui, o realizador reconhece sua entrada no mundo dos sujeitos e ainda lhes pede para imprimir diretamente no filme aspectos da cultura deles. Isso não significa um relaxamento dos propósitos do filme, tampouco o abandono da perspectiva dos realizadores, que estão fora da cultura retratada. Mas, ao revelar seu papel, os realizadores acentuam o valor do material como evidência. Ao entrar ativamente no mundo dos sujeitos, eles têm a capacidade de provocar um fluxo maior de informações sobre os mesmos. Ao lhes dar acesso ao filme, os realizadores tornam possíveis correções, adições e esclarecimentos que somente a resposta dos sujeitos ao material pode trazer à tona. Através de uma troca como essa, o filme pode começar a refletir as formas pelas quais os seus sujeitos percebem o mundo.

Rouch estava muito à frente de outros antropólogos de sua geração na medida em que para ele o conhecimento não deveria originar-se da observação científica mas, ao contrário, de um processo de ajustamento mútuo e engajado entre observador e sujeito, levantando, dessa forma, uma série de discussões sobre epistemologia, ética e a posição do

interlocutor nativo nos filmes (HENLEY, 2009, p. 321). É graças a este cenário histórico do documentário etnográfico que veremos o desenvolvimento de produções cinematográficas por comunidades indígenas, tarefa da qual nos ocuparemos em discutir na contemporaneidade a partir do projeto VNA.

### 3 A experiência de produção compartilhada do VNA

O trabalho do projeto VNA começou em 1986, no âmbito da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI), coordenado pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli e pelas antropólogas Dominique Gallois e Virgínia Valadão. O VNA surgiu como uma experimentação entre os índios Nambiquara. A atividade de filmar os indígenas e deixá-los:

[...] assistir ao material filmado foi gerando uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos, e gerando uma série de vídeos sobre cada povo incorporava o vídeo de uma maneira particular (VÍDEOS NAS ALDEIAS, 2011).

Em 2000, o projeto constitui-se na ONG VNA. Hoje, após 25 anos de intensa atividade de produção e, notadamente, “[...] uma prática sistemática e inovadora de formação de realizadores indígenas, entre 23 povos em 4 estados da Amazônia Legal [...]” (MONTE, 2011, p. 1), a ONG é portadora de um importante acervo de imagens sobre os povos indígenas brasileiros com cerca de 70 filmes (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2011)<sup>4</sup>.

Antes de entrarmos propriamente na análise fílmica<sup>5</sup> do documentário *O manejo da câmera*, apresentaremos algumas considerações sobre a prática de realização do VNA, visto que o documentário em questão trata-se de um metadocumentário, apresentando reflexões sobre a prática de realização cinematográfica dos cineastas Kuikuro. É importante observarmos que Plantinga (1997, p. 179) define o termo como “[...] filmes reflexivos de uma forma específica, pois são fundamentalmente ‘sobre’ o documentário e ‘sobre’ a representação em si. [...] o metadocumentário é explicitamente reflexivo, chamando a atenção para o seu próprio fazer”, questão fortemente presente em *O manejo da câmera*.

<sup>4</sup> Para mais informações sobre o VNA acesse [www.videonasaldeias.org.br](http://www.videonasaldeias.org.br).

<sup>5</sup> A análise aqui apresentada foi desenvolvida tendo em vista as questões discutidas por Aumont e Marie (2009), na medida em que não há um método universal de análise de filmes. Segundo os autores, “[...] seria preferível dizer que o que está em questão é a possibilidade e a **maneira de analisar** um filme, mais do que o **método geral de análise** do filme” (AUMONT e MARIE, 2009, p. 14, grifos dos autores).

As oficinas do projeto VNA duram, em média, de três semanas a um mês, e contam com a participação de até seis indígenas. Inicialmente, os coordenadores ensinam-lhes o manejo básico da câmera, orientando-os a fazer o foco manual e o balanço de branco. “Na hora que eles dominaram essas duas coisinhas, já começam a trabalhar fazendo exercícios. O exercício que a gente tem costume de dar é esse de filmar o cotidiano de alguém”, afirma Mari Corrêa, que atua nas oficinas de formação de realizadores indígenas. É importante notar que os coordenadores não participam da filmagem. “E no final do dia, quando eles terminaram de filmar, a gente se junta numa sala, que é aberta à comunidade toda, assistimos ao material e fazemos uma visão crítica”, explica Mari (CORRÊA, 2011, p. 11).

