



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

HENRIQUE AGUIAR BORELA

Sob o risco das imagens:
experimentações etnográficas a partir de duas obras
cinematográficas

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

HENRIQUE AGUIAR BORELA

3. Título do trabalho

Sob o risco das imagens: experimentações etnográficas a partir de duas obras cinematográficas

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Kojima Hirano, Professor do Magistério Superior**, em 26/09/2025, às 14:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Henrique Aguiar Borela, Discente**, em 29/09/2025, às 23:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5681157** e o código CRC **07FD2653**.

Referência: Processo nº 23070.039653/2025-17

SEI nº 5681157

HENRIQUE AGUIAR BORELA

Sob o risco das imagens:
Experimentações etnográficas a partir de duas obras
cinematográficas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do Título de Mestre em Antropologia Social.

Área de concentração: Antropologia Social

Linha de pesquisa: Etnografia dos conhecimentos e experimentações etnográficas.

Orientador: Luis Felipe Kojima Hirano

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Borela, Henrique Aguiar

Sob o risco das imagens [manuscrito] : Experimentações etnográficas a partir de duas obras cinematográficas / Henrique Aguiar Borela. - 2025.

0 102 f.

Orientador: Prof. Dr. Luis Felipe Kojima Hirano.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. antropologia visual. 2. cinema. 3. imagens. 4. morte. 5. fantasma. I. Hirano, Luis Felipe Kojima , orient. II. Título.

CDU 572

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 010/25-M da sessão de Defesa de Dissertação de HENRIQUE AGUIAR BORELA, que lhe confere o título de Mestre em Antropologia Social, na área de concentração Antropologia Social.

Aos doze dias do mês de setembro de 2025, às 14:00 horas, na Faculdade de Ciências Sociais, realizou-se a sessão de julgamento da Dissertação de Mestrado de HENRIQUE AGUIAR BORELA, intitulada *Sob o risco das imagens: experimentações etnográficas a partir de duas obras cinematográficas*. A Banca Examinadora foi composta pelos/as seguintes Professores/as Doutores/as: Luis Felipe Kojima Hirano (PPGAS/UFG – presidente e orientador), Joana Aparecida Fernandes Silva (PPGAS/UFG – membra titular interna), e Fabiana Bruno (La’grima/Unicamp – membra titular externa). O candidato apresentou seu trabalho, foi arguido pela Banca e respondeu às arguições. Ao final da arguição, a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão reservada, pelo qual foi atribuído ao mestrando o seguinte resultado: aprovado. Reabertos os trabalhos, o presidente proclamou os resultados e encerrou a sessão pública, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por ele e os/as demais integrantes da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Kojima Hirano, Professor do Magistério Superior**, em 12/09/2025, às 18:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Aparecida Fernandes Silva, Usuário Externo**, em 26/09/2025, às 18:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camilo Albuquerque De Braz, Coordenador de Pós-Graduação**, em 30/09/2025, às 12:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5542134** e o código CRC **A38E51F2**.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tutawa Āwa na aldeia Boto Velho (TO) - frame do filme <i>Taego Āwa</i> (2016).....	10
Figura 2 – Galego no interior da mina Barão em Campos Verdes	11
Figura 3 – Fotografia do frontispício do livro <i>Os argonautas do Pacífico Ocidental</i> ..	22
Figura 4 – Registro da cerimônia Tjitjingalla	28
Figura 5 – Frame dos arquivos de vídeo do filme Japão (2021).....	47
Figura 6 – Frame dos arquivos de vídeo Japão (2021)	48
Figura 7 – Frame dos arquivos de vídeo do filme Japão (2021).....	53
Figura 8 – Frame dos arquivos de vídeo do filme Japão (2021).....	57
Figura 9 – Frame dos arquivos de vídeo do filme Japão (2021).....	58
Figura 10 – Frame dos arquivos de vídeo do filme Japão (2021).....	59
Figura 11 – Frame dos arquivos de vídeo do filme Japão (2021).....	61
Figura 12 – Frame dos arquivos de vídeo do filme Japão (2021).....	63
Figura 13 – Frame dos arquivos de vídeo do filme Japão (2021).....	65
Figura 14 – Frame de um plano feito com uma GoPro durante a descida na mina Barão	68
Figura 15 – Registro da chegada dos Āwa e da equipe da Funai na Fazenda Canuanã.....	73
Figura 16 – Zoom in de fotografia da chegada Āwa e da equipe da Funai na Fazenda Canuanã.....	74
Figura 17 – Arquivo de vídeo e frame do filme <i>Taego Āwa</i> (2016).....	78
Figura 18 – Frame do filme <i>Taego Āwa</i> (2016).....	80
Figura 19 – Frame do filme <i>Taego Āwa</i> (2016).....	86
Figura 20 – Frame do filme <i>Taego Āwa</i> (2016).....	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 COM QUE ANTIGO O NOVO SE RENOVA?	18
1.1 Olhar, ouvir, filmar, fotografar e escrever	18
1.2 Ver para crer: autoridade etnográfica e natureza das imagens	21
1.3 Verdade e encenação nos primeiros filmes etnográficos.....	25
1.4 Jean Rouch e o olhar compartilhado.....	30
1.5 Descolonizando olhares	33
1.6 Desafios da antropologia contemporânea.....	37
1.7 Máquina representacional e economia visual transatlântica.....	42
2 POR UMA ANTROPOLOGIA DOS FANTASMAS: ESCRITOS A PARTIR DE JAPÃO (2021)	44
2.1 Uma imagem de domingo	44
2.2 Ontologia e afeto na imagem do fantasma	46
2.3 A África fantasma e a etnografia surrealista	52
2.4 Os fantasmas dos Campos Verdes.....	56
3 AS IMAGENS FALTAM: ESCRITOS SOBRE TAEGO ÆWA (2016).....	72
3.1. A imagem obscena.....	72
3.2 A imagem de uma busca.....	78
3.3 A imagem participante.....	82
3.4 Arquivo, fabulação e encenação em Taego Æwa.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS.....	96

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é dedicado aos mortos, afins e consanguíneos. Aos mineiros de Campos Verdes, especialmente Zumba e Tutinha, trabalhadores vítimas em acidentes violentos nas minas subterrâneas, cuja ausência/presença moldou profundamente este trabalho e as reflexões que dele surgiram. Ao povo ãwa, em especial ao seu líder histórico Tutawa ãwa, à sua eterna luta pela vida e memória ãwa. Que este trabalho sirva como uma homenagem à imensa força de sua memória e um portal para o surgimento de novas histórias indomáveis. Por fim, dedico esse trabalho à minha falecida mãe Divânia Aguiar, por me dar a vida e me ensinar sobre a morte. Por me transmitir um passado do qual me orgulho. De quem, com carinho, herdei a paixão pela música, pelas imagens, pelo conhecimento, pela casa, pela comida e pelo diálogo aberto.

Agradeço àqueles que comigo seguiram e seguem lado a lado, construindo juntos os significados do que podemos chamar de família, amigos, colaboradores e interlocutores. A meu pai Francisco Borela, por me ensinar sobre os significados mais profundos da palavra parentesco. À minha irmã Marcela Borela, por ser parte essencial de quem eu sou e por juntos construirmos um lugar no mundo através das nossas fabulações com a vida, o cinema, as ciências e as artes. Ao meu irmão Filipe Borela, com quem me orgulho de ter crescido e cuja admiração só cresce pelo ser humano e médico que ele tem se tornado. Aos meus amigos queridos e sócios da Barroca Filmes, Camilla Margarida e Rafael Parrode, pela amizade sincera e generosa nestes mais de dez anos, que estreitaram os laços de trabalho e admiração. Aos pequenos Vicente e Violeta por existirem. Ao amigo e professor das palavras Octávio Scapin, por irradiar escuta e vínculo, com quem aprendo diversas coisas nestes últimos 6 anos de pesquisa com o Coletivo História Natural de Goiás. Aos meus amigos de longa data Vitor Perilo, Gustavo Marques, Marcelo Soldan, Dídimo Francisco e Marlon Bezerra, pela amizade duradoura, mesmo que por vezes incerta.

Agradeço ao meu orientador Luís Felipe Hirano, pela confiança no meu trabalho e pelo apoio às minhas escolhas. À professora Joana Aparecida, por não me deixar desistir duas vezes e pelas sinceras contribuições da banca. À professora

Fabiana Bruno, pela leitura atenta e generosa do texto da dissertação e pelas contribuições ao trabalho.

Por fim, mas não menos importante, à Ana Flávia Marú, por dividir e compartilhar comigo a vida, a casa, os desejos, as ideias, os medos, as paixões, as angústias e a jornada desafiadora e saborosa de construir um caminho juntos. Que o sentimento mais profundo do que entendemos por amor seja sempre o elo que nos une na busca pelos nossos sonhos. Sua presença fez diferença em cada página.

RESUMO

O presente trabalho investiga as possíveis aproximações entre a teoria antropológica e a realização de filmes a partir da minha experiência pessoal como antropólogo e realizador audiovisual. O objetivo foi refletir sobre a produção de imagens audiovisuais como estratégia e resultado na pesquisa de campo, além de repensar o modo como o cinema contribui para o conhecimento antropológico. O trabalho intenta compreender como novas linguagens audiovisuais se incorporam às questões da antropologia contemporânea por meio da análise fílmica, seus processos de realização e recepção (NOVAES, 2005). A metodologia utiliza a experimentação etnográfica e cinematográfica, e se baseia em um conjunto de ensaios, descrições de campo, memórias, arquivos pessoais e um levantamento bibliográfico e filmográfico. A pesquisa se desenvolveu a partir da análise de dois filmes autorais. O primeiro, *Taego ãwa* (2016), discute a produção de novas imagens em diálogo com o povo ãwa, a partir de arquivos e registros originais. O segundo filme, *Japão* (2021), realizado com mineiros de esmeraldas em Campos Verdes (GO), utiliza a figura do fantasma como operador conceitual, afetivo e epistêmico, investigando a relação ontológica entre imagem e morte (BARTHES, 1984; BAZIN, 2018).

