

RAFAEL DE ALMEIDA TAVARES BORGES

**DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO:
REFLEXÕES SOBRE O REGISTRO DO OUTRO**

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás.

Área de concentração: Cinema Documentário
Orientadora: Profa. Dra. Maria Luiza Mendonça

Goiânia
2008

RAFAEL DE ALMEIDA TAVARES BORGES

**DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO:
REFLEXÕES SOBRE O REGISTRO DO OUTRO**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, aprovada em de de 2008, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

.....
Profa. Dra. Maria Luiza Mendonça
Orientadora

.....
Profa. Ms. Ana Rita Vidica

Agradecimentos

À professora Maria Luiza Mendonça, minha orientadora, pela paciência e dedicação durante todo o processo.

Ao professor Nilton Rocha, que me apresentou ao universo krahô e apoiou prontamente a realização de “*Impej*”.

À professora Thalita Sasse, que acompanhou todo o meu percurso na universidade e despertou meu interesse pela área acadêmica.

À professora Camila Carvalho, que me deu forças e incentivou indistintamente desde que nos conhecemos.

Aos povos indígenas krahô, que me permitiram aprender, enquanto enganadamente pensava que estava somente ensinando. E me permitiram voltar, para ter a certeza de que só tinha a aprender.

Aos meus pais, Paulo César e Maria José, pelo amor incondicional e pela confiança.

Às minhas irmãs, Barbara e Mariana, que me ensinaram o significado de “irmão”.

Ao Douglas, por compartilhar sonhos comigo, e também descobertas de que podem inexistir fronteiras entre eles e a realidade.

Aos amigos que me acompanharam e acompanharão, mesmo à distância.

Agradeço a Deus por me guiar sempre, mesmo quando eu acredito estar caminhando por minhas próprias pernas.

*“A questão não é objetivar o olhar diante da realidade,
mas mesclar sua subjetividade com a subjetividade do outro.”*

Cão Guimarães

Resumo

O significado que uma palavra pode ter para um povo está intrinsecamente ligado à sua cultura. E partilhar dela, em maior ou menor grau, é requisito básico para documentá-la com mais propriedade. No curta-metragem documental *“Impej”* é registrada uma busca pela significância do termo lingüístico de mesmo nome do dialeto indígena do povo krahô (TO). E motivado por essa experiência audiovisual, o objetivo deste estudo, bem como do vídeo, não é necessariamente uma resposta clara e específica ao questionamento inicial da pesquisa, mas sim refletir sobre a construção de uma outra visão de mundo e do belo pela perspectiva de um olhar antropológico compartilhado: o encontro das subjetividades do observador e do observado. Nesse sentido, a reflexão proposta é da possibilidade de construção de conhecimento por essa esfera instaurada entre “sujeito” e “objeto” pelo evento fílmico no documentário etnográfico.

PALAVRAS-CHAVE: cinema documentário; subjetividade; filme etnográfico.

Abstract

The meaning that a word can have for a people is intrinsically linked to their culture. And share of it, in a greater or lesser extent, is basic requirement for documenting it with more property. In the short film documentary "*Impej*" is registered the quest for significance of the linguistic term of the same name from the indigenous dialect of the people krahô (TO). And motivated by this audiovisual experience, the objective of this study, as well as the video, is not necessarily a clear and specific answer to the initial questioning of the research, but thinking about building a different view of the world and the beauty by the prospect of an anthropological look shared: the meeting of the subjectivities of the observer and observed. In that sense, the proposal is thought of the possibility of building knowledge for this area established between "subject" and "object" by the film event in documentary ethnographic.

KEY WORDS: documentary film; subjectivity; ethnographic film.

Sumário

Introdução	8
1. Sobre a realidade, imagens e cinema documentário	10
1.1. Imagens rumo à lógica do índice	10
1.2. Breve percurso do documentário	11
1.3. Subjetividade conceitual	17
1.4. A voz no documentário	18
2. Documentário e antropologia	21
2.1. Do filme antropológico ao documentário etnográfico	21
2.2. Jean Rouch e a antropologia partilhada	23
2.3. Ecos de Rouch no Brasil: o Projeto “Vídeo nas Aldeias”	26
3. Uma experiência etnodocumental entre os krahô	29
3.1. Impej: a visão do belo krahô	29
3.2. A construção do objeto fílmico: a proposta, a abordagem e a estrutura	30
3.3. A câmera como mediadora do encontro	33
3.4. Circuito de exibição: mostras e festivais	34
4. Considerações finais	36
5. Referências bibliográficas	38
6. Anexos	40

Introdução

Este estudo parte de uma experiência pessoal como motivação para a reflexão acerca do documentário, e suas possibilidades no trato criativo da realidade, como capaz de gerar um processo de (re)conhecimento do mundo, de culturas e de saberes, que fogem ao modelo positivista, ao utilizar o suporte audiovisual como canal propício para construção de novos olhares sobre a realidade a partir de encontros interculturais.

Discutir as noções de real permeadas pelo documentário etnográfico, bem como suas possibilidades, significa não apenas manter uma reflexão teórica sobre as pretensões do gênero, porém descobrir caminhos possíveis para a construção de conhecimento que se alimentem de um encontro de subjetividades através da experiência cinematográfica e/ou audiovisual. Ou seja, buscar compreender como esse viés de trabalho é capaz de estabelecer novos saberes e olhares através do encontro entre povos pelo intermédio do suporte audiovisual.

A discussão aqui proposta pretende pensar a respeito do documentário etnográfico como meio que ultrapassa a simples representação de uma cultura, ou parte dela, distinguindo-se como capaz de permitir conhecer o outro, e a si próprio, pela verdade do encontro.

Para tanto, nos debruçamos em um primeiro instante sobre o universo da imagem, e também do documentário, e suas relações com o real. Esse é o assunto abordado no primeiro capítulo: “Sobre a realidade, imagens e cinema documentário”.

“Documentário e antropologia”, o próximo capítulo, trata do encontro entre essas áreas do conhecimento e das possibilidades que o documentário etnográfico instaurou no campo do cinema e na relação entre “sujeito” e “objeto” da obra.

Depois disso partimos para uma descrição do processo de concepção e criação do curta-metragem documental “*Impej*”, por mim dirigido, objeto de motivação para o presente estudo. “Uma experiência etnodocumental entre os krahô”, o último capítulo, é uma reflexão sobre o documentário etnográfico embasado tanto pelo arcabouço teórico levantado previamente, quanto pela experiência prática da produção do vídeo.

Nesse sentido, fica claro que a trajetória que pretendemos percorrer apresenta como seu principal objetivo uma avaliação acerca da importância da relação entre documentarista

e documentado como forma de alavancar a experiência cinematográfica como instrumento de reflexão e construção de conhecimento.

1. Sobre a realidade, imagens e cinema documentário

1.1. Imagens rumo à lógica do índice

Entre as primeiras das problematizações que acompanham o cinema documentário desde o seu surgimento está a do realismo, que coloca em xeque a capacidade do aparato cinematográfico de capturar ou não “a vida como ela é”. Tal problemática nos remete, em um primeiro instante, ao percurso histórico da fotografia que Philippe Dubois realizou em *O ato Fotográfico e outros ensaios*, sob a luz da semiótica de Peirce. De acordo com o autor, é possível dividir esse trajeto em três momentos distintos que pontuam a relação entre a fotografia e o real: em um primeiro instante ela é percebida como espelho do real; depois como transformação do real e em um último instante como traço de um real.

Revisitando rapidamente os termos peircianos, podemos dizer que a primeira dessas posições retoma o conceito de *ícone*, e a imagem por esse viés mantém um relação de mimese com o real, sendo capaz de reproduzi-lo. Já a segunda faz referência ao *símbolo*, por considerar que a fotografia atuaria sempre de maneira a transformar a realidade, não como espelho fiel dela já que ela é concebida por meio de um conjunto de códigos culturais. E a terceira e última posição aponta o *índice* como o centro da imagem fotográfica, o que a configura apenas como uma afirmação de existência em relação ao referente.

A partir de um trajeto que vai da verossimilhança icônica à lógica indiciária da imagem, Dubois prova a incapacidade da imagem fotográfica capturar de maneira fidedigna a realidade. Contrariando André Bazin (1984, *apud* MENEZES, 2004, p.37), que considera que as câmeras são objetos da mais pura reprodução mecânica, Walter Benjamin acrescenta que “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar” (1986, *apud* MENEZES, 2004, p. 37), ou seja, as imagens fotográficas são veículos essenciais para colocar ao alcance dos olhos aquilo que normalmente eles não conseguem ver. Não reproduzem nem representam o real, são impressões de uma relação de contigüidade física com um real por determinado tempo.

Aqui também é pertinente acrescentar o que Francastel diz quanto à natureza da imagem. De acordo com ele, ela “existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é um ponto de referência na cultura e não na realidade” (1983, *apud* MENEZES, 2004, p.37).