O coordenador do VNA, Vincent Carelli, diz que quando o indígena começa a filmar, como qualquer pessoa recém introduzida nas técnicas cinematográficas, tem uma tendência a ficar cortando. “Ele tem que aprender a escutar: ‘O cara estava falando e você cortou?’. Aí ele começa a escutar, até chegar a esse ponto em que ele deixa o cara sair de quadro”, comenta Vincent, referindo-se ao fato de que as entrevistas que os cineastas indígenas fazem com pessoas mais velhas das comunidades tem horas de duração (CORRÊA, 2011, p. 5). “Quem tem a prática da narração são, em geral, os mais velhos. E quando eles começam a narrar é por uma ou duas horas seguidas. Não há narraçõzinhas, não há frases curtas. E eles filmam até o final, até o cara acabar de falar”, diz Mari Corrêa (CORRÊA, 2011, p. 6).

Em *O manejo da câmera*, os cineastas indígenas Kuikuro apresentam a relação de sua comunidade com a câmera, mostrando: as dificuldades encontradas no dia a dia de uma situação de filmagem, como a incompreensão de algumas pessoas da própria aldeia, as quais não entendem o porquê deles se apropriarem de uma tecnologia dos brancos; a relação que os Kuikuro estabeleceram com os registros audiovisuais no momento, por exemplo, em que assistem a si próprios; e a importância do material audiovisual captado enquanto arquivo e memória da comunidade, etc. Toda a narrativa é centrada na ação de Ahukaká, Amunegi, Jairão, Maricá e Takumã, os cineastas indígenas do Coletivo Kuikuro de Cinema, responsáveis pela filmagem, e que em vários momentos narram em primeira pessoa suas experiências com a câmera, junto com depoimentos de membros de sua comunidade, dentre os quais se destacam o cacique, o pajé, e duas mulheres – Jauapá e Tapualu.

O documentário começa com uma voz *off*, sobre um fundo preto, dizendo “um, dois, três, já”, seguida de tomadas mostrando Jairão arrumando a câmera em um tripé para iniciar a filmagem do depoimento de Tehuru, um dos pajés da aldeia Kuikuro. Embora o uso do

tripé seja uma estratégia de trabalho recusada por Rouch (2003b, p. 89), uma vez que o mesmo faz com que a câmera literalmente “veja” de um único ponto de vista, é importante notarmos que os cineastas indígenas utilizam-no, normalmente, para a realização de entrevistas, como é o caso em questão. Para a realização das demais imagens, os cineastas indígenas sempre estão com câmera na mão. A respeito dessa questão, Jean Rouch afirma que, para ele, “[...] a única forma de filmar é caminhar com a câmera, levando-a para onde seja mais efetivo, e improvisando um balé no qual a câmera torna-se mais viva do que as pessoas que está filmando” (ROUCH, 2003b, p. 89). Para o antropólogo-cineasta, esta seria a síntese entre as teorias de Flaherty (observação participante) e de Vertov (cine-olho). As tomadas mostram que a câmera no tripé está posicionada bem próxima de Tehuru, estabelecendo, assim, uma relação de cumplicidade entre cineastas e depoente. Com tomadas mostrando os indígenas realizando a performance de cineastas, ação que será repetida em vários outros momentos do documentário, Jairão diz para o pajé: “Já vamos começar”. “Tá pronto?”, questiona o pajé. “Quase, eu vou te explicar”, diz Jairão. “Você vai contar a história. Vai contando e nós vamos gravando”, afirma o cineasta, que está ao lado de outros dois cineastas indígenas. É possível, aqui, pensarmos *O manejo da câmera*, de certa forma, segundo o modo performático, definido por Nichols (2008, p. 63), na medida em que é enfatizado no documentário “[...] o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema [...]”, no caso, a realização cinematográfica na aldeia. Tem-se o depoimento do pajé, que fala sobre um mito indígena, alternando-se tomadas dos cineastas indígenas. “Aí, elas transaram com ele. Então, ele gozou e o rabo dele ficou tremendo”, afirma o pajé no final de seu depoimento, momento em que se vê o cinegrafista Jairão rir. Imediatamente, Tehuru afirma rindo: “Jairão, você não pode rir, porque você deve tremer igualzinho”. Nota-se no final dessa sequência a presença da impureza, uma vez que os cineastas indígenas não se prendem à mera realização de um roteiro previamente definido; pelo contrário, os mesmos estão abertos à indeterminação do acontecer na circunstância da tomada. Mari Corrêa afirma que durante as oficinas que realizam com os indígenas a invasão da impureza é sempre estimulada nos filmes (CORRÊA, 2011, p. 6), sendo que a mesma far-se-á presente em diversos momentos de *O manejo da câmera*. Ainda acerca dessa questão, o coordenador do VNA explica que a “[...] a captação do material dos cineastas indígenas nas oficinas se dá, ao contrário, de maneira intuitiva, empírica e livre,

