

Uma celebração em livro dos 25 anos de *Vídeo nas Aldeias*

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller; CARVALHO, Ernesto Ignacio de & CARELLI, Vincent (orgs.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda/PE, Vídeo nas Aldeias, 2011, 256 pp.

André Lopes
Universidade de São Paulo

A consagrada trajetória do *Vídeo nas Aldeias* (VnA) ganhou uma bela e ampla versão impressa, com inúmeros textos de membros da equipe, indígenas, parceiros e comentaristas externos. Somos brindados positivamente não só pela parte escrita, mas pelas mais de duas centenas de fotos, que ilustram e complementam as 256 páginas do livro, e pelos dois DVDs com 10 filmes bem selecionados, que fazem parte do volume. Ao final da publicação, os leitores estrangeiros também têm a oportunidade de acompanhar uma versão integral do livro traduzida para o inglês. Muito mais que um registro das realizações e atividades fílmicas realizadas desde 1986, o livro organizado por Ana Carvalho Araújo, Ernesto Ignacio de Carvalho e Vincent Carelli propõe uma vasta reflexão sobre os diversos processos e percursos compartilhados na produção de imagens em contextos indígenas.

Os 87 vídeos produzidos com 37 povos indígenas do Brasil renderam muitos prêmios nacionais e internacionais aos cineastas indígenas e à instituição. Dessa forma, esse imenso material permite um acesso mais direto a universos culturais em grande parte desconhecidos pela população não-indígena. Só por isso, essas imagens já conseguem provocar de imediato uma reação positiva nos espectadores desinformados,

ao promover um questionamento de velhos clichês e preconceitos, dos quais somos reféns há séculos.

Inicialmente, o livro introduz o leitor ao universo da apropriação indígena dos recursos audiovisuais por um ensaio fotográfico composto de 34 imagens. Nelas já estão anunciadas questões que surgirão ao longo da publicação: o encanto dos índios com as imagens gravadas de si, a beleza das performances culturais (muitas vezes também promovidas pelo próprio ato de filmar), a vontade em construir uma outra imagem a ser amplamente difundida, o desejo de registrar os saberes ancestrais para as próximas gerações, a aproximação e o diálogo intercultural e intergeracional provocados por intermédio das câmeras, dentre tantas outras.

Após quatro breves apresentações de parceiros e patrocinadores, Vincent Carelli, fundador da instituição, relata sua trajetória profissional sempre engajada nas questões indígenas. O cineasta e indigenista evidencia a importância e a necessidade da presença das temáticas ameríndias na mídia e nas escolas brasileiras, “mas representada por eles mesmos, com este olhar próprio que faz toda a diferença” (: 51). Carelli narra as transformações pelas quais o VnA passou nesses anos, desde sua concepção até o estabelecimento de critérios básicos nos modos de formar os *filmmakers* indígenas, descrevendo algumas diretrizes metodológicas construídas com a experiência do projeto. Essas nos são apresentadas de forma mais detalhada nos cinco capítulos seguintes, que descrevem a apropriação da linguagem audiovisual por cinco diferentes “coletivos de cinema”.

Esses textos trazem a narração compartilhada dos bastidores dos filmes e, por serem repletos de uma rica diversidade de discursos indígenas, indigenistas e antropológicos, dialogam de forma criativa e interessante com o próprio estilo de vários filmes produzidos pelo VnA, que também têm uma espécie de linguagem “*making of*”. Afinal, o próprio processo de se idealizar um filme e os trâmites e negociações para executá-lo

fazem parte do roteiro, assim como a própria matéria vivenciada e narrada pelos personagens. Em outras palavras, as buscas pelos filmes são incorporadas não apenas nas narrativas fílmicas, mas na edição do livro também. Acompanhamos nesses relatos polifônicos os roteiros de cada filme surgirem na interação entre os olhares indígenas e não-indígenas, à medida que as oficinas e os filmes vão acontecendo. Reencontramos na publicação, portanto, a especificidade estilística de tantos filmes do VnA: a intimidade, a proximidade, o processo – mais que um produto – e o caminho – mais que uma “chegada”.