O que nos permite dizer que segundo essa concepção, reforça-se a liberdade da imagem em relação à sua obrigatoriedade mimética original.

Elinaldo Teixeira (2004) ao se dedicar às metamorfoses da forma-documentário se utiliza de um estudo das referências teóricas que tratam da problemática do documentário brasileiro contemporâneo como forma de evidenciar que o gênero perpassa a mesma trajetória traçada por Dubois no caso da fotografia. Nesse sentido, podemos dizer que a imagem, como um todo, em sua lógica indiciária,

“[...] define uma verdadeira categoria epistêmica, irredutível e singular, uma nova forma não somente de representação, mas mais fundamentalmente ainda de pensamento, que nos introduz numa nova relação com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer.” (DUBOIS, 1994, p. 94).

Andrei Tarkovski acrescenta que

“[...] a imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular – como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples.” (TARKOVSKI, 1998, p. 123).

A partir dessas novas perspectivas relacionais da imagem de uma maneira geral, no presente trabalho adotamos a noção de imagem apontada por Dubois (= traço de um real) como pressuposto para levantar um breve panorama do cinema documentário pontuado historicamente pelas relações sugeridas pelos teóricos do gênero com a realidade.

1.2. Breve percurso do documentário

O documentário encontra seus primórdios nas primeiras obras do cinema, quando o fascínio por um dispositivo que era capaz de registrar imagens em movimento com grande fidelidade, o cinematógrafo, se alia à paixão pelo registro do real. O invento dos Irmãos Lumière, e suas primeiras obras como: “*Leaving the Factory*”, uma vista da saída dos operários da fábrica; “*The baby’s meal*”, um registro intimista da refeição de um bebê, filho de um dos irmãos Lumière acompanhado da esposa; “*Arrival of a train*”, que filma a

chegada do trem na estação e “*Niagara*”, um plano estático das cataratas do Niagara capturando o movimento das águas, estão profundamente ligados à “origem” do gênero documental¹.

O documentário só encontra essa designação e sua forma clássica durante os anos 1930 com o teórico inglês John Grierson que desenvolve um modelo oposto aos filmes de ficção com base nas obras de Robert Flaherty, o patriarca do filme antropológico, e o baseia na verdade, no caráter moral e no tratamento criativo que esse “novo” gênero poderia fazer da realidade. As capacidades de captura da realidade então propostas viriam então a ser questionadas posteriormente e se manteriam como uma constante durante a historiografia do cinema.

Robert Flaherty é considerado o patriarca do filme antropológico. Sua obra mais famosa “*Nanook of the North*” (1922) acompanha um típico esquimó inuit e sua família durante o período de um ano, com a intenção de registrar a constante luta contra a fome no rigoroso clima polar. Esse filme mostra-se como um dos primeiros marcos significativos em que cinema e antropologia se encontram.

Paradoxalmente, temos que as obras do cineasta que embasam o surgimento do conceito deste novo gênero são também as primeiras que inauguram a prática do documentário “encenado”. Segundo Andrés di Tella,

“Flaherty não somente não tinha a menor dificuldade em pedir a Nanook que repetisse para a câmera situações do cotidiano, assim como não se privava de pedir que interpretasse atividades que nunca havia realizado nem visto realizar, como caçar um lobo marinho com arpão, ou inventar relações entre os personagens, relações que não eram reais (parece que a “esposa” do Nanook era na verdade uma amante esquimó).” (DI TELLA, 2005, p. 73).

Apesar da tentativa de conceituação ter ocorrido em meados de 1930, já na década anterior, o teórico e cineasta russo Dziga Vertov já havia desenvolvido o conceito de cine-olho, que de certa maneira, encontra-se intimamente ao que conhecemos por cinema documentário na atualidade.

¹ Claudine de France inclusive considera que essas obras são também as primeiras referências do cinema etnográfico, pois “as imagens mostram e descrevem, independentemente da intenção, propósito ou dispositivo de pesquisa que lhe está subjacente.” (RIBEIRO, 2007, p.8)

“O principal e o essencial é a cine-sensação do mundo. Nós assumimos então, como ponto de partida, a utilização da câmera enquanto cine-olho muito mais aperfeiçoado que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço. O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, reúne e fixa as impressões de uma maneira diferente do olho humano.” (VERTOV, 1972 *apud* DA-RIN, 2006, p. 113).

A partir de Da-Rin (2006), temos que Vertov possuía uma percepção do cinema como “revelador do mundo”, como o meio de obter novas percepções da realidade através de um tratamento criativo da mesma. Tratamento esse que não se relaciona ao que foi proposto posteriormente por Grierson em sua escola inglesa. “As teorias soviéticas da arte construtivista e da montagem fílmica atrelavam essa capacidade ao desejo dos cineasta de recriar o mundo numa imagem da nova sociedade revolucionária.” (NICHOLS, 2005, p. 133)

Como o objetivo de Vertov era a verdade (*kinopravda* = cinema verdade), ele captava a realidade de maneira totalmente espontânea, o que não significa que a verdade estaria naquelas imagens por si só. Era preciso que se interpretassem as possíveis relações, em um estado de latência, existentes entre elas e a realidade para que a verdade pudesse vir à tona. E para isso o líder dos *kinoks* utiliza todos os recursos, procedimentos e métodos característicos da linguagem cinematográfica possíveis, com especial importância para a montagem e o intervalo. Somente assim para dar visibilidade ao invisível.

A concepção de Vertov “de um ‘cine-olho’ que contorna e ultrapassa a mera percepção” (TEIXEIRA, 2007, p. 43) é amplamente contemplada em seu filme “*O Homem com a Câmera*”, o qual Jacques Aumont considera “como o lugar que o cinema se funda como teoria” e o próprio Vertov avalia como “não apenas uma realização prática, mas também uma manifestação teórica na tela.” (MACHADO, 2003, p. 9).

“Em *O Homem da Câmera*, a técnica é sempre usada em relação direta com os aspectos temáticos, que se sobrepõem e se inter-relacionam ao longo do filme: a velha e a nova sociedade, diferenças de classe, tecnologia e progresso social, arte e trabalho, esfera pública e esfera privada, cinema de entretenimento e ‘cinema-verdade’. Recursos de câmera, de laboratório e principalmente de montagem contribuem para criar contrastes, metáforas visuais e recontextualização de cenas familiares, provocando estranhamento e dificultando deliberadamente uma interpretação unívoca.” (DA-RIN, 2006, p. 178-179).

O próximo momento histórico que merece ser aqui destacado por apontar uma relação do documentário com a realidade bastante distinta, data da década de 60, e se propunha a reduzir ao mínimo a intervenção do cineasta e da equipe para capturar a realidade tal como ela é: trata-se do cinema direto norte-americano. Os expoentes do movimento foram o repórter fotográfico Robert Drew e o cinegrafista Leacock, que juntos fundaram a Drew Associates em 1959.

“A repressão da subjetividade era agora uma virtude primordial. Esse preceito está mais claramente descrito por Robert Drew, o Grierson desse movimento: “A personalidade do diretor não está de modo algum diretamente envolvida na direção da ação”.” (RENOV, 2005, p. 251).

O documentário “ideal”, que o cinema direto norte-americano pretensamente alcançou, somente foi possível graças ao desenvolvimento de câmeras leves e portáteis, películas mais sensíveis e com som sincronizado, o que permitia filmar em praticamente qualquer lugar. “Tais equipamentos permitiram pela primeira vez que os cineastas filmassem todo um documentário sem preparações elaboradas – na realidade, eles introduziram a abordagem “mosquinha na parede”, atualmente dominante.” (WINSTON, 2005, p. 17).

O movimento apresenta um modo do documentário tipicamente observativo. Segundo Da-Rin (2004), ele adentrou em uma crença utópica da neutralização total da equipe técnica que resultava em uma postura subserviente em relação aos eventos, ou seja, fantasiosamente o olhar era anulado para que a câmera registrasse o fenômeno como uma extensão da realidade.

“Mas ao mesmo tempo em que criava o mito da objetividade e a não-intervenção da equipe documentarista na prática documentária, o cinema direto teve o efeito paradoxal de estimular a atuação nos documentários.” (DI TELLA, 2005, p. 74-75). Isto é, como o cinema direto não permitia que houvessem interferências explícitas por parte da equipe técnica, os atores sociais eram levados a tomar iniciativas e atuar para a câmera, inclusive considerando que não havia uma voltada para eles durante todo o tempo, independente de inexistentes questionamentos ou indicações do diretor.

Sobre a ficcionalização do gênero no movimento que acreditava estar o mais próximo do registro fiel da realidade, Andrés di Tella acrescenta:

“A ausência de entrevistas e a redução ou eliminação da voz em *off* também os obrigaram a narrar com seqüências de imagens, na mesma linguagem dos filmes de ficção, armando na montagem situações dramáticas de ações e reações, à base de planos e contraplanos que nem sempre correspondiam estritamente à mesma situação real.” (DI TELLA, 2005, p. 75).