Palavras Chaves: antropologia visual; cinema; imagem; morte; fantasma.

ABSTRACT

This work investigates possible connections between anthropological theory and filmmaking, drawing on my personal experience as an anthropologist and audiovisual filmmaker. The objective was to reflect on the production of audiovisual images as a strategy and outcome in field research, as well as to rethink how cinema contributes to anthropological knowledge. The work seeks to understand how new audiovisual languages are incorporated into contemporary anthropological issues through film analysis, their production processes, and reception (NOVAES, 2005).. The methodology utilizes ethnographic and cinematic experimentation and is based on a set of essays, field descriptions, memoirs, personal archives, and a bibliographic and film survey. The research developed from the analysis of two original films. The first, *Taego ãwa* (2016), discusses the production of new images in dialogue with the ãwa people, based on archives and original recordings. The second film, *Japan* (2021), made with emerald miners in Campos Verdes, Goiás, uses the figure of the ghost as a conceptual, affective, and epistemic operator, investigating the ontological relationship between image and death (BARTHES, 1984; BAZIN, 2018).

Keywords: visual anthropology; cinema; image; death; ghost.

INTRODUÇÃO

Minha produção cinematográfica esteve ligada, desde o início, a temas e questões provocadas pela minha prática como estudante de antropologia, nas quais conceitos e métodos se mantiveram muito semelhantes aos empregados tanto por etnólogos quanto por cineastas, a partir de experimentações etnográficas com imagens e sons.

Realizei meus primeiros filmes ainda como estudante da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (FCS/UFG). A relação com o cinema, no entanto, começou pouco antes, quando era adolescente e trabalhei em *sets* de gravação fazendo “bicos” de figuração por intermédio da minha irmã, Marcela Borela.¹ Enquanto estudante, me interessei principalmente por problemas ligados aos estudos da antropologia e das imagens.

Cursei disciplinas sobre esses temas e passei a fazer parte de um grupo de pesquisa em antropologia visual, que há pouco havia sido criado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (PPGAS/UFG). A partir dessa primeira experiência com o grupo de pesquisa, fizemos uma Mostra de Filmes Etnográficos na qual apresentei meu primeiro curta-documentário.

Nesse período, realizei o segundo filme, *Eu Kalunga* (2011), ainda na universidade, cujo nome faz referência ao filme de Jean Rouch, *Moi un Noir* (1958).² O curta para mim, como pesquisador, foi um experimento etnográfico decisivo a partir das possibilidades da “antropologia compartilhada”³ (Rouch, 2003, p. 185, *apud* Gonçalves, 2008).

Nos anos que se seguiram, agora fora da universidade, produzi e realizei alguns filmes, dois longas-metragens, com apoio de políticas públicas para o

¹ Marcela Borela, com quem codirigi o filme *Taego Áwa*, atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA), Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS) da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Vasconcellos, na linha de pesquisa: lugar, política e institucionalidades.

² *Eu, um Negro*, tradução em português, é um filme de etnoficção francês de 1958, dirigido por Jean Rouch, que se passa em Abidjan, Costa do Marfim.

³ A “antropologia compartilhada” de Rouch enfatiza o feedback dos grupos estudados. Essa premissa, posteriormente reivindicada pelos próprios grupos, torna o diálogo e o compartilhamento indispensáveis na pesquisa com as imagens, tornando-se fundamentais (ver Gonçalves, 2008).

² *EAFOO MAYA*, Direção de Marcela Borela, é um filme de etnoficção francês de 1958, dirigido por Jean Rouch, que se passa em Abidjan, Costa do Marfim.

³ A “antropologia compartilhada” de Rouch enfatiza o feedback dos grupos estudados. Essa premissa, posteriormente reivindicada pelos próprios grupos, torna o diálogo e o compartilhamento indispensáveis na pesquisa com as imagens, tornando-se fundamentais (ver Gonçalves, 2008).

audiovisual brasileiro e mais recentemente um curta independente, cujos processos e resultados esboçarei neste estudo. Apresento, ainda, a pesquisa de dois filmes autorais, evidenciando tanto as suas condições de realização e seus processos de trabalho, quanto seus contextos de recepções/exibições.

O primeiro filme é *Taego Āwa* (2016)⁴, que codirigi com minha irmã. Ele nasceu ainda na universidade, em meio a discussões que emergiram em disciplinas como Etnologias Indígenas e Método Etnográfico, e partiu também da pesquisa fotográfica de arquivo abordada no meu Trabalho de Conclusão Curso (TCC).⁵ Nesse documentário, de aproximadamente 75 minutos de duração, no qual convivem observação e encenação, propomos articular imagens de arquivo e registros atuais dos Āwa (mais conhecidos como Avás-Canoeiros do Araguaia).

Figura 1 – Tutawa Āwa na aldeia Boto Velho (TO) - frame do filme *Taego Āwa* (2016)



Fonte: Berger (2014).

Inspirado em grande medida pelas metodologias de produção compartilhadas na antropologia e no cinema, *Taego Āwa* propõe um diálogo com os indígenas a partir das imagens produzidas sobre eles ao longo de 40 anos de contato com a

⁴ TAEGO ĀWA Direção: Marcela Borela. Codireção: Henrique Borela. Coprodução: Barroca filmes e F64. Documentário, 75 min, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/335742144>. O filme estreou nacionalmente na 19ª Mostra de Cinema de Tiradentes (Mostra Aurora) e, internacionalmente, no 39º Cinéma du Réel em Paris, França, tendo também participado de dezenas de outros festivais.

⁵ BORELA, Henrique. *Arquivos fotográficos sobre os Avá-Canoeiro do Araguaia: uma exploração possível*. 2012. TCC (Faculdade de Ciências Sociais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

sociedade nacional, criando uma discussão sobre a produção de novas imagens em meio à luta por sua terra tradicional, localizada próxima à Ilha do Bananal, também chamada *Taego Āwa*.⁶

O segundo filme é *Japão* (2021)⁷, iniciado em 2017, como um novo processo de experimentação etnográfica, agora com um grupo de trabalhadores das minas de esmeraldas subterrâneas, localizadas em Campos Verdes (GO), no nordeste goiano. Trata-se de um curta-metragem que mergulha em temas como a morte e os fantasmas, profundamente influenciado pela minha experiência pessoal com o falecimento da minha mãe.

Figura 2 – Galego no interior da mina Barão em Campos Verdes



Fonte: Autoria própria (2017).

⁶ Em 2018, foi publicada a decisão para que a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai) demarcasse definitivamente a T.I. Taego Āwa.

⁷ JAPÃO. Direção e montagem: Henrique Borela. Som direto: Marcelo Andrade. Pesquisa e produção: Dídimo Neto. Documentário. 20 minutos. GO Brasil, Campos Verdes, Goiás, 2021. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/japao>. Lançado em 2021 no 22º Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, o filme é vencedor do Prêmio João Bênio de Melhor Produção Goiana, foi exibido na Mostra Arandu de Filmes Etnográficos e selecionado, em 2024, para o Prêmio Pierre Verger na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia. Está disponível on-line na Embaúba Play, integrando a mostra permanente Filmar o Trabalho.

Essa vivência pessoal se entrelaça com a morte de dois mineiros (Zumba e Tutinha) durante as filmagens, evento que me levou a ser “afetado” por seus fantasmas durante a montagem. Assim, construí o filme como se eles revivessem sua própria morte – como fantasmas-espectadores. Assim como o texto, o filme explora a relação ontológica entre imagem e morte, conforme discutido por Roland Barthes (1984), em *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, e André Bazin (2018), em *O que é o cinema?*, obras que abordam, respectivamente, a fotografia como luta contra a morte e o tempo e como duplo que busca salvar o ser pela aparência.

O cinema, como arte espectral (Derrida, 2001) ou mundo de sombras (Gorki, 2008), contém seu próprio duplo, desafiando as noções de realidade e verdade. A figura proeminente dos fantasmas na fotografia e no cinema é posicionada como “plano privilegiado de ligação entre as noções de vida e morte” (Bértolo; Medeiros, 2020). A questão da “consistência ontológica do fantasma” e seu funcionamento “insistente e cada vez mais presente em sua ausência” (Penna, 2017) em nossas vidas foi central para a prática etnográfica.

Sendo assim, esta pesquisa é composta por um conjunto de notas e escritos, produzidos ao longo de mais de dez anos, e por textos mais recentes elaborados durante o mestrado do PPGAS-UFG. Os fragmentos deste trabalho nem sempre seguem a ordem cronológica, eles giram em torno de alguns pontos das minhas experiências de campo que atravessam a realização dos dois filmes mencionados (*Taego ãwa* e *Japão*). Trata-se de ensaios com descrições de campo, etnografias, memórias e arquivos pessoais, descrições e análises de fotografias, filmes, arquivos, teoria antropológica, sonhos, fabulações e ficções. A estrutura fragmentada do texto, inspirada nas técnicas de montagem cinematográfica, reforça a ideia de que o conhecimento, especialmente em campos que lidam com a complexidade da experiência humana, não é linear, mas construído através da justaposição criativa. Isso desafia as convenções acadêmicas, propondo uma forma que encarna a própria experimentação etnográfica discutida.

Em um mundo saturado de imagens, talvez seja justamente por meio delas que possamos reencontrar o real, não como dado, mas como processo compartilhado de invenção. A forma de “experimentação etnográfica” está presente nos relatos, nas reflexões e nas análises desta dissertação e nos referidos filmes, nos quais acontece também a “experimentação cinematográfica”. Abordo a relação

entre essas duas coisas, tal como mencionado anteriormente, colagem e montagem. Parto aqui das ideias de outros autores que afirmam que:

a realização de um filme, ou o desenvolvimento de um projeto de pesquisa e a consequente escrita de um texto, ou outra forma de apresentação da pesquisa é um processo de montagem (Piault, 2000; Tomas, 1994; Ribeiro, 2000; Bairon, 2003), e esta é regida por uma regra – a das aproximações sucessivas (Rouch, 2004). (Ribeiro, 2021, p.632).