O primeiro coletivo apresentado é xavante, cujo histórico é recontado por pequenos textos intercalados de Vincent Carelli, Divino Tse-rewahú, Caimi Waiassé, Tiago Tôrres, dentre outros. Além de narrar os bastidores dos filmes realizados com os Xavante, algumas partes escritas também trazem pequenos trechos de fala dos próprios filmes discutidos, que exemplificam e complementam os textos escritos para o livro. Da primeira demanda pelo vídeo apresentada pelos Xavante em 1988 aos filmes mais recentes produzidos em 2009 (*Mulheres Xavante sem nome e Sangradouro*), somos apresentados às dinâmicas internas de negociações durante as filmagens: a participação da comunidade na edição do material apresentado, os conflitos entre a equipe não-indígena e os realizadores indígenas, e as diferenças entre o que se vivencia nas aldeias e o que se quer mostrar com os filmes.

Esses temas também estão presentes nos demais contextos trabalhados, como entre os Ashaninka. Para essa população que vive no Acre, assistir às gravações feitas por eles fez com que, ao olhar para as imagens de seu cotidiano, descobrissem fatos e situações cotidianas até então não percebidas. Wewito Piáko, professor ashaninka e um dos principais cineastas formados nas oficinas de audiovisual, comenta sobre o processo de conhecimento que o vídeo suscita entre as pessoas envolvidas nas filmagens: “Filmar, acompanhar um personagem ou uma família, é como

uma pesquisa. Você vai se aproximando daquela pessoa cada vez mais, [...] e com isso conhecendo histórias que antes você não conhecia” (: 75). Hoje, depois de mais de 13 anos de trabalho com as ferramentas audiovisuais, os primeiros cineastas ashaninka se dedicam a outras atividades e vemos uma nova geração surgir nas últimas oficinas, dando continuidade às filmagens, sem abrir mão de assistir às produções realizadas desde o início do trabalho, como *Shomotsi* (2001) e *A gente luta mas come fruta* (2006). Isaac Piáko, outro realizador ashaninka, se pergunta com entusiasmo: “Imagina assistir a estes filmes novamente daqui a cinco ou dez anos? Um filme é mais bonito quando a gente deixa ele guardado por um tempo. Vira história.” (: 91).

Depois dessa passagem pelo Acre, voltamos ao Mato Grosso com o cinema kuikuro. Na elaboração do premiado filme *Cheiro de Pequi* (2006), ficamos sabendo, por meio de Carlos Fausto e Bruna Franchetto, das dificuldades dos jovens no início das filmagens. A princípio, o espaço doméstico não deveria ser revelado nas gravações e um tom mais formal e solene dominava os depoimentos para a câmera. Descontruir certas premissas dos Kuikuro a respeito da perspectiva que os outros podem ter de si foi um desafio a ser superado pela equipe externa. Posteriormente, a tradução do mito em filme gerou uma interessante reflexão de Fausto que, no caso, é um importante mediador e participante ativo das oficinas de vídeo. Segundo o antropólogo, o mito deveria ser simplificado para um público externo, alterando totalmente a estrutura narrativa ao suprimir as repetições e extrair as ramificações da história. “Quando a gente transforma o mito na linguagem do vídeo, a gente corta justamente aquilo que eles acham mais bonito: o canto inteiro, a história bem contada, a gama de personagens e acontecimentos” (: 97). Durante os diversos filmes dos Kuikuro, vemos se destacarem os jovens Mutuá, Jairão e Takumá, que não deixam de estar submetidos às dinâmicas internas da aldeia: “O que filmar é decidido pelo cacique em conjunto com

a comunidade. Não podemos simplesmente chegar e gravar, o cacique tem que estar presente” (: 102). Ao final dessa seção somos apresentados a partes do processo de realização de *As Hiper Mulheres* (2011), um dos filmes de maior projeção do VnA, que foi premiado pelo festival de Gramado, uma importante vitrine do cinema nacional.