Quase simultaneamente, na França despontam nomes como o de Jean Rouch e Edgar Morin. Diferentemente do cinema direto, pautado pela tentativa inútil da anulação da subjetividade do cineasta, no movimento francês o documentário é operado de maneira amplamente participativa. Os realizadores reconhecem a violação de privacidade ocasionada pela existência do aparato fílmico, e percebem nisso uma possibilidade de interagir com seu objeto, não tentam dissimulá-lo, mas sim o encaram como uma chance de gerar situações que sejam reveladoras naquele instante.

Essa tendência do documentário foi conhecida como *cinéma vérité*, ou cinema verdade, e caracterizava-se por enfatizar “a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada.” (NICHOLS, 2005, p. 155). A câmera servia como mediadora de um encontro interativo que possuía a verdade como fator resultante. Segundo Rouch, a questão maior era a possibilidade de criação de um diálogo com a sociedade estudada e não a descrição de uma dada realidade social. O cinema, para ele, se põe à serviço da construção de um conhecimento passível de ser compartilhado, construído tanto por observadores quanto por observados.

“Para Rouch, o que um documentário revela não é ‘a realidade’ em si, mas a realidade de um tipo de jogo que se produz entre as pessoas que estão à frente e atrás de uma câmera.” (DI TELLA, 2005, p. 76). E o que percebemos aqui é que os ideais do cinema verdade impulsionavam o documentário para horizontes que ainda não haviam sido explorados, e ocasionavam em um reversão de valores que deslumbraram na incapacidade de uma captura mimética da realidade uma abertura para outras possibilidades ainda mais ricas.

Outro fator característico do *cinéma vérité* é sua base amplamente apoiada nos pilares da sociologia e antropologia, o que pode ser averiguado a partir do pensamento de Jean Rouch que pretende “alcançar o conhecimento de uma outra cultura por meio da

recusa de fórmulas analíticas, se opõe àqueles que realizam uma antropologia fundamentalmente teórica, pois para ele, quando se trata de etnografia, não existe teoria sem a sua prática.” (SZTUTMAN, 2004, p. 53)

E é nesse sentido que, contrariando a tradição colonialista da produção de conhecimento, o “antropólogo-cineasta” incorpora a preciosa câmera participante de Robert Flaherty; a montagem proposta por Dziga Vertov que defendia uma reconstrução poética dos registros que a câmera viu em seu estilo de cinema de não-ficção denominado “cine-olho”, e propõe o conceito de “antropologia partilhada”: a narrativa audiovisual é vista como uma linguagem que tem a reflexividade como elemento constitutivo, ou seja, o trabalho do antropólogo/cineasta é possível de ser compartilhado entre aqueles que foram os objetos de pesquisa/documentação e permite a eles, a partir da apreciação da imagem, certo afastamento que garante uma reflexão acerca de si como indivíduo social.

Rouch analisando a antropologia tradicionalista, ainda adepta da chamada “observação participante”, confessa que já havia pensado sobre o absurdo de se escrever livros inteiros sobre pessoas que jamais poderiam ter acesso a eles, e então, repentinamente, o cinema permitia ao etnógrafo partilhar a antropologia com os próprios objetos de sua pesquisa. (MONTE-MÓR, 2004, p. 107).

Concluídos os apontamentos históricos que interessam nesse ponto do trabalho vale aqui lembrar que o conciso trajeto aqui proposto não possui a intenção de fazer um levantamento profundo da historiografia do cinema documentário. No entanto, pretende apenas pontuar dentro desse extenso panorama algumas das diferentes relações que o documentário mantém com a realidade durante o passar do tempo como forma de trazer à tona evidências históricas de que, intencionalmente ou não, o documentário sempre foi recheado pela subjetividade de seus realizadores. Ou seja, sempre se mostraram como possibilidade para impressão de discursos sobre a realidade, e não de registros impessoais dela.²

² Duarte Júnior acrescenta que nossa percepção da realidade é pautada pelos nossos sentidos e construída a partir de nossa própria linguagem, reflexo do conjunto de códigos culturais que nos compõem. Nesse sentido, tanto a percepção quanto a representação do “real será sempre um produto da dialética, do jogo existente entre a materialidade do mundo e o sistema de significação utilizado para organizá-lo.” (DUARTE JÚNIOR, 1990, p. 27).

1.3. Subjetividade conceitual

Se nos propusermos a fazer um levantamento da raiz etimológica de “documentário” logo percebemos que o termo provém de “*documentum*”, que significa exemplo, modelo, lição, ensino, demonstração, prova; ou seja, desde a institucionalização do filme documentário como tal ele está ligado a um retrato pretensamente fiel da realidade que através de provas seria capaz de demonstrar modelos e conferir lições.

Em 1948, a World Union of Documentary conferiu um conceito ao documentário como

“um método de registro em celulóide de aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar para a razão ou emoção com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas.” (DA-RIN, 2004, p. 15-16).

O caráter subjetivo da definição é tão relevante que, apesar de sua existência, ela não é capaz de fazer um recorte preciso dentro do campo cinematográfico e/ou audiovisual que demarque os limites reais do gênero. De acordo com Da-Rin (2004) a definição de cinema documentário não é facilitada por se tratar de um campo vasto e diverso que abarca múltiplas questões sobre o mundo e trata diretamente dele em uma variedade de temáticas.

De acordo com Bill Nichols (2005), todo filme é documentário, sendo que eles podem ser separados em duas categorias: documentário de satisfação de desejos e documentário de representação social. Os primeiros, popularmente conhecidos como filmes de ficção, expressam nossos desejos e anseios, idéias do que é ou pode ser a realidade. Já a segunda categoria agrupa os chamados filmes de não ficção: são filmes que representam o mundo onde o espectador habita e compartilha, oferecendo recortes da realidade social pela ótica do cineasta.

Ele defende que o documentário é uma representação do mundo a partir de uma perspectiva ou ponto de vista diferente. Não é uma reprodução da realidade, porém uma visão singular dela. O que, de certa maneira, livra o documentarista de ter sua obra vista como uma cópia mimética do real, lhe garantindo o espaço para a subjetividade e voz do seu discurso.

O que iremos perceber é que não há um consenso em relação à conceituação do termo nem mesmo entre os teóricos, de forma tal que o senso comum faz a seguinte inferência: se a ficção revela uma construção imaginada do real, o documentário, como gênero oposto, traz a verdade sobre determinado tema, fenômeno ou ator social.

Sendo assim, passa a ser nosso interesse não um conceito fechado e imutável do cinema documentário, mas sim do que ele trata e de que forma. Nichols (2005) afirma que o filme documental coloca em pauta questões divergentes da experiência humana, tais como: vida familiar, orientação sexual, conflito social, guerra, nacionalidade, etnicidade, história, etc; apresentando visões particulares de maneira tal que fomentem discussões e debates acerca da temática abordada.

Para abordar criativamente essas questões os documentaristas normalmente alimentam uma “voz”, a qual é percebida como o que o cineasta transmite do ponto de vista social e de que forma ele estrutura esse discurso (NICHOLS, 2005). Para instaurar a voz na obra, o documentarista se vale de sua subjetividade, de sua consciência e de sua capacidade argumentativa para produzir o significado que pretende: um significado que não corresponde à realidade, mas sim a uma realidade pelo prisma de um olhar específico.

1.4. A voz no documentário

Bill Nichols entende por “voz” aquilo que o cineasta transmite do ponto de vista social, a forma como ele diz ou a maneira que organiza o que apresenta ao público. Segundo ele mesmo, muitos documentaristas não possuem voz para assumir que “todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista”. E é, de certa forma, indispensável que ele o assuma para produzir obras que correspondam a uma visão mais contemporânea da posição dos documentaristas no mundo. (NICHOLS, 2005, p. 50).

Andrei Tarkovski, cineasta russo autor do livro “Esculpir o tempo”, declara: “Meu ponto de vista é certamente subjetivo, mas é assim que as coisas devem ser na arte: em sua obra, o artista decompõe a realidade no prisma da sua percepção e usa uma técnica pessoal de escorço para mostrar os mais diversos aspectos da realidade.” (TARKOVSKI, 1998, p. 26).

Jean Rouch também defende seu direito à subjetividade, quando acusado por jovens cineastas africanos de sua falta de objetividade, e revela um pensamento que cabe a todo documentarista que reconhece, ou não, a exposição de inquietações particulares e individualizadas nas obras que produz:

“É impossível nos limitarmos a gravar imagens e sons sem imprimirmos nosso ponto de vista pessoal. Impossível... O cinema etnográfico, como todo cinema, é forçosamente feito por alguém. Pode acontecer que meu olhar seja falso, mas meu olho não é uma câmera impassível. Eu reajo necessariamente de uma certa maneira.” (PRÉDAL, 1996, p. 101 *apud* SZTUTMAN, 2004, p. 60).