totalmente atenta e aberta ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação dos seus personagens” (FORUMDOC.BH.2009, 2011, p. 10).

As imagens seguintes mostram um diálogo entre o pajé Tehuru indagando os cineastas sobre quem mais eles iriam entrevistar. Jairão responde que ele foi o último e que o próximo passo é assistir ao material gravado. Os cineastas indígenas deixam a oca onde foi feita a entrevista e seguem-se algumas tomadas deles mesmos em ação, realizando a performance de manusear a câmera durante a filmagem de duas mulheres indígenas que estão andando de bicicleta. É pertinente notar que nesta sequência as imagens são gravadas bem de perto, sem o emprego de *zoom*, por dois indígenas que também estão andando de bicicleta, ao lado das mulheres. O diretor do VNA, Vincent Carelli, destaca que os cineastas indígenas são proibidos de recorrer ao *zoom*, justamente uma das primeiras lições que recebem durante as oficinas de vídeo. A respeito dessa questão, Mari Corrêa diz que se trata, por um lado, de uma questão técnica, pois quando se filma sozinho, sem alguém para fazer o som, caso o cinegrafista não chegue perto, o mesmo não captará o som. “Então já tem uma questão aí que é intrínseca da forma de filmar. Você tem que se aproximar”, diz. Por outro lado, Mari aponta que “[...] do ponto de vista ético, não vale roubar a imagem de ninguém. Vai e cria uma relação com a pessoa... Que essa pessoa esteja a fim de ser filmada. Eu não vou ficar aqui, do lado esquerdo da margem do rio, filmando escondido o cara que está do outro lado” (CORRÊA, 2011, p. 10). Tem-se, dessa forma, um princípio de filmagem muito caro ao antropólogo-cineasta Jean Rouch. Não empregar o *zoom* permite-nos ter a “[...] qualidade insubstituível do contato real entre aquele que filma e o sujeito filmado” (ROUCH, 2003b, p. 88). Sobre tal estratégia, Rouch (2003b, p. 90) explica-nos que:

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

Silva (2010, p. 78-79) afirma que o cine-transe, nessa perspectiva, trata-se justamente de uma sintonia entre cineasta e sujeitos que filma que literalmente faz com que o primeiro aproxime-se dos “estados de consciência” dos últimos. Tal aproximação é expressa, segundo o autor, por meio do plano-sequência e do som direto, elementos

estilísticos que possibilitam ao cineasta “colar” na experiência do outro, e que se fazem presentes em vários momentos do documentário.