Voltando ao Acre, conhecemos a trajetória do VnA com os Huni Kui desde 1998 e a iniciação de Zezinho Yube ao universo do cinema com as oficinas. Nas descrições do livro, que vão até o ano de 2010, Zezinho aparece como principal e praticamente único cineasta deste coletivo, se destacando em diversos filmes como *Katxa Nawa* (2008), um registro de uma festa mobilizada e catalisada pela situação das filmagens, e *Já me transformei em imagem* (2008). Nesse vídeo aparece uma problemática que perpassa diversos momentos do livro: a autoria. Ernesto Ignacio de Carvalho, membro ativo da equipe do VnA que editou o material com Zezinho, deparou-se com a questão de assinar o trabalho ou não. Diante do processo incipiente de consolidação de um espaço para a produção indígena e do próprio conceito de “cineasta indígena”, Ernesto revela: “na verdade, o que precisamos encarar com franqueza, é que o *Vídeo nas Aldeias* é um espaço de colaboração. Vejo esses vídeos como objetos híbridos, feitos e circulando entre mundos” (: 127). A circulação entre distintos universos também está presente na produção *Troca de olhares* (2009), uma difícil iniciativa que inovou ao propiciar um intercâmbio entre jovens favelados do Rio de Janeiro e cineastas indígenas do Acre. Por meio dessa experiência, Ernesto desloca uma pergunta sobre a especificidade de um cinema indígena, que não estaria necessariamente nos modos de filmar: “qual a especificidade do olhar que é devolvido para a câmera quando é um índio que está atrás da câmera” (: 133).

A última experiência dos coletivos de cinema apresentada é a dos Mbya-Guarani. Ariel Ortega, cineasta guarani de maior destaque, descreve em *Duas aldeias uma caminhada* (2008) a importância dos mo-

mentos de tradução: “É quando aprendemos muitas coisas que os velhos falam e que os jovens já não sabem mais. [...] As belas palavras a gente vai aprendendo durante a tradução” (: 147). A realização seguinte dos Guaraní não teve foco na terra, como no primeiro filme, mas abordou mais detalhadamente a espiritualidade. Em *Bicicletas de Nhanderu* (2011), somos apresentados ligeiramente a certos limites que a linguagem da intimidade pode trazer, ao criar polêmicas internas sobre o que mostrar e não mostrar para os “brancos” (nesse momento, temos acesso a uma pequena fala do cacique Cirilo Morinico criticando o filme). Por fim, lemos uma sequência de *Desterro Guaraní* (2011), uma espécie de pequeno manifesto escrito com falas que compõem o filme, sintetizando algumas questões político-fundiárias e cosmológicas presentes na produção dos vídeos anteriores.

A despeito de um certo padrão de qualidade e linguagem que praticamente todos os produtos filmicos do *Vídeo nas Aldeias* possuem, nesse mergulho nas experiências locais de apropriação do vídeo, imediatamente percebemos o quão diversos e específicos são esses processos em cada realidade indígena apresentada no livro. Dessa forma, o acesso possibilitado nessa publicação à complexidade das questões inerentes às experiências vivenciadas em cada caso é um complemento fundamental para aqueles estudiosos e interessados pelos filmes do VnA que desejam alcançar uma compreensão mais ampla e aprofundada do fenômeno.

Ao fim dessa primeira parte alguns questionamentos surgem ao leitor, a começar pela denominação “coletivos de cinema”. A respeito da autoria dos filmes kuikuro, Carlos Fausto comenta que “a questão dos créditos nestes filmes é sempre complicada” (: 104). Em razão do caráter de interesse comunitário que o vídeo assume nos contextos indígenas, o “coletivo” pode ser uma solução interessante, mas, ao mesmo tempo, existem limitações. Como alerta Fausto, “essa é uma questão a ser discutida de filme para filme” (: 104), mas também – seria adequado

acrescentar – “de povo para povo”. Por que utilizar a denominação de “coletivo” em todos os relatos apresentados no livro, se podemos observar a proeminência inegável de certas pessoas em alguns casos? Entre os Xavante, por exemplo, temos apenas dois xavante que se destacam mais no envolvimento com o cinema: Divino Tserewahú e Caimi Waiassé. A concentração dos filmes no relato sobre os Huni Kui, com Zezinho Yube, talvez seja ainda maior. Isso nos leva a pensar em que medida essa opção seria mais uma escolha dos índios, uma forma de lidar com suas demandas, ou haveria uma predisposição maior da equipe do VnA, ou de seus financiadores, em lidar com “coletivos”, em vez de “pessoas”? Quais são os ganhos e as perdas que essa opção pode trazer ao processo?