Cabe, portanto, atenção ao trabalho das imagens e dos sons: lá estão os efeitos que conseguimos (ou não) com a narrativa, a dramaturgia, a fabulação, a encenação. Nos filmes, estão contidos boa parte dos atravessamentos do real compartilhado como invenção. Sugerimos que, como parte intrínseca deste trabalho, juntamente ao texto, os filmes possam ser visionados, em parte ou no todo, na ordem que desejar o leitor/espectador.

Tendo em vista as questões brevemente introduzidas, esta pesquisa busca formular um estudo sobre “as possíveis aproximações e distâncias entre a teoria antropológica e a realização de filmes” (Novaes, 2015. p. 10) a partir da minha experiência pessoal como antropólogo e realizador audiovisual. Parto do pressuposto de que os textos, assim como as imagens e os sons, são artefatos culturais (Bateson, 1953; Weakland, 1953) e, portanto, “[...] revelam não apenas aspectos da realidade retratada nas imagens, mas igualmente o olhar daquele que produziu aquelas imagens” (Novaes, 2005, p. 110).

Assim, como objetivo geral, busca-se refletir sobre a produção de imagens audiovisuais como estratégia e o resultado na pesquisa de campo, além de repensar de que maneira a realização audiovisual pode contribuir para produção de conhecimento antropológico. Intenta-se, de modo específico, entender como as novas linguagens audiovisuais podem ser incorporadas às questões da antropologia contemporânea por meio da análise filmica e de seus processos de realização e recepção.

Para isso, foi feito um levantamento bibliográfico e filmográfico acerca da utilização das tecnologias de som e imagem na realização do trabalho de campo nessa área, considerando as relações e os atravessamentos com processos (de criação e de pesquisa) dos filmes resultantes do trabalho como realizador. Dessa forma, tem-se também como intuito compreender os modos de aprendizagem da antropologia e do cinema, ou seja, apreender suas interfaces na contemporaneidade.

Cabe informar ainda que esta pesquisa traz uma discussão específica sobre autoria (Henley, 2023), numa relação com a fotografia e o cinema, que se encontra de alguma forma com o campo da antropologia visual. Também há a percepção de como a antropologia utiliza as imagens. É por esse debate que o texto se inicia. Sendo assim, após esta parte introdutória, o capítulo 2, intitulado *Com que antigo o novo se renova?*, apresenta a contextualização da teoria antropológica e seu debate sobre imagens, uso da fotografia e do cinema como exercício neutro, com objetivo científico, até a percepção da autoria no cinema etnográfico, bem como a indiscernibilidade entre o gesto cinematográfico e o antropológico. Essa parte resulta de uma inquietação metodológica e epistemológica em torno do uso de imagens no campo da antropologia. Frente à centralidade que a visualidade assume nas sociedades contemporâneas, propõe-se uma reflexão sobre as implicações éticas, políticas e sensíveis de olhar, ouvir, filmar, fotografar e escrever como gestos fundantes da prática etnográfica.

Ao interrogar o papel das imagens na produção de conhecimento antropológico, a escrita busca tensionar a separação entre representação e experiência, entre documento e invenção. Desse modo, o capítulo 1 também revisita a história do uso da imagem na antropologia – da fotografia denotativa à etnificação participativa –, examinando como diferentes regimes visuais moldaram (e seguem moldando) o que é visto como verdade, realidade ou autenticidade. Nesse percurso, são mobilizados autores/as como Roland Barthes, Paul Henley, James Clifford, Sylvia Caiuby Novaes, Jean Rouch, entre outros, para pensar os deslocamentos do campo da antropologia visual.

Mais do que revisar etapas históricas ou correntes teóricas, os textos desses/as autores/as visam problematizar o que acontece quando o olhar etnográfico é colocado em relação ao cinema, à fotografia, com a escuta e as práticas artísticas contemporâneas. O que muda quando o antropólogo assume seu gesto autoral (Henley, 2023) em vez de escondê-lo sob a pretensa objetividade da câmera? O que pode a imagem quando pensada não apenas como registro, mas como espaço de fabulação, de memória e de “negociação de sentido”? (Novaes, 2005, p. 111). Entre metodologias visuais, autoridade etnográfica e regimes de representação, esse capítulo se constitui em uma espécie de base conceitual para os demais, tendo em vista que a produção de conhecimento é também operação

sensível, marcada pelo risco, pela parcialidade e pela potência de renovar, com o antigo, as formas do novo.

O capítulo 2 inicia com reflexões autorais em um processo criativo entre a antropologia e o cinema como demanda tanto etnográfica quanto artística, resultado da experiência cinematográfica e pessoal, atravessada por perdas, imagens e presenças que insistem em retornar não apenas como lembranças, mas como manifestações sensíveis do que se recusa a desaparecer. Em *Japão* (2021), filme realizado ao longo de três anos nas minas de esmeraldas de Campos Verdes, a figura do fantasma emerge como operador conceitual e afetivo, reorganizando tanto os modos de ver quanto de narrar. A convivência com trabalhadores das minas, dois deles mortos durante o processo de filmagem, instigou o mergulho na relação entre imagem e morte, etnografia e surrealismo, observação e imaginação.

Ao longo dessa parte, proponho pensar os fantasmas como operadores metodológicos e epistêmicos, atravessando cinema, antropologia e afeto. A presença dos mortos, que não cessam de nos interpelar, é tomada não como metáfora, mas como força ativa e concreta nos processos de criação e conhecimento (Despret, 2023). Tomando como ponto de partida uma imagem doméstica de minha mãe, seguida de experiências vividas em um terreiro de Candomblé e no interior das minas subterrâneas, articulo múltiplas camadas de assombração: pessoais, sociais, visuais e políticas. Longe de serem operações neutras ou técnicas auxiliares, as imagens configuram modos específicos de conhecer, afetar e ser afetado no e pelo campo.

Em diálogo com autores/as como Roland Barthes, Jeanne Favret-Saada, Vinciane Despret, João Camillo Penna e Michel Leiris, investigo como o fantasma pode ser compreendido como efeito ontológico da imagem e como afeto inassimilável, resistente à representação, e, ao mesmo tempo, como figura narrativa e estética. Ao lado desses/as autores/as, examino o potencial da imagem de gerar presença e ausência simultaneamente, bem como a possibilidade de uma etnografia que se permita ser afetada, contaminada e desestabilizada. Dividida em quatro seções (*Uma imagem de domingo, Ontologia e afeto na imagem do fantasma, A África fantasma e a etnografia surrealista e Os fantasmas dos Campos Verdes*), esta terceira parte entrelaça ensaio, relato e análise, buscando construir uma escrita capaz de sustentar a instabilidade própria da experiência com os mortos e suas imagens. Trata-se, enfim, de experimentar uma escrita espectral, feita de vestígios,

lacunas, fragmentos e escutas, na qual o fantasma deixa de ser aquilo que se nega a desaparecer e passa a ser aquilo que exige ser escutado.

No capítulo 3, *As imagens faltam: escritos sobre Taego ãwa*, narro a partir das imagens de arquivo que nos moveram a realizar o filme em colaboração com o povo Avá-Canoeiro do Araguaia, autodenominados ãwa. Essas imagens persistem até hoje, deixando rastros e encaminhando processos que não cessam. Assim, trata-se de pensar nas imagens que faltaram e continuam faltando no percurso de reparar as violências sofridas pelos ãwa, desde o contato forçado promovido pela atual Fundação Nacional dos Povos Indígenas, conhecida até 2023 como Fundação Nacional do Índio (Funai), de modo que abordo uma escrita sobre a experiência do filme a partir do que ressoa do processo de pesquisa. Assim, esse capítulo parte do desejo insistente por uma imagem que falta – uma imagem impossível, ausente, censurada ou deliberadamente apagada – para revisitar o processo de criação de *Taego ãwa*. Portanto, o filme nasce do encontro com imagens de arquivo esquecidas, do gesto de devolvê-las a seus protagonistas e da escuta cuidadosa de uma memória coletiva silenciada por décadas de violência, omissão e estigmatização.

Em meio à abundância de registros que documentam momentos anteriores e posteriores ao contato forçado com os ãwa em 1973, por intermédio de uma frente de atração da Funai, tem-se a ausência de uma imagem específica: aquela que capturaria o instante exato do encontro desse povo com a sociedade nacional, o trauma inaugural. Essa ausência, no entanto, se converte em potência narrativa e política, como nos ensinou Rithy Panh. Não buscamos apenas a imagem que falta, mas produzimos a imagem da busca. É a partir desse vazio que o filme se constrói, instaurando um dispositivo ético e colaborativo que visa não representar os ãwa, mas partilhar com eles a escuta, a fala e a montagem de suas memórias.

Desse modo, apresento o processo de pesquisa e de realização de *Taego ãwa*, articulando o levantamento e a crítica do arquivo audiovisual existente com a criação de novas imagens, realizadas a partir da convivência com os ãwa, do filme, das exposições, dos olhares e das escutas compartilhados. A análise envolve também reflexões sobre metodologias audiovisuais em contextos interétnicos, a função política da imagem e os limites da representação. Interroga-se, ainda, a naturalização da narrativa de extinção que pesou sobre esse povo, propondo uma virada epistêmica: os ãwa não lutam contra o desaparecimento, mas contra as

imagens do desaparecimento. Trata-se, portanto, de uma escrita marcada por um gesto: gesto de retorno, de escuta, de montagem, de partilha.

Ao final, conclui-se que o filme *Taego Āwa* emerge como uma possibilidade de reinscrição de um passado que não passou, uma forma de luta por autonomia simbólica, territorial e histórica. É nesse entrelaçamento de arquivos, gestos e vozes que este último capítulo se inscreve, para pensar com os Āwa – e não apenas sobre eles – o que as imagens podem quando acolhem o que falta? Para isso, parto do que move a pesquisa de cada filme e convido os/as leitores/as a conhecer tais caminhos percorridos que, para mim, se inscrevem diante da memória como um traço de um fantasma, como já anunciado, algo que deixa de ser aquilo que se nega a desaparecer e passa a ser aquilo que precisa ser escutado.