Na sequência seguinte, os cineastas indígenas Ahukaká, Amunegi, Maricá e Takumã apresentam-se para os espectadores. Amunegi diz em primeira pessoa: “Nós somos os cinegrafistas”. São apresentadas mais imagens de performance dos cineastas na aldeia. Em mais um depoimento em primeira pessoa, eles dizem que há pessoas da comunidade que não entendem o trabalho deles, não os deixam filmar, e chegam até a dizer que eles não são brancos para manusear as câmeras, um objeto entendido como típico de um ambiente externo, estranho, da cultura do homem branco. Apesar disso, deixam claro que não se intimidam e continuam sempre as filmagens. Em seguida, temos o depoimento do cineasta indígena Takumã e do cacique dos Kuikuro, ambos falando sobre a presença e, notadamente, a inserção da câmera na comunidade indígena, conforme transcritos a seguir:

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

Veja, muitos povos já perderam os seus cantos. Nós, os Kuikuro, ainda temos todos os nossos cantos verdadeiros. Foi por isso que eu pensei em criar a Associação para guardar nossos cantos.

Hoje, a comunidade já gosta das filmagens. A câmera é de todo mundo. Não é coisa minha, nem tua.

Eu me preocupo muito. As crianças ficam vendo televisão na aldeia. Todos assistem, não são só os Kuikuro. Nós somos 14 povos no Parque do Xingu. E todos eles assistem. Eu mesmo gosto de assistir jornal, futebol (Depoimento do cacique dos Kuikuro).

Observamos nos dois depoimentos a presença da câmera na aldeia indígena em um contexto de verdadeiro embate intercultural. Em um primeiro momento, tal presença, conforme relata o cineasta indígena Takumã, faz-se por meio dos fotógrafos e cinegrafistas da cidade que iam até a aldeia. Os indígenas, por sua vez, viam a câmera como um elemento estranho e desconhecido de seu universo. Afinal de contas, era uma equipe de filmagem, repórteres, cinegrafistas e fotógrafos que invadiam o espaço deles, passando pouco tempo

ali, o necessário para fazer suas reportagens, vendo-os como objetos e, logo em seguida, iam embora sem lhes dar nenhum retorno acerca do material filmado. Nesse contexto, Rouch (2003b, p. 88) lembra-nos que “toda vez que um filme é realizado, a privacidade é violada”. É justamente por isso que o antropólogo-cineasta é totalmente oposto às equipes de filmagem e defende que os documentários sejam feitos por equipes reduzidas, constituídas por poucas pessoas, preferencialmente, da própria comunidade.

Rouch (2003b, 87) destaca que a pessoa responsável pelo som deve compreender o idioma daqueles que está gravando, sendo indispensável, assim, que a mesma pertença ao grupo étnico filmado. Todos os filmes do VNA são falados na língua nativa das comunidades envolvidas, sendo legendados posteriormente. O documentário traz uma sequência na qual se vê a realização do processo de legendagem, do qual os indígenas participam. Já em relação ao cinegrafista, ele alega que o cineasta deve exercer tal função, não a delegando a terceiros, pois é somente ele e mais ninguém que sabe quando, onde e como filmar, ou seja, fazer a produção. No caso em questão, são cineastas indígenas que fazem as filmagens conforme os propósitos das comunidades em que estão inseridos.

Em um segundo momento, entretanto, conforme se percebe pelo depoimento do cacique dos Kuikuro, a câmera constitui-se em um instrumento que não mais é estranho para os indígenas, além de ser responsável pela garantia da memória Kuikuro para as gerações futuras. Tal fato deve-se, notadamente, pelos cinegrafistas de agora não serem mais estranhos para a comunidade; pelo contrário, são sujeitos dela mesma. Não é à toa que Rouch (2003b, p. 87) defendia que antropólogos e cineastas passassem bastante tempo em campo, com o grupo étnico, antes de iniciar as filmagens. Trata-se de um período de reflexão, de aprendizagem e de compreensão mútua, que nos remete à observação participante feita pioneiramente por Robert Flaherty na década de 1920, na realização de *Nanook, o esquimó* (1922), conforme já mencionamos. A preocupação com a manutenção da memória, por sua vez, ocorre pelas comunidades indígenas serem essencialmente orais, com o conhecimento sendo passado dos mais velhos para os jovens. Com o objetivo de preservar sua memória, os Kuikuro lançam mão dos registros audiovisuais, seja por meio de entrevistas, filmagem de danças, rituais, etc., ou mesmo através da encenação de mitos, nos quais os sujeitos da comunidade tornam-se personagens do documentário.