A prática do documentário permite que a imagem gere uma impressão não de autenticidade total, no entanto, uma impressão adequada. Isto é, condizente com os anseios do cineasta ao revelar sua visão sobre determinado tema, a partir de aspectos específicos por ele delineados, segundo sua própria vontade. O que deixa claro a necessidade de haver uma voz própria que ocupe o primeiro plano no documentário, pois é um engano não pensar que “o cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas”. (NICHOLS, 2005, p.49). E nesse sentido, o

“[...] documentário, como sequência organizada de sons e imagens, constrói metáforas que atribuem, inferem, confirmam ou contestam valores que cercam as práticas sociais sobre as quais nós, como sociedade, continuamos divididos. Usam a retórica deliberativa, judicial e panegírica, entre outras estratégias, para persuadir-nos de sua orientação, de seu julgamento ou de um argumento em particular.” (NICHOLS, 2005, p. 107).

Os objetos do documentário que se incrustam na realidade não são imutáveis, e dessa maneira as estratégias e estilos do filme documentário variam de acordo com o tempo e, por conseqüência, com as mudanças sofridas pelos objetos. O que retoma a lógica indiciária da imagem documental indicada no início deste capítulo e pretende significar que o filme é, dessa maneira,

“[...] um simulacro, um traço externo da produção de significado a que nos propomos a cada dia, a cada momento. Não vemos uma imagem supostamente imutável e coerente, magicamente representada numa tela, mas a evidência de um ato historicamente enraizado de construir coisas significativas, comparáveis aos

nossos próprios atos de compreensão historicamente situados”. (NICHOLS, 2005, p. 63).

A discussão acerca da noção de voz do documentário leva a uma percepção que reforça toda a linha reflexiva que temos traçado até então: o documentário não é capaz, e nem pretende ser um espelho fiel da realidade. Além disso, interessa que essa incapacidade seja ressaltada como ponto benéfico na prática do gênero, e de maneira especial no documentário em seu cunho antropológico, por inaugurar espaços que são úteis para trocas de experiências ao se utilizar do suporte audiovisual como meio adequado para construir novos olhares sobre a realidade. Olhares tais que pressupõem a existência de um autor, de uma voz atuante no documentário, como elemento necessário para a construção do objeto, ou seja, diante da alteridade o indivíduo constitui a percepção de sua própria identidade.

“Uns poucos documentaristas, desde Dziga Vertov e, com certeza, incluindo Jean Rouch e um cineasta de difícil categorização como Jean-Luc Godard, adotam em seu trabalho assunção epistemológica básica de que a posição do ego em relação ao mediador do conhecimento – enquanto texto – são socialmente e formalmente construídos e devem se revelar como tal. Em vez de provocar a paralisia diante de um labirinto, essa perspectiva restaura a dialética entre o eu e o outro: nem o “lá fora” nem o “aqui dentro” contém um significado inerente. O processo de construção de significados se sobrepõe aos significados construídos.” (NICHOLS, 2005, p. 64).

E a partir daqui somos levados a uma discussão acerca do documentário etnográfico e suas possibilidades, no trato criativo da realidade, como capaz de promover encontros interculturais que indiquem caminhos possíveis para a construção de conhecimento a partir da formação de uma esfera reflexiva e intersubjetiva, entre o documentarista e o documentado, ocasionada pelo evento fílmico.

2. Documentário e antropologia

2.1. Do filme antropológico ao documentário etnográfico

Uma releitura dos primeiros anos do cinema facilmente nos leva a perceber que o seu surgimento estava submetido a um caráter de investigação e “observação para estudar os fenômenos da natureza” (MORIN, 1997, p.24), ou seja, o aparato fílmico não fazia nada além de registrar imagens em movimento daquilo que estava a sua volta. E dessa maneira, apresenta, como marca de nascimento, a forte influência exercida pelo trabalho antropológico de coletar, identificar e constituir arquivos das sociedades humanas de forma positivista. (RAPAZOTE, 2007).

Desde o seu início o filme etnográfico aparece com uma dupla vinculação – aos antropólogos e à Antropologia (Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, Claude Lévi-Strauss, Germaine Dieterlen, Asen Balicki) e ao cinema (Enrico Fulchignoni, Enrico Fulchignoni, Henri Langlois). (RIBEIRO, 2007, p. 8-9).

Data de 1895 aquele que é considerado o primeiro “filme” etnográfico: o registro de uma mulher Ouolove praticando olaria, pelas mãos do médico Félix-Louis Regnault. Enquanto que somente com “*Nanook of the North*”, em 1922, de Robert Flaherty será finalizado o primeiro marco do documentário antropológico. Nesse sentido, percebe-se que, por uma perspectiva histórica, o “filme” antecede o “documentário” etnográfico.

Mas, o que especificamente diferencia um do outro? Que limites os separa? De acordo com Rapazote (2007) a

“distinção entre o Filme Etnográfico e Documentário não tem sido uma tarefa simples, e muitas vezes torna-se uma questão de ênfase no caráter documental (arquivista) e antropológico (sobre o Homem), no conteúdo (científico) ou na forma (cinematográfica), mas também no caráter interventor (empenhado) e subjetivista (no duplo sentido de expressividade e de predominância do individual em relação ao coletivo), cujos estes cuja manifestação não é de todo alheia à forma como o cinema surgiu e se desenvolveu.” (RAPAZOTE, 2007, p. 97).

Essas ambigüidades permanecem durante as primeiras décadas do cinema. Somente por volta dos anos 30, com a indicação de Grierson do domínio documental a partir das obras de Flaherty, conforme já abordado no primeiro capítulo, é que os conceitos começam a se esclarecer. A partir da década de 1940, teóricos como A. Leroi-Gourhan e R. Père

O'Reilly começam a apontar a distinção dos filmes etnográficos, que virá a ser confirmada na década seguinte pelo Comitê Francês do Filme Etnográfico, como “obras de investigação em forma de imagens de arquivo ou documentos centrados num tema particular, [...] mas que reconhecem igualmente o valor antropológico dos filmes de ficção” (RAPAZOTE, 2007, p. 99).

Concomitante a esse período, Margaret Mead e Gregory Bateson apontam uma fórmula de pesquisa antropológica que indicam seus filmes como complementos da escrita etnográfica. “Jay Ruby vai propor que tais filmes deveriam satisfazer a quatro critérios: filmes sobre culturas integrais ou partes; informados por teorias da cultura; explícitos sobre métodos de pesquisa e filmagem; utilizar léxico antropológico.” (MONTE-MÓR, 2004, p. 109). Por fim, a tendência era em privilegiar o “filme” (o objeto) em relação ao “cinema” (o conceito), levando-se muito mais em conta o conteúdo antropológico que o material possuía, do que considerações cinematográficas ou estéticas.

Paul Henley indica a década de 50 como aquela em que pessoas ligadas à academia começaram a fazer filmes que se atentavam tanto para uma preocupação pela documentação etnográfica quanto pela construção e uso de instrumentos narrativos de um documentário cinematográfico. (MONTE-MÓR, 2004). Ribeiro (2007, p. 8) acrescenta que somente nessa época o filme etnográfico “se torna uma disciplina institucional com especialistas de critérios reconhecidos”.

Nesse sentido, como nosso interesse vai além de uma discussão pontual sobre as semelhanças e divergências entre filme antropológico e documentário etnográfico, já havendo levantado um breve percurso que elucida a evolução que o primeiro sofreu rumo ao segundo, adotamos como documentário etnográfico, os filmes, que além de atenderem aos aspectos abordados no primeiro capítulo, se atentam para

“alguns princípios fundamentais: uma longa inserção no terreno ou meio estudado frequentemente participante ou participada, uma atitude não directiva fundada na confiança recíproca valorizando as falas das pessoas envolvidas na pesquisa, uma preocupação descritiva baseada na observação e escuta aprofundadas independentemente da explicação das funções, estruturas, valores e significados do que descrevem, utilização privilegiada da música e sonoridades locais na composição da banda sonora.” (RIBEIRO, 2007, pp. 7-8).

E aqui se levanta um novo ponto de nossa pesquisa: “Paul Henley vai formular a idéia de documentação para contrapor o filme etnográfico clássico ao documentário, reconhecendo em Jean Rouch, [...] a articulação e a síntese entre esses dois conceitos.” (MONTE-MÓR, 2004, p. 106). Uma reflexão acerca do trabalho e dos estudos do antropólogo-cineasta, fundador do Comitê Francês do Filme Etnográfico, e maior ícone do documentário etnográfico se mostra indispensável para uma compreensão mais aprofundada desse domínio do cinema documental, já que segundo Piauxt (*apud* MONTE-MÓR, 2004, p. 107) “depois disso, o cinema etnográfico busca a via que lhe permitirá dar conta, o mais fielmente possível, desta experiência única e delicada que é o encontro de duas culturas buscando se escutar reciprocamente, senão se compreender.”