1 COM QUE ANTIGO O NOVO SE RENOVA?

1.1 Olhar, ouvir, filmar, fotografar e escrever

O olhar e o ouvir são formas de aproximação do campo, enquanto o escrever se configura como etapa de sistematização, textualização e interpretação. Em *Olhar, ouvir e escrever*, Oliveira (1996) afirma que as questões epistemológicas condicionam a investigação empírica e a construção do texto, aproximando-se da noção de Giddens (1984) de que a teoria social opera como um “espectro cognitivo”.

Oliveira (1996) de certa forma nos ajuda a compreender o campo das metodologias visuais na antropologia na medida em que propõe uma crítica sobre as faculdades cognitivas que estruturam o modo de conhecer da antropologia, desnaturalizando o olhar, o ouvir e o escrever como operações neutras e automáticas da prática etnográfica. Retomando o sentido filosófico da “faculdade da alma” de Leibniz (1686 *apud* Oliveira 1996, p. 14), afirma que essas atividades não são apenas técnicas de registro ou instrumentos de coleta, mas processos constitutivos do conhecimento antropológico. Assim, parte da ideia de que essas três dimensões – olhar, ouvir e escrever – são etapas complementares da apreensão dos fenômenos sociais. Elas envolvem, portanto, tanto aspectos empíricos quanto epistemológicos.

Nesse sentido, o autor chama a atenção para o caráter disciplinado – e disciplinador – do conhecimento científico. O ato de olhar, por exemplo, está sempre atravessado por esquemas conceituais que precedem a experiência empírica e moldam a percepção. Esses esquemas, derivados da tradição cultural da qual o antropólogo faz parte, atuam como uma lente que refrata a realidade. Oliveira (1996) sugere ainda uma analogia com o conceito de tradução cultural, em que a percepção do objeto está sujeita aos códigos do observador. O olhar é, portanto, domesticado teoricamente.

Vale-se ainda da distinção entre “sentido” e “significação”, baseada na lógica fregeana, conforme Hirsch (1967). O “sentido” corresponde ao horizonte semântico do nativo, acessado através das exegeses e interpretações dos interlocutores, o que Turner (1994) chama de modelo nativo. Já a “significação” pertence ao universo do antropólogo e é mediada por sua formação disciplinar e sua tradição teórica. O desafio, nesse processo, é reconhecer que a relação entre pesquisador e

pesquisado pode assumir naturezas distintas: de um lado, a clássica relação investigador/informante; de outro, a relação dialógica, em que o outro é concebido como interlocutor, alguém com quem se constrói conhecimento em conjunto.

Geertz (2008) propõe a distinção entre dois momentos interpretativos: o *being there* (estar lá) e o *being here* (estar aqui). O primeiro se refere à vivência no campo, marcada pelo olhar e pela escuta; o segundo, à escrita, ao momento em que o pesquisador reflete, interpreta e comunica. É no *being here* que a escrita cumpre sua função cognitiva plena, pois é na textualização que o conhecimento efetivamente se constrói. Escrever, portanto, não é apenas relatar, mas pensar com e a partir do campo.

A crítica à naturalização do olhar se estende também à escuta. O ouvir, frequentemente subestimado em relação ao ver, possui igual importância na constituição do conhecimento etnográfico. Contudo, nem o olhar nem o ouvir operam de forma autônoma: ambos estão condicionados pelas disciplinas e seus paradigmas (Oliveira, 1996). A escuta, por exemplo, não é apenas operação mecânica de recepção de discursos, mas uma prática mediada por relações sociais e epistemológicas. Nesse ponto, o autor retoma Alfred Radcliffe-Brown, para quem a compreensão de uma religião exigiria atenção prioritária aos ritos em vez das crenças – uma forma de deslocar o foco da explicação do conteúdo para a estrutura, do dito para o feito. Essa inflexão implica considerar o poder presente nas relações de campo.

Foucault (1979) evidencia que toda relação é atravessada por jogos de poder, inclusive aquelas estabelecidas entre antropólogo e nativo. A chamada “autoridade etnográfica” pode empobrecer o ato cognitivo ao transformar a interação em uma encenação assimétrica. A superação dessa postura passa, segundo Oliveira (1996), por reconhecer o campo como espaço de confronto e negociação entre diferentes horizontes semânticos, buscando a “fusão de horizontes”. Essa fusão, no entanto, não elimina o excedente de sentido. Ao contrário, ela o evidencia, pois nenhum discurso etnográfico dá conta completamente da experiência vivida.

Segundo Banks (2009), a proliferação de imagens no cotidiano moderno é, por si só, uma justificativa legítima para o uso de metodologias visuais pela antropologia. Mas o que uma etnografia visual ou sonora que incorpore imagens na criação/coleta de dados nos proporciona? A pergunta sugere que há um ganho epistemológico e metodológico ao se incorporar imagens como parte fundamental da

investigação científica. De forma geral, a pesquisa visual nas ciências sociais, conforme o autor, está estruturada em três vertentes. A primeira, e mais antiga delas, é a vertente na qual o pesquisador é o produtor das imagens. Trata-se de registrar fatos, relações e contextos sociais por meio de fotografias ou vídeos com fins documentais e analíticos. Essa perspectiva tem suas origens em práticas como a fotografia antropométrica ou os registros de expedições científicas. Nessa abordagem, o envolvimento dos sujeitos pesquisados com as imagens é mínimo ou inexistente, e os objetivos visuais são secundários, subordinados a propósitos explicativos tradicionais.

Mais recentemente, outra vertente ganhou força. Na segunda metade do século XX, com a ascensão dos estudos de cinema, mídia e comunicação, o foco recai sobre imagens já produzidas e consumidas pelos sujeitos da pesquisa. A análise se volta para os modos como essas imagens circulam, como são apropriadas e que sentidos produzem. Diferentemente da primeira abordagem, esta depende diretamente do envolvimento pessoal ou coletivo dos sujeitos com as imagens – enraizadas nas práticas midiáticas que eles mesmos produzem ou consomem (Banks, 2009).

A terceira vertente, mais atual ainda, representa uma inflexão epistemológica nas ciências sociais, ligada à chamada “guinada linguística”, que reforça essa ideia ao destacar que todo conhecimento é mediado por linguagem e os próprios paradigmas científicos são socialmente construídos. Trata-se de um modelo que combina as duas anteriores e se baseia na criação conjunta de imagens entre pesquisador e sujeitos da pesquisa. Nessa perspectiva, há um engajamento mútuo que considera tanto imagens pré-existentes quanto a produção de novas representações, muitas vezes como forma de expressão, negociação simbólica ou ativação da memória social. É uma abordagem que rompe com o modelo objetivista e aproxima-se de práticas dialógicas, em que o fazer da imagem se confunde com o fazer da própria pesquisa (Banks, 2009). Assim, a escrita etnográfica se torna espaço de negociação entre comunicar e conhecer, entre fidelidade ao campo e inserção na tradição científica.

As metodologias visuais, em geral, tendem a se afastar do modelo confirmatório e hipotético-dedutivo, típico das ciências duras. Elas operam de modo exploratório, abrindo espaço para o inesperado, tendem mais ao exploratório do que ao confirmatório, dispensam a formulação de hipóteses e têm como objetivo levar o

pesquisador social a descobertas que não haviam sido previstas (Banks, 2009). Trata-se, portanto, de um caminho que privilegia a escuta e o risco da surpresa, permitindo que a imagem funcione como meio de problematização e invenção de sentidos.

É necessário, também, pensar no movimento de devolução do campo à academia e vice-versa. Os públicos-alvo da pesquisa não se restringem aos pares acadêmicos, mas incluem os próprios sujeitos da investigação. Esse retorno exige cuidado, escuta e responsabilidade. A imagem, nesse caso, pode operar como ponte entre mundos – um meio de reinscrição simbólica da memória, da dor, da resistência.

Toda investigação, seja ela artística ou científica, carrega em si uma escolha epistemológica. A ilusão da neutralidade é rompida quando reconhecemos que não existe coleta de dados imparcial. Nesse sentido, toda prática investigativa parte de um lugar – histórico, social, político e subjetivo. Essa constatação ganha força quando nos voltamos ao campo das metodologias visuais na antropologia (Banks, 2009). Mais do que observar ou registrar, trata-se de intervir em uma relação de poder mediada pelas imagens em que é fundamental se perguntar: quem mostra, o que se mostra, o que não se mostra, como se vê, como se interpreta?

No caso específico de pesquisas com recursos audiovisuais, as imagens operam não apenas como ilustrações ou documentos, mas como dispositivos que articulam sentidos, ampliam a escuta e revelam dimensões não verbais da experiência social. Elas tornam visível o que muitas vezes permanece oculto nos discursos ou inacessível às palavras. A utilização de recursos audiovisuais abre uma série de potenciais: mediações simbólicas, dispositivos de escuta, ferramentas de reflexão e criação compartilhada (Cunha, 2006; Gaudio, 2019; Ginsburg, 1994; Gonçalves, 2008; Henley, 2023).

1.2 Ver para crer: autoridade etnográfica e natureza das imagens

Proponho uma reflexão acerca do papel da imagem e da formulação de uma teoria da imagem no campo da antropologia visual. Essa discussão é pautada por questionamentos que emergem dos estudos sobre a natureza icônica da imagem, particularmente aqueles desenvolvidos pelo semiólogo Roland Barthes.

Em que momento e de que maneira o etnógrafo, ao produzir ou analisar imagens, confronta a problemática de sua própria natureza? Mais especificamente, quando a compreensão das duas mensagens – conotativa e denotativa – que Barthes (1990) identifica como fundamentos de toda imagem se apresenta como exigência de entendimento para o antropólogo? Adicionalmente, se os antropólogos, ao investigarem aspectos não icônicos, como sociais, culturais e históricos, também se debruçam sobre questões relacionadas à natureza icônica da imagem, estaria a antropologia contribuindo para a formulação sobre a imagem?