Outra questão que merece ser vista com mais atenção e aqui nos interessa: trata-se do uso coletivo que é feito da câmera. Conforme afirma o cacique: “A câmera é de todo

mundo. Não é coisa minha, nem tua”. De uma visão unilateral, na qual o poder de fazer os registros audiovisuais estava centrado nas mãos de fotógrafos e cinegrafistas, onde os indígenas, enquanto sujeitos observados, estiveram “sempre na frente” da câmera – o depoimento do cacique revela-nos um ponto de vista participativo dos indígenas, no sentido de que os mesmos são responsáveis pelo processo de realização cinematográfica, conforme os interesses da comunidade Kuikuro. O documentário revela-nos os indígenas justamente como um sujeito-da-câmera que age “[...] deixando expostas pegadas da enunciação e o mapa da ação na tomada” (RAMOS, 2008, p. 100).

Da mesma forma, os coordenadores do VNA, de acordo com Mari Corrêa, não têm uma vontade de ficar se escondendo atrás dos índios, como se os filmes produzidos fossem “puros” (CORRÊA, 2011, p. 2). Há algumas sequências de *O manejo da câmera* que justamente revelam tal processo para o espectador: em uma delas, os coordenadores do projeto estão ali, vendo as imagens feitas junto com os indígenas, discutindo a edição e fazendo a legendagem; em outra, os cineastas indígenas estão filmando uma encenação e, quando o cinegrafista afirma que errou novamente, um dos coordenadores da oficina diz: “Agora ele não vai querer fazer mais. Só se aumentar o cachê. Você sabe o que é cachê?”, pergunta. Nisso, o coordenador do projeto, Vincent Carelli, aparece enquadrado na tomada fotografando o cinegrafista que supostamente errou. Mais uma vez várias impurezas emergem no produto audiovisual final.

#### 4 Considerações finais

A análise do documentário *O manejo da câmera*, tendo em vista a história do documentário etnográfico e as contribuições de cineastas como Robert Flaherty e Dziga Vertov e, sobretudo, da antropologia compartilhada de Jean Rouch, questões discutidas na primeira parte deste artigo, revela que o projeto VNA tem um comprometimento com uma ética interativa e reflexiva, na qual é valorizada “[...] a intervenção e interação do sujeito-da-câmera com o mundo” (RAMOS, 2008, p. 37).

A dinâmica de trabalho das oficinas do VNA, como nossa análise demonstrou, revela fortes influências da tradição rouchiana. A comunidade em questão, da etnia Kuikuro, participa ativamente do processo de realização cinematográfico, na medida em que todas as questões relativas à produção do documentário são compartilhadas entre si pelos indígenas. Não se trata de um projeto “nosso”, dos antropólogos, do homem branco, o qual subjuga as

vozes indígenas, conforme nos lembra MacDougall (1998) a respeito de muitos trabalhos etnográficos; pelo contrário, as realizações são feitas segundo os objetivos das comunidades.

Os cineastas indígenas assumem a enunciação, fazendo uso de estratégias, como por exemplo, da narração em primeira pessoa, da realização de entrevistas, da presença de impurezas na narrativa, além de tirar proveito da improvisação e da indeterminação da tomada. A construção do enunciar documentário fica clara para o espectador e “[...] o corpo-a-corpo do sujeito-da-câmera com o mundo e a articulação narrativa das tomadas passam a ser carregados de preocupações metalinguísticas”. Trata-se, no caso em questão, de um filme sobre como os cineastas indígenas fazem filmes, onde “[...] mostrar o discurso e sua construção, por quem enuncia, é o valor mais apreciado” (RAMOS, 2008, p. 38).

Por fim, é importante também destacarmos o uso dos meios audiovisuais para as comunidades indígenas, essencialmente de tradição oral, como uma ferramenta no processo de preservação e manutenção da memória das mesmas. Conforme nos esclarece France (2000, p. 22), “[...] memória viva, a antropologia fílmica toma aqui o lugar da tradição oral, ao assegurar uma transmissão dos valores e dos fatos que, sem ela, desapareceriam com o desaparecimento das últimas testemunhas”.