2.2. Jean Rouch e a antropologia partilhada

Antes, no entanto, de situar a obra de Jean Rouch no contexto deste trabalho, apontaremos como Bill Nichols classifica o modo de documentário adotado pelo cineasta. Segundo Nichols (2005), o documentário participativo, modo mencionado ao qual a obra de Rouch se enquadra, “dá-nos uma idéia do que é para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera.” (NICHOLS, 2005, p. 153).

Neste modo do documentário “o cineasta despe o manto do comentário com voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro.” A ressalva é feita, pois como o cineasta possui a câmera sob seus cuidados mantém um “certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.” (NICHOLS, 2005, p. 154).

Este modo de pensar o cinema documental conjugado ao documentário etnográfico, já abordado anteriormente, resultam em grande parte do pensamento em que Rouch se apoiava: o bom filme etnográfico só poderia ser resultado do alinhamento entre o rigor científico e a arte cinematográfica. “Dito em outras palavras: o discurso teórico é incluído na *praxis* do cinema, essa sim a condição de produção de um conhecimento passível de ser compartilhado, aquele que se constrói na mão-dupla entre observadores e observados.” (SZTUTMAN, 2004, p. 52).

De acordo com Marcius Freire (2007), o cineasta apresenta um estilo que pontua todas as suas obras: “longos planos sequências, sua presença na banda sonora, e a improvisação. Para ele, trabalhando com pessoas que são ‘campeãs’ da tradição oral, é impossível escrever roteiros, é impossível escrever diálogos.” (FREIRE, 2007, p. 58). Nesse sentido, Rouch chega a afirmar em relação a seu filme “*Jaguar*”:

“Com Damouré, Illo e Lam, inventamos situações, criamos enigmas para nós mesmos, nos colocamos charadas, adivinhações; nesse momento penetramos no desconhecido e a câmera é obrigada a nos acompanhar. Trata-se de uma receita bastante simples, uma vez que eu mesmo estou com a câmera. Em grande parte dos casos, na maior parte das sequências que começo a rodar, nunca sei o que vai acontecer no fim, logo não me entedio. Sou forçado a improvisar, para o bem ou para o mal.” (FULCHIGNONI, 1981 *apud* FREIRE, 2007, pp. 58-59).

Como já dito anteriormente, o *cinéma vérité* compreendia uma percepção do cinema como a verdade de um encontro, e não uma verdade que representaria uma relação mimética e analógica entre signo e referente. No entanto, apesar dessa percepção transcorrer todo o conjunto de sua obra, Rouch não apresenta um estilo completamente homogêneo desde seu primeiro filme. Tanto é que, como aponta Freire (2007), se costuma dividir sua obra em três categorias: os filmes de “registro etnográfico”, os filmes chamados “psicodramas ou de improvisação” e os filmes de “ficção”³. Na primeira delas o “outro” atua mais como um objeto de registro apenas, apresentando como exemplos “*Bataille sur le grand fleuve*” (1951), “*Les maîtres fous*” (1954), “*Sigui*” (1967). Já na segunda, esse “outro” passa a ser inventado tanto pelo cineasta quanto pelo próprio indivíduo, e essa invenção torna-se condição prévia para a realização do filme. São exemplos dessa categoria: “*Jaguar*” (1954-1967), “*Moi, un Noir*” (1958) e “*Chronique d’un Été*” (1960). E na última delas, os destaques são filmes como “*La punition*” (1962), “*Gare du nord*” (1965), ou “*L’alternative*”, filme publicitário para a Peugeot (1973).

Apesar da vastidão de discussões que a obra de Rouch suscita, no presente contexto o conceito que mais interessa no trabalho proposto é a noção de “antropologia partilhada” por ele instaurado.

³ Para maiores referências sobre as categorias e os filmes nelas incluídos, ver “Jean Rouch ou le ciné-plaisir” in René Prédal, *CinémAction*, n.81, Set.-Dez. de 1996.

“Rouch pretende alcançar o conhecimento de uma outra cultura por meio da recusa de fórmulas analíticas, se opõe àqueles que realizam uma antropologia fundamentalmente teórica, pois para ele, quando se trata de etnografia, não existe teoria sem a sua prática. [...] Para Rouch, prática e teoria, assim como etnografia e cinema, se dão concomitantemente.” (SZTUTMAN, 2004, p. 53).

Noção essa, que se pontua como pressuposto básico para a existência de espaços intersubjetivos na esfera realizador/retratado que culminam na construção de conhecimento. Segundo ele, seria esse o princípio do filme etnográfico:

“Eles viram sua própria imagem no filme, descobriram a linguagem fílmica, reviram o filme várias vezes, e de repente começaram a fazer críticas, me dizendo o que tinha de errado com ele. Esse foi o começo da *anthropologie partagée*, a antropologia partilhada: de repente partilhamos um relacionamento. Dei a eles minha tese de doutorado, e os livros que tinha escrito sobre sua cultura, mas eles não tinham o que fazer com eles. Mas se você tem a possibilidade de voltar às pessoas filmadas com uma tela, um projetor e um gerador, seu passaporte para elas está garantido” (ROUCH, 1983 *apud* FREIRE, 2007, p. 59)

Ou seja, por meio dessa perspectiva, por mais uma vez se reafirma a noção de realidade adotada neste estudo, distante do realismo ontológico parte-se ao encontro de uma realidade construída por “sujeitos” e “objetos”, na qual se considera que “a única etnografia da qual um antropólogo social tem um conhecimento íntimo é a que deriva de sua própria experiência de vida” (LEACH, 1978, p. 8), e nesse sentido as produções audiovisuais são marcadas por uma narratividade repleta de polifonia e subjetividade.

Essa proposta de trabalho, nos leva ao que tendemos nomear por “documentário de partilha”, por instaurar na experiência audiovisual uma possibilidade de intercâmbio entre os sujeitos envolvidos, em que a construção do objeto fílmico depende diretamente da troca de experiências entre indivíduos culturalmente distantes. Troca essa que se depara com uma edificação contínua do conhecimento que se tem do “outro”, e também de si como indivíduo social que somente se reconhece diante da alteridade.

E, nesse sentido, o que se percebe é que a experiência estética permitida pela câmera bebe de uma ampla liberdade de procedimentos a fim de, mais do que registrar um documento sobre determinado aspecto de uma cultura, se portar como uma mediadora fiel de um encontro intercultural que, sem dúvida, apresenta a construção de conhecimento como consequência. “Depois disso, o cinema etnográfico busca a via que lhe permitirá dar conta, o mais fielmente possível, desta experiência única e delicada que é o encontro de

duas culturas buscando se escutar reciprocamente, senão se compreender”, conforme Marc-Henri Piault. (MONTE-MÓR, 2004, p. 107).

“Realizadores como Joris Ivens [...] vêem no progresso técnico um caráter revolucionário, uma abertura para a discussão com os filmados e o estabelecimento de uma certa igualdade construída por meio de uma relação de mútua confiança. ‘Mas a confiança apenas não é suficiente. É preciso estar também pronto para aprender uns com os outros’ (Ivens *apud* Gauthier, 1995, p. 117). Trata-se de uma postura que toma as sociedades nativas não como incapazes de conduzir o seu futuro ante uma civilização homogeneizante, mas como dotadas de agentes que devem se valer dos benefícios tecnológicos oferecidos pelo Ocidente para gerir uma experiência inevitável de mudança.” (SZTUTMAN, 2004, pp. 57-58).

2.3. Ecos de Rouch no Brasil: o Projeto “Vídeo nas Aldeias”

Como bem aponta Sztutman, o extinto Projeto “Vídeo nas Aldeias”, liderado por Dominique Gallois e Vincent Carelli, entre as décadas de 1980 e 1990, apresenta “uma fundação algo rouchiana”:

“O conhecimento sobre outras populações se encontra, nesse caso, convertido em imagens captadas em vídeo que, diferentemente de teses acadêmicas, devem circular entre um público mais amplo, permitindo a comunicação entre índios e não-índios e entre índios de diferentes etnias. [...] O que parece aqui ecoar da obra de Rouch é justamente o investimento em uma linguagem capaz de catalisar encontros interculturais. Como em Rouch, o filme é resultado essencial de uma colaboração com os “filmados”, que, aliás, muitas vezes deixam de sê-lo, assumindo a posição de videastas. Eis o fundamento dessa antropologia compartilhada: construir um discurso reflexivo e comunicativo na interface entre trabalho do pesquisador e do nativo.” (SZTUTMAN, 2004, pp. 58-59).

O início do projeto se deu por volta de 1987. Amparado pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI), o objetivo primordial era promover uma reflexão acerca da construção da imagem de determinadas etnias indígenas, como forma de retirá-los da posição única de “objetos” de documentação e proporcioná-los também a possibilidade de serem seus “sujeitos”.

Além disso, o uso do instrumento audiovisual permitia às populações indígenas afirmar, dentro de um contexto de uma pretensa homogeneização pelo prisma do olhar não-índio, sua própria identidade e as particularidades que os constituem como um povo diverso e riquíssimo culturalmente.