A incorporação de recursos visuais na pesquisa antropológica acompanha, praticamente, toda a história da disciplina. De acordo com Novaes (2005, p. 108), “A Antropologia acompanhou de perto todo o desenvolvimento da Fotografia e do Cinema, utilizando-se desses registros desde o momento em que se tornaram disponíveis”. Contudo, a relevância do uso desses recursos, especialmente a fotografia, torna-se imprescindível para a institucionalização do trabalho de campo.

Conforme demonstrado por Clifford (2011a) em seus estudos sobre a autoridade etnográfica, na fase inicial da antropologia, a disciplina ainda não se distinguia de outros ramos do conhecimento que buscavam o funcionalismo, o racionalismo e o positivismo. A presença do pesquisador era justificada não apenas pela habilidade etnográfica, mas também pela capacidade de fazer o outro imaginar sua experiência, e isso podia ser, de certa forma, comprovado por meio de registros visuais.

Figura 3 – Fotografia do frontispício do livro *Os argonautas do Pacífico Ocidental*



Fonte: Malinowski (1922).

Em os argonautas do Pacífico Ocidental o frontispício é uma fotografia com o título 'Um ato cerimonial do kula'. Um colar de conchas está sendo oferecido a um chefe trobriandês, que está de pé na porta de sua casa. Atrás do homem que presenteia o colar, está uma fileira de seis jovens, curvados em reverência, um dos quais sopra uma concha. Todas as personagens estão de perfil, com a atenção aparentemente concentrada no rito da troca, um evento importante na vida melanésia. Mas a um olhar mais atento parece que um dos trobriandeses que se curvam está olhando para a câmera. (Clifford, 2011a, p.17-18).

Como afirma Clifford (2011a, p. 18), “o modo predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo é assim expresso: ‘Você está lá... porque eu estava lá’”.

O frontispício de *Os argonautas*, como toda fotografia, afirma uma presença – a da cena diante das lentes; e sugere também outra presença – a do etnógrafo elaborando ativamente esse fragmento da realidade trobriandesa. O sistema de troca kula, tema do livro de Malinowski, foi transformado em algo perfeitamente visível, centrado numa estrutura de percepção, enquanto o olhar de um dos participantes redireciona nossa atenção para o ponto de vista do observador que, como leitores, partilhamos com o etnógrafo e sua câmera. (Clifford, 2011a, p. 18).

A imagem, à semelhança da linguagem, conforme Barthes (1990), transmite símbolos que veiculam, fundamentalmente, duas mensagens distintas: uma denotativa e outra conotativa, podendo emergir um terceiro sentido, que o próprio autor denomina de “sentido obtuso”. A mensagem denotativa refere-se à verossimilhança com o real que a imagem pode apresentar. Segundo o autor, a fotografia, por ser uma das “artes imitativas”, é a que mais evidencia essa relação de veracidade, não sendo codificada de forma arbitrária, isto é:

[...] a fotografia, considerando-se como um análogo mecânico do real, traz uma mensagem primeira que, de certo modo, preenche plenamente sua substância e não deixa espaço para o desenvolvimento de uma mensagem segunda. Em suma, a fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída por uma mensagem ‘denotada’ que esgotaria totalmente seu ser. (Barthes, 1990, p. 13).

A concepção predominante acerca do papel da imagem na pesquisa era a de que ela deveria assegurar a presença do antropólogo no campo e, concomitantemente, legitimar o conteúdo visual presente nas grandes narrativas etnográficas. Desse modo, a imagem estaria a serviço do discurso etnográfico,

reforçando sua autoridade e autenticidade (Clifford, 2011a). A autoridade etnográfica, portanto, conferida pelo vídeo e, sobretudo, pela fotografia ao texto, era assegurada pela relação direta que essas imagens mantinham com o real.

Nesse sentido, a denotação da imagem sustentava o princípio funcionalista e positivista da observação direta, reforçando a ideia de que a representação visual poderia garantir a autenticidade e a veracidade do que é registrado. Assim, no passado, a utilização da fotografia e do vídeo pelos antropólogos baseava-se principalmente em sua força denotativa, ou seja, na capacidade de representar de forma direta e objetiva os fenômenos estudados.

Atualmente, essa perspectiva evoluiu para uma compreensão mais aprofundada, reconhecendo a alta carga conotativa dessas imagens, ou seja, seu potencial de carregar significados culturais, sociais e simbólicos. Esse entendimento reforça a ideia de que as imagens não são apenas registros neutros, mas elementos carregados de sentidos culturais e sociais que devem ser cuidadosamente considerados na análise e na interpretação.

A compreensão de que as imagens possuem alto teor conotativo serve como argumento tanto para aqueles que contestam quanto para quem defende a utilização de recursos visuais nas pesquisas, no campo das ciências humanas. A conotação está imersa em uma rede de significados socioculturais, cuja relação de verossimilhança com o real não confere à imagem autoridade específica. Esses significados conotativos representam os códigos culturais impregnados pelo autor que produz a imagem, atribuindo-lhe um sentido que transcende à mera representação literal (Barthes, 1990).

Segundo o autor, a exploração do campo imagético é fundamental para compreender elementos que antecedem a análise cultural. Apesar de essa afirmação poder suscitar dúvidas quanto ao seu foco na dimensão social, seu verdadeiro objetivo reside no desenvolvimento de um método de análise de imagens que priorize sua essência icônica. Essa abordagem visa criar uma base sólida para futuras reflexões sobre aspectos culturais e sociais, colocando a natureza visual das imagens em primeiro plano.

A fotografia não é apenas um produto ou um caminho, é também um objeto, dotado de autonomia estrutural; sem pretender absolutamente separar este objeto de sua finalidade, faz-se necessário prever um método particular, anterior à própria análise sociológica, e que só poderá ser a análise

imane de dessa estrutura original que é uma fotografia. (Barthes, 1990, p.11).

Nesse ponto, torna-se imprescindível combinar metodologias qualitativas e práticas como a etnografia com abordagens visuais. Essa combinação permite não apenas captar o discurso, mas também os gestos, os silêncios, as ausências – tudo aquilo que escapa da palavra. Ao usar a imagem como instrumento de pesquisa, o pesquisador abre espaço para descobertas não previstas. O que as metodologias visuais como a utilização de fotografias e vídeos podem indicar que não havia sido considerado inicialmente? Como? Por quê? Essas perguntas evidenciam o potencial heurístico da imagem. A antropologia visual, nesse sentido, emerge como uma abordagem que investiga as imagens sob essa nova ótica, permitindo explorar e analisar as múltiplas camadas de sentido presentes nas representações visuais.

1.3 Verdade e encenação nos primeiros filmes etnográficos

Historicamente assentada em “pressupostos positivistas” (Ribeiro, 2005, p. 629), a utilização de imagens na pesquisa etnográfica remonta à formação da antropologia enquanto ciência, ainda no final do século XIX. De acordo com Paul Henley, professor de Antropologia da Universidade de Manchester, em *The long prehistoric of ethnographic film*, desde essa época, o registro imagético tem sido pensado como fonte de conhecimento antropológico, embora ainda nesse período fosse entendido como “registros inteiramente objetivos da realidade” (Henley, 2020, p. 28, tradução nossa). Nessa época, a câmera cinematográfica foi rapidamente associada ao ideal de objetividade científica. Conforme explica, tal como o microscópio ou o telescópio, o cinema era visto como extensão dos sentidos humanos, capaz de captar e conservar movimentos e comportamentos com precisão. Nas palavras do autor:

Ao longo dessa pré-história, na verdade até a década de 1970, na literatura acadêmica sobre cinema etnográfico, a câmera de imagem em movimento era rotineiramente comparada aos instrumentos mais importantes do mundo científico, particularmente o telescópio e o microscópio, e sua função era vista como a de fornecer um registro inteiramente objetivo da realidade. (Henley, 2020, p. 28, tradução nossa).

Os primeiros usos do cinema na etnografia tinham a intenção de construir registros visuais sistemáticos e, idealmente, neutros que pudessem ser analisados por especialistas pelas suas qualidades miméticas. Os cineastas buscavam minimizar sua intervenção na tentativa de produzir imagens que servissem como dados para análise. Esses registros, muitas vezes silenciosos e curtos, eram feitos mais para o laboratório do que para o público. “Os cineastas acadêmicos não pretendiam produzir documentários no sentido moderno, isto é, filmes de não ficção estruturados em torno de uma narrativa central, mas sim filmes de documentação” (Henley, 2020, p. 30, tradução nossa).

A ideia de que o cinema poderia salvar manifestações culturais ameaçadas pelo desaparecimento foi central nesse período. Em meio à expansão imperialista europeia e à crescente globalização, muitos cineastas, cientistas e colecionadores passaram a ver certas culturas indígenas e colonizadas como “em vias de extinção” (Henley, 2020). Os filmes etnográficos surgiram, nesse contexto, como ferramentas para preservar visualmente práticas culturais e modos de vida antes que fossem supostamente apagados pela modernidade. Essa lógica, hoje criticada por seu viés colonial e determinista, levou à criação de muitos registros valiosos – embora geralmente enviesados por uma perspectiva europeia, exotizante e idealizadora das “culturas puras” do passado. “Os cineastas etnográficos estavam profundamente cientes desses processos e buscavam, por meio de seu trabalho, preservar um registro dessas práticas culturais vulneráveis para as gerações futuras” (Henley, 2020, p. 29, tradução nossa).

O cinema sempre se mostrou importante instrumento que opera a fusão entre realidade e fabulação, mesmo que os primeiros antropólogos a usá-lo não estivessem totalmente conscientes disso. Nesse primeiro momento da história do filme etnográfico, havia grande preocupação em evitar qualquer autoria visível para preservar o valor científico do material. Para Henley (2020, p. 29, tradução nossa), “[...] qualquer coisa que sugerisse autoria nessa forma de produção cinematográfica era considerada como comprometedora do valor arquivístico do material registrado”.