Apesar dos relatos sobre as dificuldades encontradas em cada experiência, ainda se pode sentir falta no livro das histórias de desistência dos alunos nas oficinas e do desafio representado pela continuidade do trabalho com vídeo, num universo muitas vezes marcado pela diversidade e sazonalidade dos afazeres e pela renúncia em se dedicar exclusivamente a apenas uma atividade durante um período de tempo prolongado. Num sentido mais amplo, também estão ausentes os relatos mais detalhados sobre os desencontros nas temporalidades e nos modos de trabalhar dos “brancos” da equipe indigenista e dos índios. Além disso, temos acesso somente às narrativas que relatam a elaboração de filmes, mas ficamos sem saber sobre os registros e as imagens de arquivo elaborados pelos indígenas para eles próprios. Como, afinal, esses recursos audiovisuais inseridos nas aldeias estão sendo utilizados pelos índios, não só nesses produtos pontuais na forma de “filmes”, mas para as gravações e exposições em seu cotidiano? Qual é o conhecimento que o VnA tem dessa dimensão?

A última parte do livro é dedicada aos ensaios críticos escritos por diversos especialistas e pesquisadores da área. Os primeiros textos que abrem esse tópico são de autoria do crítico de cinema Jean-Claude Bernardet,

que elogia a observação cuidadosa realizada em todos os filmes do *Vídeo nas Aldeias* ao cotidiano e aos gestos dos personagens. Bernardet vê nas experiências produzidas pelo VnA uma verdadeira “filosofia da alteridade” (: 159), na qual pode-se ver a si mesmo como um “outro”, conforme os experimentos de intercâmbio de cineastas indígenas de diferentes aldeias.

Dentre os ensaios críticos inéditos, “No registro da cultura”, texto seguinte, é a contribuição teórica e etnográfica mais significativa do livro. De autoria do antropólogo Carlos Fausto, o ensaio traz reflexões importantes acerca da apropriação do vídeo pelos Kuikuro e suas relações com a memória, os rituais e o sentimento de “perda cultural”. Em sua atuação com os indígenas, o pesquisador se viu atribuído por eles da responsabilidade de “guardar a cultura” kuikuro, participando ativamente da criação da associação e do “coletivo de cinema” em 2002, responsáveis pela documentação cultural e realização de filmes.

Diferenciando as transformações passadas, frutos de negociações interindígenas seculares que se baseavam no mecanismo da mimese, e as transformações contemporâneas, advindas da situação de contato, o autor argumenta:

[...] se o mecanismo de apropriação e digestão da diferença foi em grande medida o ritual, hoje as transformações colocam em risco a própria continuidade desse dispositivo e com ele o fundamento mesmo da produção da vida social xinguana. [...] Ao extravasar todos os limites, não sendo encerrado em um quadro ritual ou em uma interação social delimitada, o “cheiro dos brancos” provoca uma doença que leva a um sentimento crônico de perda. O tema tantas vezes repetido da “perda da cultura”, que ressoa nos quatro cantos da Amazônia, parece ser, assim, comparável ao sentimento de orfandade e abandono que caracteriza o doente, que está prestes a perder o seu mundo por estar transformando-se em outro tipo de gente: espírito, animal, morto (: 166-167).

O entendimento nesses termos do sentimento de “perda cultural” nos leva a uma compreensão muito interessante de processos de transformação que podem oferecer analogias com outros contextos amazônicos. Nesse contexto pessimista dos Kuikuro o ritual passa a operar como uma espécie de terapia contra o perigo de se “virar branco” e, ao mesmo tempo, representa a afirmação de uma tradição objetivada: espaço para “virar índio”, para os índios e para os brancos. Como “contra-ataque” à angústia da perda relatada pelos Kuikuro, o antropólogo vem utilizando o vídeo com os indígenas, “colocando a tecnologia a serviço da memória na esperança que isso sirva tanto ao passado como ao futuro” (: 168). Fausto ainda questiona a postura etnocêntrica de alguns não-indígenas ao tratarem de temas clássicos de nosso universo de valor – o novo, o autêntico e o autoral –, propondo uma saída coerente com a lógica ameríndia anti-identitária e alterante. Dessa forma, um dos pontos mais interessantes do texto é a interpretação do vídeo numa chave etnológica mais “canibal”, como uma necessidade tipicamente ameríndia de incorporar a alteridade.