“O objetivo era tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a apropriação e manipulação de sua imagem em acordo com seus projetos políticos e culturais. O vídeo representa, de fato, 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. Diversidade ainda maior pelo fato de estarem extremamente dispersos e isolados entre si, tendo raramente a possibilidade de se conhecer.” (GALLOIS, Dominique T. & CARELLI, 1995, p. 62).

Em outras palavras, essas experiências do Projeto “Vídeo nas Aldeias” capacitaram povos indígenas a produzir obras videográficas em várias aldeias brasileiras como instrumentos de autodeterminação. (MONTE-MÓR, 2004, p. 110). Nesse sentido, inspirado pela noção de antropologia partilhada de Rouch, o projeto considera que as populações indígenas não esperam em retribuição somente as fotos, filmes e teses produzidas a partir dos encontros, e sim um retorno efetivo que engloba a participação do nativo na produção desse material. Experiência essa que reflete também um interessante campo de pesquisa acerca dos processos de construção de identidades, de transformação e transmissão de conhecimentos, de formas novas de auto-representação.

“Nossa experiência evidencia que o ‘retorno’ que temos a oferecer aos índios é o retorno do olhar. E a troca que se estabelece, por meio da mídia audiovisual, é exatamente produzir conhecimento, de um lado e outro. Produzir o encontro entre modos de ver e de pensar, ampliar as possibilidades de comunicação, de identificação, ou de confronto.” (GALLOIS, Dominique T. & CARELLI, 1995, p. 68).

Aqui é válido o apontamento expresso por Gallois e Carelli em relação à produção de conhecimento que esse encontro intercultural possibilita, objetivo principal do estudo aqui proposto. Além disso, eles acrescentam:

“Construir, através da mídia audiovisual, informações para o público leigo ou para o círculo restrito dos especialistas, representa certamente uma experiência valiosa para a reflexão antropológica. Mais interessante ainda é construí-las com e para os sujeitos da pesquisa: as comunidades indígenas.” (GALLOIS, Dominique T. & CARELLI, 1995, p. 67).

E antes de iniciar o próximo capítulo, no qual será abordada uma experiência etnodocumental do autor deste trabalho entre os povos indígenas krahô, cabe aqui ressaltar um apontamento de Sztutman sobre as reflexões que reverberam da obra de Rouch:

“A obra de Rouch deixa questões boas para pensar a antropologia – qual a melhor forma de se aproximar do ponto de vista dos nativos sobre o mundo? de que maneira é possível compartilhar com eles o conhecimento produzido? –, mas de algum modo nos traz conclusões confortáveis. Ela parece estar sempre testando os limites do conhecimento antropológico, a começar declarando-o parceiro impreterível da prática cinematográfica. Disso decorre o fato de que a esse conhecimento só se acede mediante uma prática e, imediatamente, uma intervenção na ‘realidade’ que deve ser reconstituída pelo método da montagem.” (SZTUTMAN, 2004, p. 61).

3. Uma experiência etnodocumental entre os krahô

3.1. Impej: a visão do belo krahô

O curta-metragem documental “*Impej*”, de aproximadamente 10 minutos, foi realizado na aldeia indígena krahô Manoel Alves, próximo à cidade de Itacajá (TO), em março de 2007. O interesse em pesquisar e documentar a visão do belo krahô surgiu em setembro de 2006 quando fui convidado a trabalhar como voluntário no projeto Memória Viva Krahô. Nessa fase do projeto estavam sendo oferecidas, por estudantes e professores de Comunicação Social da Universidade Federal de Goiás, oficinas de fotografia, computação, rádio e vídeo para os nativos como forma de inserir gradualmente os meios de comunicação no ambiente indígena e servir como instrumento de resgate e perpetuação da cultura local.

Durante esse período tive o primeiro contato com a cultura e por consequência com a língua krahô. A primeira palavra que ouvi foi “*impej*” e, se não me engano, também foi a primeira que falei, em resposta. Nesse contexto com muita frequência se ouvia alguém a dizendo e a cada vez escutada ela me parecia de uma abrangência ainda maior que a anterior.

Após essa fase de convivência e observação sem a presença da câmera de vídeo voltei dentro de seis meses para continuar a pesquisa e realizar as entrevistas com o propósito único de reunir no cotidiano do povo indígena krahô imagens e depoimentos que trouxessem à tona uma discussão acerca do significado antropológico de “*impej*”.

Com o material gravado, o que se privilegiou na edição foram as representações narrativas, tanto visuais quanto verbais, que possuíssem a reflexividade sobre a definição de “*impej*”, e por consequência sobre a visão do bom e do belo, como fator constitutivo da narrativa audiovisual que estava sendo criada. O que ocasionou em um dialogismo e experimentação poética que pressupõem a existência de um autor como elemento necessário para a construção do objeto. E o que é capturado pela câmera não passa de uma representação do real negociada a partir do encontro com a alteridade: olhares daqueles que estão atrás e à frente do aparato fílmico se juntam para revelar um único discurso.

3.2. A construção do objeto fílmico: a proposta, a abordagem e a estrutura

O processo criativo para construção do argumento partiu de um ensaio fotográfico que eu havia produzido durante o primeiro encontro, em setembro de 2006. Essas primeiras imagens formavam um micro mosaico do que eu como observador consegui registrar do cotidiano daquele povo: o banho de rio, a convivência fraterna, o olhar curioso, o cuidado pelo próximo, a relação com a natureza, etc.

As fotografias demonstravam uma tentativa de capturar fragmentos de uma percepção particularizada de beleza que dialogava com o dia-a-dia, com o simples, com o rotineiro daquele povo.





Imagem 1 - Ensaio Fotográfico dos Krahô
Realizado pelo pesquisador em setembro/2006

Francastel, como já foi dito, nos aponta que a imagem “existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é um ponto de referência na cultura e não um ponto de referência na realidade” (1983, *apud* MENEZES, 2004, p.37). Nesse sentido, considerando cada fotografia como um ponto de referência na cultura krahô, o argumento parte em busca do que seria a visão do belo pelo prisma do olhar krahô. E esse viés era a garantia da possibilidade de, através do convívio e troca de experiências, conhecer um pouco mais do universo dessa cultura.

“Impej” em krahô é utilizado para adjetivar tudo que eles considerem bom, bonito, positivo. O bom e o belo caminham juntos para eles. E dialogar sobre o assunto parecia uma oportunidade de, ao entrar em contato com a alteridade, refletir (e através do vídeo levar à reflexão) sobre o significado de bom e belo que circulam na sociedade contemporânea.

Para atingir o objetivo a que se propunha o vídeo, e por consequência o documentarista, era necessário se relacionar com personagens reais e com o cotidiano daquele povo. De que maneira se relacionar com esses objetos?

Em “*Impej*”, assim como na grande maioria dos filmes e vídeos etnográficos, o que se percebe é uma predominância do modo participativo. O “sujeito” intervém explicitamente pois é parte atuante daquele encontro, é pressuposto básico para a constituição do “objeto”.

No documentário marcado pelo modo participativo, bem como em “*Impej*”, é comum o uso de entrevistas como forma de possibilitar esse encontro entre o realizador e o tema abordado. E esses diálogos estabelecidos perante, e também atrás, da câmera indicavam possíveis caminhos que o vídeo deveria seguir.

Além das entrevistas, a câmera se relacionou com os atores sociais em suas ações cotidianas, que refletissem essencialmente o que eles alegavam ser “*impej*”. E em alguns momentos a câmera se mostra ao expectador totalmente como a visão subjetiva do documentarista, o que é claramente perceptível quando assume um balançar naturalmente desordenado ao acompanhar as crianças correndo por um caminho estreito em direção a uma cachoeira, ação essa sugerida por elas mesmas e motivada pelo evento fílmico em si.

A construção da paisagem sonora do vídeo foi completamente baseada nos ruídos e cantos capturados durante os dias de gravação em uma tentativa de manter uma dinâmica no documentário que contribuísse para o processo diegético do expectador e também fosse leal à sonoridade esperada pelos atores sociais.

De maneira geral, o vídeo é estruturado a partir de três linhas narrativas: uma que agrupa as imagens do dia-a-dia da aldeia que dialogam com a temática abordada; uma segunda com os depoimentos dos atores sociais e uma última formada por várias imagens de uma longa caminhada de um grupo de crianças rumo a uma cachoeira, que pretende dar ritmo à obra. As três seguem de maneira paralela, se entrecortando durante todo o vídeo, com o intuito de garantir ao expectador três momentos também distintos: o da ambientação, pela primeira; o da informação, pela segunda e o da reflexão, pela terceira.

“O ritmo dá cor a uma obra, imprimindo-lhe marcas estilísticas. Ele não é inventado, nem composto em bases arbitrárias e teóricas, mas nasce espontaneamente num

filme, em resposta à consciência inata da vida que tem o diretor, à sua ‘procura do tempo.’” (TARKOVSKI, 1998, p. 143).