Usadas com o intuito de registrar mais fielmente as comunidades e os povos estudados, as imagens, desde essa época, estáticas ou em movimento, deixaram imprimir seu caráter ambíguo entre o real e o construído (Novaes, 2015). De acordo com Henley (2020), os primeiros filmes etnográficos realizados em pesquisas

antropológicas frequentemente envolviam performances dirigidas pelo cineasta, apesar da aspiração por objetividade e neutralidade. Nas suas palavras:

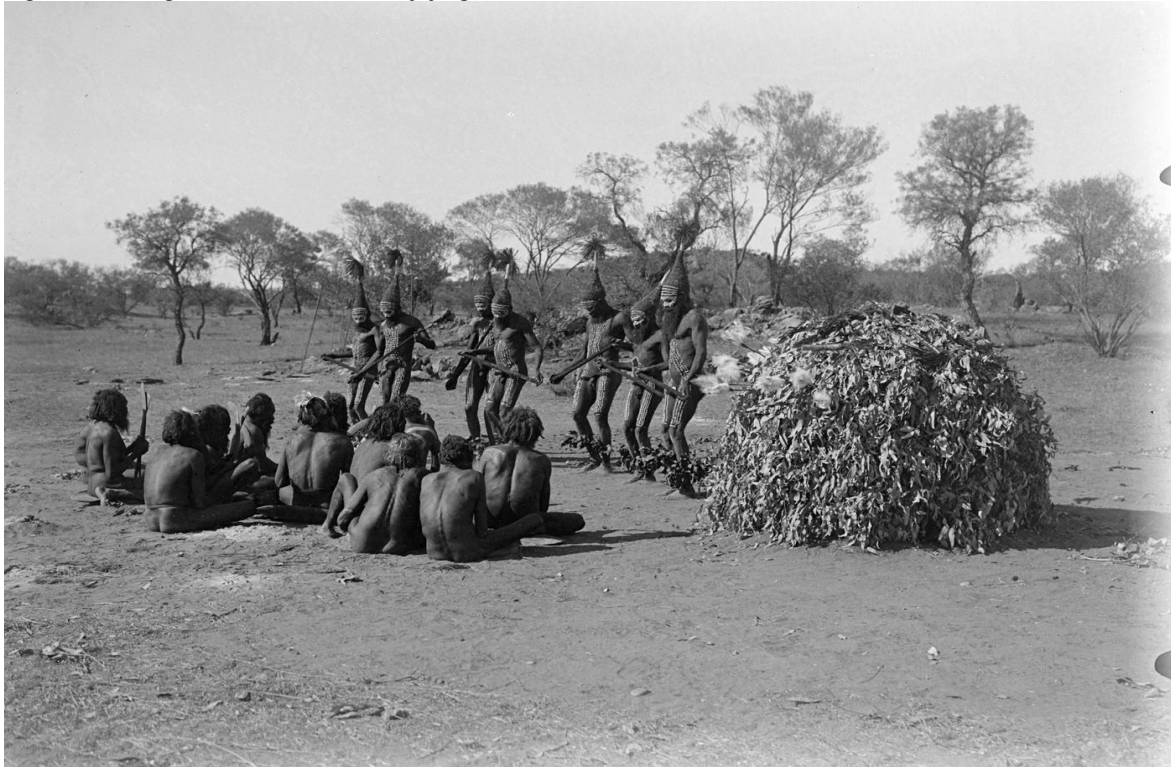
Embora os criadores dos primeiros filmes de pesquisa etnográfica possam ter aspirado a usar a câmera de imagem em movimento para fornecer relatos inteiramente objetivos do mundo, seus trabalhos invariavelmente envolviam o que se poderia chamar de 'performances sob demanda', ou seja, performances que os sujeitos colocados especificamente porque os cineastas os solicitaram. (Henley, 2020, p. 30, tradução nossa).

A primeira e mais importante dessas experiências é sem dúvida a de Alfred Haddon e William Rivers no Estreito de Torres, em 1898. Durante a expedição, Haddon levou uma câmera cinematográfica e filmou cerimônias rituais que, segundo ele, já haviam desaparecido. Uma das danças filmadas era uma reencenação, feita a pedido dele, com máscaras improvisadas. Essa filmagem revela o paradoxo da etnografia filmada: o desejo de registrar práticas “autênticas” levava à sua encenação. Ainda assim o material registrado representa uma tentativa importante de usar o cinema como ferramenta de campo.

Félix-Louis Regnault (1863-1938) realizou um dos primeiros experimentos de filmagem com fins etnográficos ao registrar movimentos de africanos exibidos na Exposição de Paris (1895). Usando um rifle cronofotográfico, ele capturava sequências curtas de gestos corporais com o objetivo de analisá-los sob a perspectiva racial. Seu foco estava na biomecânica do movimento e no estudo de diferenças corporais entre grupos humanos. Mais tarde, abandonaria a ideia de “raça” em favor do conceito de “etnia”. Seu trabalho ilustra bem como, mesmo em registros objetivos, estavam presentes os preconceitos científicos da época (Henley, 2020).

Walter Baldwin Spencer (1860-1929) filmou diversos rituais de povos aborígenes, com especial destaque para a cerimônia chamada “Tjitjingalla”. O registro é significativo por conter elementos de resistência simbólica à colonização, ainda que isso não tenha sido percebido pelo cineasta. Algumas dessas filmagens são hoje de acesso restrito, pois envolvem rituais sagrados. As imagens produzidas por Spencer mostram como o cinema, mesmo quando produzido sob a ótica colonial, pode carregar conteúdos e significados que escapam à intenção original do autor.

Figura 4 – Registro da cerimônia Tjitjingalla



Fonte: Fotografia de Spencer (1901) disponível no Museums Victoria Collections.

Esses episódios ilustram o potencial da metodologia visual como instrumento não apenas de observação, mas de revelação, para trazer à tona camadas ocultas do tempo. Nesse sentido, as imagens tornam-se dispositivos que operam entre a história e a narrativa, entre o vivido e o imaginado, exigindo uma postura interpretativa. Não por acaso, Geertz (2008), ao propor que a ação social, como o ritual, deve ser vista como a história que a sociedade conta sobre si mesma, aponta para a importância de compreendermos os significados que os próprios sujeitos atribuem às suas ações e representações.

Henley (2020) destaca que, apesar do impacto acadêmico das publicações dessas expedições, os filmes em si tiveram pouco reconhecimento na época. Antropólogos como Haddon e Spencer não promoveram o uso do cinema entre seus alunos, e a antropologia visual ficou em segundo plano por muitas décadas. Enquanto os antropólogos e cientistas buscavam objetividade e sistematização, o cinema comercial representava culturas “outras” com finalidades mais narrativas, espetaculares e exóticas.

Filmes comerciais, voltados ao entretenimento, frequentemente dramatizavam encontros com povos indígenas ou estrangeiros, recriando rituais e cenários de

forma livre e com forte apelo visual. Curiosamente, foi esse cinema, muitas vezes desprezado pelos acadêmicos, que acabou produzindo um acervo mais extenso e diversificado de imagens etnográficas no início do século XX.

A relutância da academia, durante esse período, em se envolver em qualquer tipo de transformação autoral do material gerado pela câmera de imagem em movimento contrastava fortemente com o entusiasmo e a inventividade com que os cineastas da emergente indústria cinematográfica abraçaram todos os tipos de dispositivos autorais como meio de representar a diversidade cultural do mundo. Embora seus motivos possam ter sido comerciais e seu principal objetivo meramente proporcionar entretenimento, esses cineastas extra-acadêmicos geraram um relato das grandes mudanças culturais ocorridas durante o início do século XX que excede em muito, tanto em quantidade quanto em complexidade, o modesto registro cinematográfico deixado por etnógrafos acadêmicos. (Henley, 2020, p. 29, tradução nossa).

De acordo com Henley (2020), entre 1895 e a Segunda Guerra Mundial, o uso do cinema como instrumento para a etnografia passou por uma fase embrionária, marcada pela experimentação e pela ausência de uma identidade clara. A produção cinematográfica etnográfica permaneceu esporádica por décadas, considerada custosa e impraticável, especialmente no meio acadêmico britânico, levando a um longo período de estagnação na antropologia visual.

Após essa fase de esquecimento pelos antropólogos, as imagens voltam a ter alguma importância na construção do conhecimento da disciplina através dos trabalhos de Margaret Mead e Gregory Bateson na década de 1940. Ainda na década de 1930, em meio à Segunda Guerra Mundial e à impossibilidade de se fazer pesquisa etnográfica no campo do inimigo, surgem os primeiros trabalhos de análise fílmica feitos por antropólogos, influenciados pelo trabalho pioneiro de Ruth Benedict em *Padrões de cultura* (2013).

A própria Margaret Mead teria lançado mão da análise fílmica em detrimento da produção de imagens, devido à “inacessibilidade espacial às sociedades inimigas”, e desenvolvido a “estratégia do método da cultura a distância” (Hikiji, 1998, p. 95). Weakland (1995) é um dos primeiros a defender o estudo de filmes ficcionais por sua proximidade com interesses e métodos antropológicos tradicionais” e relacionar “filmes ficcionais e os mitos e ritos. De acordo com Hikiji:

Talvez seja a analogia filme/mito um dos aspectos mais interessantes apontados nessas primeiras análises. Filmes ficcionais são formas de recorte, apreensão e organização do mundo. As imagens contam histórias,

tempos, lugares, sentimentos, perspectivas. Os filmes registram mitos e também mitificam representações. Sintetizam uma série de visões de mundo. Filmes, como mitos, são narrativas social e culturalmente construídas. Não são relatos realistas, mas dramatizações da realidade. O filme como um mito, relaciona-se com a realidade de forma dialética, estabelecendo parâmetros ao espectador. (Hikiji, 1998. p 106).

Bateson (1953), em uma análise sobre um filme nazista, também caminha na direção da escolha metodológica de filmes ficcionais como meio de conhecer outra cultura na direção da comparação filme/mito.