A publicação ainda traz outros dois textos escritos exclusivamente para o livro, de Alfredo Manévy e Henri Gervaiseau. O primeiro enfatiza uma transformação na paisagem audiovisual brasileira por meio de deslocamentos de velhos estigmas acerca da imagem dos índios, a partir da emergência dos filmes do VnA, os quais revelam uma “paisagem interior desses povos” (: 169). Henri Gervaiseau, cineasta, professor e presidente do Vídeo nas Aldeias, reconta a trajetória da entidade recuperando o papel decisivo de algumas pessoas que participaram do projeto, como as antropólogas Dominique Gallois e Virgínia Valadão, e a cineasta Mari Corrêa. Como novo desafio para a instituição, ele destaca a digitalização e a preservação de seu acervo: “etapa essencial no dinâmico processo de transmissão da memória desses povos, sempre suscetível de ser reativada na perspectiva do futuro das novas gerações” (: 171).

Em seguida, temos outras contribuições de ótimos artigos, todos já publicados anteriormente, a começar por “Vídeo Parentesco: um ensaio sobre *A arca dos Zo'é* e *Eu já fui seu irmão*”, de Faye Ginsburg. A acadêmica norte-americana analisa os dois filmes em vários níveis, contextualizando suas produções como “indicativos de um momento histórico chave no processo de etnogênese [...] e de formação de uma consciência nacional pan-indígena que é crucial para o futuro desses povos” (: 178).

Revisitando o histórico do VnA de forma densa, a análise de Pat Aufferheide também sublinha o caráter político do projeto ao identificar dentre as diversas motivações e objetivos dos filmes realizados um “fio comum de expressar, apoiar e fortalecer a identidade dos índios amazônicos enquanto índios amazônicos [...] que compartilham um conjunto de problemas comuns face ao Estado e à sociedade brasileiros” (: 186).

A contribuição do antropólogo Lucas Bessire apresenta os métodos e processos de diversos filmes do VnA como possibilidades para a dissolução da fronteira entre o “nós” e o “eles”. Essas imagens que invertem narrativas simplistas de primitivismo ou vitimização, produzidas de forma colaborativa entre diferentes sujeitos, podem sugerir revisões também na prática etnográfica. Para o autor, em vez de contrapor “produção cultural indígena e representação etnográfica, esses processos são abertos a uma articulação seriamente lúdica e híbrida, estendendo assim os métodos cinematográficos de Jean Rouch e do Ateliers Varan à produção do conhecimento acadêmico” (: 189).

O texto que fecha a coletânea, escrito por Leandro Saraiva, é uma crônica sobre o premiado documentário de Vincent Carelli, *Corumbiara* (2009). O autor caracteriza a obra como um “cinema feito de compromissos radicais” em que a “clareza e firmeza desassombrada dos posicionamentos” (:191) movem o filme-denúncia do início ao fim. Ao considerar a estética do longa-metragem como derivada de uma “ética da ação política” que produz relações de aliança e confronto, o autor elogia

a linguagem do filme pelo seu teor realista e militante, que se traduz numa firmeza persistente das narrações sóbrias na voz *over* de Carelli.

Como bem observa Saraiva, as diferentes éticas no filme documental produzem estéticas específicas. Nesse sentido, ele contrasta a “ética do encontro” dos filmes intersubjetivos de Eduardo Coutinho com a “ética da ação política” do filme militante de Carelli, classificando-o como “qualidade estética para além do subjetivo” (: 195). De fato a linguagem de *Corumbiara* possui especificidades que destoam de outros filmes da instituição, com seu discurso mais engajado e investigativo (ainda que a militância sempre esteja presente de alguma forma em todas as produções). Ao mesmo tempo, ao tomarmos a obra do VnA como um todo, vemos que mesmo essa “ética da ação política” e sua respectiva estética não está “aquém” ou “além” do subjetivo. Ainda no caso específico de *Corumbiara*, penso que esse compromisso ético não deixa de ser causa e consequência também de um encontro entre diferentes subjetividades – característica presente em todos os filmes da instituição. Encontro que muitas vezes é marcado pelos limites e incompreensões que a diferença entre mundos ontologicamente tão distintos pode impor, como observamos nesse longa-metragem na relação que se constitui com Tiramantu Canoê.

É justamente essa feliz correlação entre posturas militantes, situações geradas pelas diferentes subjetividades e um espaço aberto para a reflexividade que me parecem caracterizar de forma mais marcante o cinema produzido pelo *Video nas Aldeias*. Portanto, mais que um “cinema indígena” ou “indigenista”, o VnA também é – de forma mais radical que outros – um “cinema do encontro”, entre pessoas e civilizações, que vai além ao compartilhar efetivamente suas produções e multiplicar politicamente seus pontos de vista. Vida longa ao *Video nas Aldeias*!