## Referências

- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.
- BARNOUW, Eric. **Documentary: a history of the non-fiction film**. 2ª. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 1993.
- BRIGARD, Emile. “The history of ethnographic film”. In: HOCKINGS, Paul (Org.). **Principles of visual anthropology**. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.
- CORRÊA, Maria. “Conversa a cinco”. **Entrevista dos coordenadores do Vídeo nas Aldeias com os cineastas Eduardo Coutinho e Eduardo Scorel**. Disponível para download em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>. Acesso em 29/06/2011.
- FORUMDOC.BH.2009. **Catálogo do 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico**. Disponível para download em: <http://www.forumdoc.org.br/forumdoc2009/catalogo-forumdoc-2009.pdf>. Acesso em 01/07/2011.
- FRANCE, Claudine de. “Antropologia fílmica: uma gênese difícil, mas promissora”. In: FRANCE, Claudine (Org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- GERVAISEAU, Henri. “Flaherty e Rouch: a invenção da tradição”. In: **DEVIRES: Cinema e Humanidades**. Belo Horizonte, vol. 6, n. 1, p. 74-91, jan/jun 2009.
- GINSBURG, Faye. “Mediating culture: indigenous media, ethnographic film, and the production of identity”. In: DEVEREAUX, Leslie e HILLMAN, Roger. **Fields of vision: essays in film studies, visual**

- anthropology and photography. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1995.
- HENLEY, Paul. **The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- MACDOUGALL, David. **Transcultural cinema**. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- MONTE, Nietta Lindenbergh. "A formação dos 'realizadores indígenas'". In: **Vídeo nas Aldeias**. 2011. Acesso em: 02/07/2011, disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>
- PLANTINGA, Carl R. **Rhetoric and representation in nonfiction film**. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.
- ROUCH, Jean. "Our totemic ancestors and crazed masters". In: HOCKINGS, Paul (Org.). **Principles of visual anthropology**. Mouton de Gruyter: Berlim, Nova Iorque, 2003a.
- ROUCH, Jean. "The camera and the man". In: HOCKINGS, Paul (Org.). **Principles of visual anthropology**. Mouton de Gruyter: Berlim, Nova Iorque, 2003b.
- SILVA, Mateus Araujo (Org.). **Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- VERTOV, Dziga. "Dziga Vertov". In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.
- VÍDEO NAS ALDEIAS. 2011. Acessado em: 25/06/2011, disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br>.
- XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.

## **The documentary filmmaking by indigenous peoples: notes about the Video in the Villages project**

### **Abstract**

The article discusses the documentary filmmaking by indigenous peoples considering the project Video in the Villages. It proposes an incursion in the history of the ethnographic film to investigate the production methods of some filmmakers and identify the principles of this new filmmaking dynamics, in which the participation of the subjects represents a new epistemological attitude. After, it analyses the documentary *O manejo da câmera*, produced by the indigenous filmmakers of the Kuikuro ethnic group, in the Alto Xingu.

### **Keywords**

Shared anthropology. Indigenous filmmakers. Ethnographic documentary.

## La realización de documentales por comunidades indígenas: notas sobre el proyecto Vídeo en las Aldeas

### Resumen

El artículo trata de la realización de documentales por comunidades indígenas, basado en la experiencia compartida de producción del proyecto Vídeo en las Aldeas. La primera parte se propone una incursión en la historia del documental etnográfico para investigar los métodos de realización de algunos cineastas y identificar las bases de esta dinámica de rodaje, en que la participación de los sujetos, hasta ahora sólo observados, aparece como una nueva actitud epistemológica. La segunda parte está dedicada al análisis filmica del documental *O manejo da câmera*, en que el pueblo indígena Kuikuro, de Alto Xingu, muestra la relación de su comunidad con el aparato técnico de la cámara.

### Palabras-clave

Antropología compartida. Cineastas indígenas. Documental etnográfico.

*Recebido em 12/08/2011*

*Aceito em 31/05/2012*

Copyright (c) 2012 Autor(es) / Copyright (c) 2012 The author(s)  
The copyright of works published in this journal belong to the authors, and the right of first publication is conceded to the journal.  
Due to the journal being of open access, the articles are of free use in research, educational and non-commercial activities.