1.4 Jean Rouch e o olhar compartilhado

Jean Rouch (1917-2004), realizador e etnólogo francês representante e teórico do cinema direto, a partir da década de 1960, transformou a relação entre cinema e etnografia, desafiando a noção de objetividade e introduzindo a etnoficção como um campo que articula o real e o imaginário. De acordo com Gonçalves (2008), Rouch defendia que a observação etnográfica é um processo de mútua modificação: o observador se transforma ao “cine-etno-olhar”, e os observados “etno-mostram” ao confiar no visitante. Essa dinâmica de trocas, chamada de “permanente etno-diálogo”, é a base da “antropologia compartilhada”, na qual o conhecimento é fruto do encontro colaborativo entre etnógrafo e etnografados, e não um segredo usurpado.

As inovações de Rouch influenciaram profundamente a etnografia visual, abrindo caminho para novas abordagens nas ciências sociais que valorizam a expressão cultural e a diversidade de perspectivas. Ele é creditado por desenvolver um novo olhar que considera performance, narrativa e emoções centrais na experiência humana, com influência visível em movimentos cinematográficos contemporâneos mais experimentais e reflexivos.

Inspirado por precursores como Robert Flaherty e Dziga Vertov, com seu conceito de “cine-ouvido-mecânico”, abriu caminho para a antropologia compartilhada, onde o antropólogo não monopoliza mais a observação e sua própria cultura se torna objeto do olhar do outro (Gonçalves, 2008). Essa reciprocidade de olhares, de si sobre os outros e dos outros sobre si, transformou o filme etnográfico em popularizador da antropologia, especialmente com a ascensão dos debates pós-modernos sobre ética e estética.

Em seus filmes, Rouch promovia a cocriação, envolvendo os sujeitos filmados no processo criativo, o que desconstruiu a hierarquia tradicional entre pesquisador e pesquisado. Seus filmes, como *Chronique d'un été* (1961), transcendiam as categorias de documentário e ficção, misturando entrevistas e encenações para explorar a experiência humana de forma mais complexa. Essa fusão de gêneros não só inspirou outros cineastas, mas também serviu como ferramenta didática, incentivando o público a questionar suas percepções sobre cultura, identidade e alteridade.

Gonçalves (2008) sublinha a valorização da diferença como “adição” e possibilidade. A essência do trabalho etnográfico e cinematográfico reside na relação entre os sujeitos, que qualifica a diferença e constitui a gênese de suas subjetividades. De acordo com o autor, Rouch criou um “modelo de narrativa etnográfica fílmica” com “estética surrealista”, transpondo “o real imaginado para imagens”. Alinhado a Michel Leiris na busca por estudar o “choque das culturas, o híbrido”, sua trilogia migratória (*Os Mestres Loucos, Eu, um Negro, Jaguar*) tornou-se clássica na antropologia (Gonçalves, 2008, p.15-16).

A contribuição primordial de Rouch para essa área foi a mudança de foco para a expressão, a fala, o corpo e a imagem, elementos popularizáveis através de filmes, em detrimento dos trabalhos escritos. O “cinema verdade”, possibilitado por inovações tecnológicas de sincronização de áudio e imagem, substituiu a verdade do narrador onisciente pela verdade manifesta pelos personagens, tornando-o um ato político.

Os personagens dos filmes de Rouch embarcam em um processo de autoconstrução durante a própria filmagem. Essa construção de si como personagem “reposiciona múltiplas significações sobre a Antropologia e a Imagem”. O filme etnográfico, como a própria etnografia, é uma “[...] construção a partir da relação entre gêneros distintos e múltiplas influências” (Gonçalves, 2008, p.16). A obra de Rouch, com conceitos como “cine-transe”, “câmera-participante” e “etnoficção”, influenciou profundamente o cinema (inclusive a *Nouvelle Vague*) e a antropologia ao desafiar noções de sujeito, objeto, realidade e ficção.

Jaguar, o primeiro longa-metragem de Rouch (1967), foi lançado três anos antes de *Petit à Petit* (1970) e nove anos depois de *Eu, um Negro* (1958). Sua forma particular de fazer filme etnográfico ganhou consistência enquanto ele realizava *Jaguar*, iniciado em 1954, paralelamente a *Os Mestres Loucos*, lançado somente em

1967. A câmera Bell & Howell 16mm era sua ferramenta. *Os Mestres Loucos* marcou a ultrapassagem da linguagem clássica do filme etnográfico para uma nova linguagem experimental, transpondo suas pesquisas e reflexões etnográficas para um filme – uma “antropologia simétrica” – em que as conceituações (do antropólogo e dos nativos) são produtivamente postas em relação. Dongo, a divindade do trovão entre os Songhay, e Damouré Zika, ator dos filmes, técnico de som e amigo de Rouch, são elementos intrínsecos a essa narrativa (Gonçalves, 2008).

"O que se percebe em *Jaguar* e nos demais filmes de Rouch [...] é que coincidem com os próprios conceitos da Antropologia: a questão da alteridade, da diferença, a forma de se ter acesso e gerar um conhecimento sobre a experiência" (Gonçalves, 2008, p. 29). Sua obra oferece uma reflexão contundente sobre o colonialismo e as relações de poder econômico e político no pós-guerra nos países colonizados. Rouch utiliza o conceito de mimesis, que também foi proposto por Michael Taussing, Paul Stoller, Homi Bhabha, Walter Benjamin e Paul Ricoeur, para a compreensão do significado de identidade e alteridade em contextos coloniais. A imaginação, para ele, é uma “função cognitiva fundadora da descrição etnográfica”, revelando os aspectos criativo e imaginativo do olhar, ouvir e escrever. Como o próprio Bronisław Malinowski já incitava: "imagine você...". A abordagem etnobiográfica é, portanto, central em sua obra (Gonçalves, 2008, p. 30).

Henley (2020) aponta que o deslocamento teórico de Rouch se alinha com a guinada interpretativista nas ciências sociais pós-1960. Contrariando o positivismo, o interpretativismo defende que pesquisadores e pesquisados interpretam o mundo a partir de contextos culturais específicos, fazendo da imagem uma construção cultural situada.

A acessibilidade e a portabilidade do vídeo no pós-guerra, especialmente das câmeras digitais a partir dos anos 1990, impulsionaram abordagens colaborativas como as de David e Judith MacDougall. O vídeo etnográfico, que antes era “algo ‘que nós fazemos com eles’”, passa a ser “algo ‘que eles fazem conosco’” (Ginsburg, 1994), impondo um novo desafio da partilha autoral.

Pensar metodologias visuais exige reconhecer os limites e as potências do olhar. É preciso refletir sobre quem tem o direito de narrar e sobre como podemos partilhar sem apropriar. A imagem, quando trabalhada de forma crítica, colaborativa e situada, pode deixar de ser instrumento de dominação e tornar-se, finalmente, território de diálogo e restituição.

1.5 Descolonizando olhares

Em 1995, em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, o sociólogo Hélio Jaguaribe previu: “o Brasil não terá índios até o final do próximo século” (Jaguaribe, 1995). Essa constatação baseava-se na suposta absorção de elementos da cultura ocidental, “por conta própria ou por difusão”, como o uso de equipamentos eletrônicos (TVs e câmeras de vídeo), interpretado como um sinal de assimilação cultural e conseqüente perda de identidade étnica.

Na antropologia, diversos autores contrapõem a visão de Jaguaribe, como Roberto Cardoso de Oliveira e Fredrik Barth, que argumentam que a identidade étnica não é estática, mas uma construção dinâmica que emerge de processos de interação. Para Barth (1998, p. 33), a apropriação de recursos tecnológicos não seria capaz de desagregar a identidade étnica, pelo contrário, as “[...] categorias étnicas oferecem um recipiente organizacional que pode receber conteúdo em diferentes quantidades e formas nos diversos sistemas socioculturais”. A identidade, portanto, é mais organizacional do que essência, construindo-se e mantendo-se nas fronteiras permeadas por características culturais, mesmo quando há contato e intercâmbio.

No Brasil, Oliveira (1996) criticou a noção de “aculturação” e a assimilação da cultura ocidental como fatores de desarticulação étnica. Segundo o autor, a identidade étnica emerge de processos de interação. A tradição, nesse contexto, não é um dado estático, mas uma construção que opera como ferramenta de legitimação e como estratégia de afirmação. Em sua pesquisa inicial com os Terena, já confrontava as limitações do conceito de aculturação, então vigente na antropologia, por considerá-lo inadequado para a compreensão dos complexos processos interétnicos que interessavam aos antropólogos. Ao examinar o potencial epistemológico e teórico do conceito de identidade étnica, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, destaca que essa noção se revelou fundamental para a interpretação das relações interétnicas.

A apropriação dos meios de comunicação por povos indígenas é parte de um processo mais amplo de etnogênese e etnicidade (Ginsburg, 1991). O vídeo indígena serve tanto para documentar a relação com a sociedade nacional quanto para autodocumentação da tradição cultural, atuando como “meio de comunicação cultural”. Grande parte da literatura acadêmica que trata do tema defende a autonomia de grupos indígenas na utilização de recursos considerados distantes de

suas formas tradicionais de representação. A emergência da autorrepresentação videográfica, na qual os povos indígenas assumem o registro e a edição de suas próprias imagens, redefine sua posição de objetos para sujeitos do discurso. Essa transição, seja catalisada por intervenções estatais, seja por Organizações Não Governamentais (ONGs), antropólogos ou por iniciativa autônoma das comunidades indígenas e aborígenes, tem provocado profícuo debate nas ciências sociais, particularmente na antropologia (Ginsburg, 1994; Gallois; Carelli, 1991,1995; Schiwy, 2011; Turner, 1994; Weiner, 1997).

Essas questões foram prefiguradas por Rouch, que antecipou: “o antropólogo não terá mais o monopólio da observação” e “o filme etnográfico nos ajudará a compartilhar a Antropologia” (Piault, 1996, p. 55). Nesse novo panorama reflexivo, a produção e a recepção audiovisuais indígenas suscitam uma multiplicidade de questões, dentre as quais se destacam: a tensão entre tradição e modernidade, as dinâmicas de representação e autoridade, a busca por autenticidade, os processos de patrimonialização da cultura, e as complexidades da autoria e da propriedade intelectual.