Como podemos certificar não é novidade que o objeto fílmico é uma constituição repleta de escolhas de seus criadores, e nesse sentido partilhar um pouco dessas relações que esse vídeo guarda em si e com a realidade pretende ser uma das contribuições dessa pesquisa.

3.3. A câmera como mediadora do encontro

A natureza dessa mediação parece ser dada em dois níveis: o de quem está atrás e de quem está á frente da câmera, ao se tratar de um encontro antropológico. Para o primeiro, a câmera sempre irá fazer um recorte do que está a sua volta, jamais conseguindo um registro inerte de qualquer tipo de subjetividade ou escolha. E neste sentido é preciso, e precioso, ao documentarista fazer escolhas em um jogo que “brinca” com o real ao variar entre o mostrar e o esconder para revelar seu discurso.

No segundo nível, o que se percebe é a mudança de comportamento dos indivíduos quando com a presença da câmera. Em alguns momentos no documentário temos a clara percepção de ações realizadas para a câmera especificamente: como quando o Secundo, um velho índio, põe um colar no pescoço enquanto canta; ou quando várias crianças olham para trás e sorriem por perceberem que estavam sendo gravadas durante o trajeto para a cachoeira. Esse tipo de postura dos atores sociais também põe em xeque a questão do real levantada no primeiro capítulo: o que de suas atitudes realmente aconteceria se não fosse pelo evento fílmico?

Apesar desse tipo de constatação nos levar a questionar como o real permeia essas relações, não é a intenção desta pesquisa este tipo de discussão. Temos a consciência de que o documentário não é uma reprodução do real e também do poder modificador que a câmera possui quando inserida em uma nova realidade.

Nossa intenção é muito mais, em meio a esse contexto, ir aos poucos percebendo que a negociação é parte constitutiva do trabalho antropológico hoje, dialógico e polifônico, por buscar meios de apresentar de forma adequada a autoridade dos informantes (MONTE-MÓR, 2004, p. 112) sem deixar de lado a subjetividade e a voz do documentarista.

O encontro fílmico intercultural proporcionado pela câmera no documentário etnográfico mais do que permitir a representação de uma cultura, ou parte dela, mostra-se como possibilidade de conhecer o outro, e nesse sentido conhecer a si próprio, a partir de um intenso compartilhar de experiências.

“Se o meu assunto é a realidade, não estou isento dela e nem ela está isenta de mim. Nesse exercício da reciprocidade, da generosidade da entrega, vários graus de subjetividade estão interagindo entre si. A questão não é objetivar o olhar diante da realidade, mas mesclar sua subjetividade com a subjetividade do outro. Às vezes esvaziando-se no sentido zenbudista do termo, às vezes potencializando o seu ‘eu’ até o total transbordamento. Não existem regras definitivas, tudo funciona como uma espécie de pacto fundamentado na cumplicidade recíproca.” (GUIMARÃES, 2007, p. 69).

O processo do documentário como um todo foi responsável por ampliar responsabilmente o significado que eu, como pesquisador, conseguia perceber em “*impej*”. Mas, além disso, me fez refletir sobre a minha própria concepção do bom e do belo me levando a uma nova percepção, o que se reflete diretamente no objeto fílmico como produto final dessa experiência.

3.4. Circuito de exibição: mostras e festivais

A estréia de “*Impej*” aconteceu no 1º Entretodos - Festival de Curtas Metragens de Direitos Humanos, que aconteceu de 13 a 20 de maio de 2007, em São Paulo (SP). Depois disso, o curta tem sido exibido em mostras e festivais nacionais e internacionais⁴. Fora do circuito de festivais, o documentário também já foi exibido no programa “Curtas na TV” da TV Câmara e no “Curta dentro da lei” da TV Justiça.

Além disso, o vídeo já foi contemplado com dois prêmios em festivais universitários: Menção Honrosa no 1º PERRO LOCO – Festival de Cinema Universitário Latino Americano – 2007 (Goiânia/GO), e 2º lugar na categoria Documentário na 6ª Mostra Nacional de Vídeo Universitário em Mato Grosso – 2007 (Cuiabá/MT).

⁴ Ver Anexo 1.

A seleção em um número considerável de festivais foi responsável por ampliar gradualmente o número de espectadores que tiveram contato com a obra. O que se mostrava como um fator importante para o povo krahô, pois a visibilidade do vídeo dentro do ambiente não-índio como forma de representativo de sua cultura, ou parte dela, foi um dos apontamentos feitos por um líder krahô antes mesmo da realização do documentário.

Outro apontamento foi que após a finalização do documentário ele poderia ser utilizado nas escolas indígenas das aldeias como forma de preservar e permitir a apreciação de manifestações culturais que fôssem próprias da cultura krahô. E nesse sentido foram entregues, ao coordenador do Centro de União das Aldeias Krahô – Kapey, aproximadamente 20 cópias do “*Impej*”.

Enfim, a relevância em declarar sobre os caminhos que o documentário desbravou está totalmente ligado ao intento de estender a reflexão proposta pelo vídeo a outras pessoas, que diferentemente dos agentes sociais envolvidos no evento fílmico, terão um primeiro contato com a experiência somente na sala de cinema. Pois, como aponta Andrei Tarkovski, “a grande função da arte é a comunicação, uma vez que o entendimento mútuo é uma força a unir as pessoas, e o espírito de comunhão é um dos mais importantes aspectos da criação artística.” (TARKOVSKI, 1998, p.42).

E aqui ocorre, segundo Nichols (2005), um outro encontro: neste momento o documentário traz suas histórias, o cineasta-pesquisador suas inquietações e o público suas predisposições. As quais serão responsáveis por, de certa maneira, direcionar a leitura que o espectador possui sobre o significado de bom e belo. Será que ele irá reconhecer que a obra fala sobre o belo? Se o reconhecer, como se sentiria em relação ao que foi dito? O levaria a uma nova concepção do bom e do belo, ou ao menos contribuiria para isso? Iria concordar ou se contrapor à visão exposta?

Essas perguntas existem, mas não podem ser respondidas. E dessa maneira, acabam se colocando exatamente em seu lugar, de segundo plano. Pois por meio de toda a trajetória que traçamos o que percebemos é que o documentário etnográfico como produto acabado não é o principal, é muito mais um dispositivo, como bem disseram Gallois e Carelli, que permite “produzir conhecimento, de um lado e de outro.”

4. Considerações finais

Como vimos anteriormente, os primeiros registros etnográficos da história do cinema surgiram pautados por uma percepção mimética da realidade. Percepção essa que fugia de seu caráter construído pela visão e pela tendência cultural do sujeito. Somente décadas depois ele perde essa obrigatoriedade de ser “espelho” do real e passa a ser visto como uma forma de representação do antropólogo/cineasta, de sua maneira de ver e se relacionar com o mundo.

Essa mudança de percepção fez com que o modo observacional, até então predominante no documentário etnográfico e caracterizado por uma tentativa de não intervenção na realidade por parte do documentarista, abrisse espaço para o modo participativo. Modo esse que acabava por defender e enaltecer a subjetividade do realizador como um fator de extrema importância para o encontro interétnico entre sujeito e objeto da obra, agentes ativos que atuam de maneira reflexiva e colaborativa para a constituição de uma representação que não pretende se passar por um recorte da realidade, porém se configura como um momento para se pensar sobre ela.

Nesse sentido, as reflexões aqui propostas giraram em torno do documentário, como gênero cinematográfico que utiliza a realidade como substrato, e das possibilidades geradas por ele em seu cunho etnográfico ao permitir a constituição de um discurso reflexivo e comunicativo na interface entre o trabalho do documentarista e do “outro” documentado.

A experiência rouchiana é um atestado de que o evento fílmico permitia a constituição de um ambiente de (re)conhecimento recíproco riquíssimo do qual a antropologia ainda não havia experimentado, e o produto final – o objeto fílmico em si – além de revelar essa outra cultura, ou parte dela, através desse olhar compartilhado antropológicamente, acaba por evidenciar também seu autor pelos encontros contínuos na busca das respostas de suas inquietações entre os diferentes sujeitos.

E neste momento, em que a subjetividade e a objetividade tentam ocupar um mesmo lugar no espaço e serem dignas da mesma importância, chegamos ao ponto de nosso trajeto em que o conhecimento científico e o senso-comum se interpenetram e dialogam em uma tentativa de libertação capaz de enriquecer o relacionamento do homem com o mundo.

Parafraseando Boaventura (1988), é necessário à ciência pós-moderna um conhecimento íntimo e intersubjetivo, que ao invés de distanciar sujeito e objeto, os

aproxime pessoalmente. A incerteza do conhecimento, tão cara à ciência moderna, deve deixar de ser percebida como uma limitação técnica à espera de uma superação cientificista, e sim ser vista como uma possibilidade valorosa de contemplação do mundo antes de uma tentativa de controle do mesmo. “É certo que o conhecimento do senso comum tende a ser um conhecimento mistificado e mistificador mas, [...] tem uma dimensão utópica e libertadora que pode ser ampliada através do diálogo com o conhecimento científico.” (SOUSA SANTOS, 1988, p.21).

Nesse sentido, o conhecimento científico traduz-se em um saber prático, no qual o caráter auto-referencial é plenamente assumido, como maneira de reconhecer o quanto pode ser valioso, tanto para a ciência quanto para a prática, cultivar um canal dialógico em que ambas, se não se completam, ao menos se compreendem.

5. Referências bibliográficas

- DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2006.
- DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. *In*: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). O Cinema do Real. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. O que é realidade. São Paulo, Nova Cultural, Brasiliense, 1990.
- DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e Outros Ensaios. Campinas, Papyrus Editora, 1994.
- FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a Invenção do Outro no documentário. *In*: Doc On-line, n.03, Dezembro 2007, www.doc.ubi.pt, pp. 55-65.
- GALLOIS, Dominique T. & CARELLI, Vincent. Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto Vídeo Nas Aldeias. *In*: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.
- GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade – uma rua de mão dupla. *In*: Equipe Itaú Cultural (org.). Sobre fazer documentários. São Paulo, Itaú Cultural, 2007.
- LEACH, Edmund. Cultura e Comunicação. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.
- MACHADO, Arlindo. O filme ensaio. *In*: Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ. Número 5, ano 4, dezembro 2003.
- MENEZES, Paulo. O Cinema Documental como Representificação: Verdades e Mentiras nas Relações (Im)possíveis entre Representação, Documentário, Filme Etnográfico, Filme Sociológico e Conhecimento. *In*: NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). Escrituras da Imagem. São Paulo, Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo, Summus, 2004.
- MORIN, Edgar. O Cinema ou o Homem Imaginário. Relógio D' Água, Lisboa, 1997.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria Contemporânea do Cinema, Volume 2. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005.
- _____. Introdução ao documentário. São Paulo, Papyrus, 2004.
- RAPAZOTE, João. Antropologia e documentário: da escrita ao cinema. *In*: Doc On-line, n.03, Dezembro 2007, www.doc.ubi.pt, pp. 82-113.

RIBEIRO, José da Silva. Jean Rouch: Filme etnográfico e Antropologia Visual. *In: Doc On-line*, n.03, Dezembro 2007, www.doc.ubi.pt, pp. 6-54.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. *In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Um Discurso sobre as Ciências*. Porto, Edições Afrontamento, 1988.

SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch: Um antropólogo-cineasta. *In: NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). Escrituras da Imagem*. São Paulo, Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre*. *In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo, Summus, 2004.

_____. *Documentário expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade*. *In: Equipe Itaú Cultural (org.). Sobre fazer documentários*. São Paulo, Itaú Cultural, 2007.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. *In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

Anexos

Anexo 1

Impej: mostras e festivais

1. 2ª Mostra Nacional de Vídeo Ambiental de Vila Velha – 2007 (Vila Velha/ES);
2. 3º FestCine Goiânia – Mostra Universitária – 2007 (Goiânia/GO);
3. 15º FestVídeo – Festival de Vídeo de Teresina – 2007 (Teresina/PI);
4. 12º Festival Brasileiro de Cinema Universitário – 2007 (Rio de Janeiro/RJ);
5. Mostra Petrobrás de Cinema de Culturas Tradicionais – 2007 (São Jorge/GO);
6. Mostra do Filme Livre – 2008 (Rio de Janeiro/RJ);
7. 11º Vide Vídeo – Festival Universitário de Cinema e Vídeo da UFRJ – 2008 (Rio de Janeiro/RJ);
8. 6ª Mostra ABD Cine Goiás – 2008 (Cidade de Goiás/GO);
9. 5ª Mostra PUC-Rio – 2008 (Rio de Janeiro/RJ);
10. 2ª Mostra do Filme Ambiental e Etnográfico de Rio das Ostras – 2008 (Rio das Ostras/RJ);
11. CineEsquemaNovo 2008 – Festival de Cinema de Porto Alegre – 2008 (Porto Alegre/RS);
12. 3ª Mostra Amazônica do Filme Etnográfico – 2008 (Manaus/AM);
13. 3ª Mostra Curta Audiovisual – 2008 (Campinas/SP);
14. Vídeo Festival São Carlos – 2008 (São Carlos/SP);
15. 6º FestCine Amazônia – 2008 (Porto Velho/RO);
16. Curtacom – IV Festival Universitário de Curtas – 2008 (Natal/RN);
17. Festival de la Lliure Mirada/Curtmetratges Cinema8ito – 2008 (Barcelona/Espanha).

Anexo 2



1. Jornal "O Popular", 25 de setembro de 2007



2. Jornal "Diário da Manhã", 03 de outubro de 2007



GOIANOS NO MT

Os vídeos goianos *Impej (foto)* e *Pela Metade*, de Rafael de Almeida, participam da 6ª Mostra Nacional de Vídeo Universitário em Mato Grosso, que termina hoje. *Impej*, sobre a cultura dos índios craôs, e *Pela Metade*, sobre identidade, já levaram outros prêmios.

3. Jornal “O Popular”, 08 de dezembro de 2007



GOIANO PREMIADO

O documentário goiano *Impej (foto)* recebeu o prêmio de 2º melhor documentário na 6ª Mostra Nacional de Vídeo Universitário em Mato Grosso, evento promovido pela Universidade Federal de Mato Grosso. O vídeo tem direção de Rafael de Almeida, aluno de Comunicação Social da UFG.

Rafael Almeida

4. Jornal “O Popular”, 12 de dezembro de 2007



CINE ESQUEMA NOVO

O curta goiano *Impej (foto)*, de Rafael de Almeida, vai participar da mostra competitiva do 6º CineEsquemaNovo 2008 - Festival de Cinema de Porto Alegre. O evento, que será realizado em outubro, terá três mostras competitivas. Este ano, a organização recebeu inscrições de 1.006 filmes.

5. Jornal “O Popular”, 24 de setembro de 2008



6. Catálogo 1º Entretodos – Festival de Curtas Metragens de Direitos Humanos

VI ABD CINE GOIÁS
 VI ABD CINE GOIÁS / VI ABD CINE GOIÁS

10º FICA

IMPEJ
 Impej
 Impej
 Brasil (GO) - 9 min - Vídeo - Documentário - 2007



Direção/Direction/Dirección: Rafael de Almeida; **Roteiro/Screenplay/Guión:** Douglas Pinheiro e Rafael de Almeida; **Produção/Producer/Productor:** executiva: Douglas Pinheiro; **Direção de Fotografia/Photography director/Dirección de fotografía:** Rafael de Almeida; **Edição/Editing/Edición:** Lucas Brandão; **Trilha Sonora/Soundtrack / Soundtrack:** Povos indígenas Krahô; **Orientação/Guidance/Orientación:** Antônio Pohkroc Krahô e José Miguel Krahô; **Projeto Gráfico/Graphic Design/Diseño Gráfico:** Rafael de Almeida; **Contato/Contact/Contacto:** Rafael de Almeida - **Fone/Phone/Teléfono:** +55.62.3295.4754; **Email:** ratborges@hotmail.com

SINOPSE
 Na busca do significado de uma palavra, uma outra visão de mundo.

SYNOPSIS
 In search for a word's meaning, another world view.

RESUMEN
 En busca del significado de una palabra, una otra visión del mundo.

7. Catálogo 10º FICA – VI Mostra ABD Cine Goiás

Impej



Rafael de Almeida

9min15 / mar.2007 / miniDV / GO

✉ contatoestacao@gmail.com

Na busca do significado de uma palavra, uma outra visão de mundo.

iii empresa produtora *Estação Filmes* • direção, direção de arte, direção de fotografia *Rafael de Almeida* • som, montagem *Lucas Brandão* • personagem real principal *Secundo Xicun Krahô* • produção *Douglas Pinheiro* • roteiro *Douglas Pinheiro, Rafael de Almeida* • trilha sonora original *Povos indígenas Krahô* • orientação *Antônio Pohkroc Krahô, José Miguel Krahô*

iii. *Pela metade* (2006, 4min50)

📖 instituição/corso *Universidade Federal de Goiás - Comunicação Social (Publicidade e Propaganda)* • cadeira *Laboratórios Transdisciplinares* • professor/orientador *Nilton José dos Reis Rocha* • Obs: premiação: 1º Perro Loco – Festival de Cinema Universitário Latino Americano, 2007 (Goiânia/GO): Menção Honrosa • 6ª Mostra Nacional de Vídeo Universitário em Mato Grosso, 2007 (Cuiabá/MT): 2º Lugar Documentário.

Festival de Cinema de Porto Alegre 55

8. Catálogo Cine Esquema Novo – Festival de Cinema de Porto Alegre