As discussões centram-se nas intrincadas questões da representação e da identidade. Os indígenas tornam-se agentes ativos na reprodução de suas próprias representações, e a identidade não é compreendida como essência, mas, crucialmente, em sua dimensão organizacional e de interação social. A apropriação indígena das tecnologias audiovisuais é, portanto, objeto de estudo de singular interesse, pois se insere diretamente nas dinâmicas das relações interétnicas. Tal complexidade é acentuada pela observação de Novaes (2000, p. 90): “Quando os cineastas são os índios, os índios somos nós”, o que sublinha a fusão de perspectivas e a redefinição de papéis.

O que acontece, então, quando indígenas e camponeses decidem assumir o desafio de construir uma comunicação audiovisual própria? Que objetivos se colocam quando se propõem a difundir amplamente sua autoimagem? Nesse contexto, o uso da tecnologia é uma ferramenta de disputa. É preciso, como destaca Saavedra (2011), descolonizar o acesso à tecnologia, superando a lógica ocidental-cartesiana que historicamente marginalizou saberes e modos de expressão indígenas. O vídeo se torna, assim, lugar de enunciação, tentativa de abrir o verdadeiro diálogo intercultural, baseado não na tradução unilateral, mas na copresença de perspectivas múltiplas. Segundo o autor, essa prática está

diretamente vinculada às necessidades internas das comunidades, à sua reflexão sobre si mesmas e à sua relação com a sociedade não indígena. A produção audiovisual se enraíza nos processos identitários, na autorrepresentação e na urgência de “fazerem-se visíveis”.

Ao focar nos “processos de construção da identidade”, Ginsburg (1994) sugere que o vídeo indígena seja concebido, à semelhança do filme etnográfico contemporâneo de Tim Asch, David e Judith MacDougalls, Gary Kildea, Jorge Preloran e Jean Rouch. A autora propõe ainda que se minimize a atenção à qualidade formal do vídeo como texto, priorizando os processos de produção e recepção, a fim de explicitar as dinâmicas sociais de mediação cultural que se manifestam por meio do vídeo.

De acordo Schiwy (2011), a comunicação audiovisual indígena é um componente essencial do processo de descolonização do olhar, tanto para autopercepção das comunidades quanto para forma como são vistas pela sociedade externa. A autora enfatiza que essas produções não visam apenas a integração em espaços comerciais, mas a criação de redes alternativas de comunicação que resgatem e reavaliam tradições culturais. Para os próprios indígenas, o vídeo é uma extensão de meios tradicionais, como a rádio comunitária, adaptado às formas de transmissão oral, o que permite ir além das limitações da lógica ocidental da escrita.

A autora destaca a crescente importância das produções audiovisuais indígenas nos “fluxos midiáticos globais”, posicionando-as como parte de “novas geografias audiovisuais”. Para ela, o cinema e o vídeo são ferramentas poderosas para os movimentos indígenas na América Latina, a exemplo de *Smoke Signals*, vídeo indígena que cria “redes de intercâmbio audiovisual que ultrapassam as fronteiras da nação” (Schiwy, 2011, p. 281), conectando comunidades. Essas produções não visam o mercado comercial, mas sim “resgatar e reavaliar tradições culturais que foram colocadas em posição subalterna pelo colonialismo”, além de “imaginar alternativas à modernidade neoliberal” (Schiwy, 2011, p. 283-284).

Essa nova forma de produção audiovisual desafia a antropologia tradicional, na qual o antropólogo era o único a filmar. Como explicam Faye Ginsburg e Terence Turner, que propõem uma redefinição da antropologia visual, o foco está nas mudanças de identidade e nos usos criativos do vídeo. Desse modo, defende que o vídeo indígena, contextualizado pela teoria transnacional e pelos estudos culturais, se insere em uma “longa tradição de busca de práticas anticoloniais” (Schiwy, 2011,

p. 288), enriquecendo o diálogo entre o cinema latino-americano e a antropologia visual. A autora vê essa abordagem como o “agenciamento próprio” dos povos indígenas, que usam a tecnologia para seus “processos de reivindicação”.

Turner (1994), ao analisar o caso dos Kaiapó, ilustra como o vídeo se tornou ferramenta de luta política e mediação cultural, registrando eventos internos e externos. De acordo com o autor, os Kaiapó empregam o vídeo para documentar tanto eventos externos (confrontos com a sociedade nacional, relações com organizações internacionais) quanto internos (encontros de lideranças, fundação de novas aldeias). Assim, propõe uma ênfase nos processos de realização do vídeo para entender como a própria produção “media” categorias e formas culturais indígenas que são tema da obra.

Acrescenta que o vídeo indígena, ao mediar suas propriedades enquanto representação permanente, objetiva e de circulação pública (Turner, 1994), contribui para a consciência da cultura indígena sobre sua própria realidade social. Assim, os Kaiapó não apenas registram interações com a sociedade externa, mas também aspectos de sua vida política interna, fortalecendo sua autodeterminação através da imagem. Um exemplo marcante é o Encontro de Altamira, também conhecido como Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, realizado em fevereiro de 1989, onde a presença de cinegrafistas indígenas, ao lado da imprensa internacional, transformou o ato de filmar em um evento em si, tornando-o mediador poderoso na relação com a sociedade.

O autor ressalta que a singularidade do vídeo indígena reside nas categorias culturais intrínsecas que o realizador indígena emprega, diferenciando-o do filme etnográfico tradicional. Nesse sentido, estabelece diferenças cruciais entre a mediação do vídeo indígena e a do filme etnográfico. Primeiramente, quando o realizador é indígena, a mediação das relações sociais e políticas dentro do grupo é distinta daquela realizada por um não-indígena. Além disso, conforme afirma Turner (1994, p. 93), o realizador indígena opera com categorias e esquemas culturais intrínsecos que “aparecem enquanto formas de atividade, ao invés de estruturas textuais estáticas ou metáforas”.

Nesse sentido, o cinema e o vídeo indígena não devem ser pensados como gêneros isolados ou nichos culturais, mas como práticas políticas de criação de mundos. Ao tomar para si o desafio de produzir imagens e sons, os povos originários

não apenas registram o que são, mas inventam o que podem ser, abrindo novas possibilidades para a memória, a luta e a imaginação coletiva.

1.6 Desafios da antropologia contemporânea

Importante ressaltar que esta dissertação aborda o uso de imagens na produção antropológica e cinematográfica sob uma ótica muito específica, inspirada em autores “clássicos” da antropologia visual, e não pretende negligenciar pesquisas anteriores. Destaco também, a partir de sugestão recebida durante a orientação desta pesquisa, que é fundamental reconhecer o amplo e vasto espectro de estudos antropológicos que se dedicaram aos estudos da imagem nos últimos anos, especialmente aqueles focados em povos indígenas. Pesquisas demonstram como as concepções indígenas de imagem frequentemente confrontam e enriquecem as teorias ocidentais (Alfred Gell, Carlo Severi, Els Lagrou e Laymert Garcia dos Santos). Hirano (2025) também explora a noção de imagem Yanomami, contribuindo de forma mais ampla para essa discussão.

Em artigo publicado originalmente em 1996, Novaes (2005. p. 107) discutia as dificuldades enfrentadas pelas ciências humanas, em especial, pela antropologia, na sua relação com a imagem, ressaltando a importância de pesquisas com imagens, inclusive “da sua produção por parte dos antropólogos”. Em sua compreensão:

[...] o valor do trabalho documental sobre recursos imagéticos e não-textuais continua sendo pouco explorado e mesmo contestado em vários círculos acadêmicos, a partir da pressuposição de que os textos escritos teriam uma riqueza informativa superior à imagem. (Novaes, 2005. p. 109).

Esse cenário também é descrito por José de Souza Martins, que afirma que, por um longo tempo, a imagem foi relegada a um papel secundário, vista apenas como “fonte de registro factual” ou, em sua máxima ousadia, como uma “novidade mágica de dimensões novas da realidade social” (Martins, 2009, p. 9). Contudo, não se trata de usar a fotografia como mera ilustração, mas elevá-la ao status de objeto e instrumento de conhecimento por direito próprio, afirma o autor. Todavia, alerta para o perigo de “tomar a imagem fotográfica como documento social em termos absolutos” (Martins, 2009, p. 11), pois, assim como a palavra falada, o depoimento ou a entrevista, a fotografia também carrega suas insuficiências. Isto é,

[...] a entrada da imagem no universo da Sociologia e da Antropologia abre um amplo terreno de indagações, dúvidas e experimentos que tanto enriquecem o conhecimento produzido por essas ciências quanto alargam a consciência das limitações que têm as técnicas de investigação conhecidas e consagradas. (Martins, 2009, p. 11).

Novaes (2005, p. 107) argumentava também, à época da publicação do artigo, que poucos antropólogos analisavam documentários, vistos por um público restrito, tornando quase “inexistentes análises sobre os assim chamados filmes de ficção, como se eles nada tivessem a dizer sobre nossa realidade, estilos de vida, capacidade de moldar o comportamento”.

Nesses quase trinta anos que separam a primeira publicação do texto de Novaes e os dias atuais, muita coisa mudou, é verdade. O imaginário e o poético têm gozado de maior prestígio no debate mais amplo da disciplina no Brasil e no mundo. Mais de uma década depois, “Há um número maior de antropólogos dedicados a essa área, e vêm gradativamente crescendo os núcleos e laboratórios dedicados à produção de audiovisuais numa perspectiva antropológica” (Novaes, 2009, p. 22).

Ribeiro (2005 p. 637) elencou diversos argumentos que corroboram a importância do estudo da produção e da recepção de imagens e sons no contexto da reflexão antropológica atual: “A antropologia visual apresenta-se como um campo de investigação e de desenvolvimento de práticas que constituem um desafio aos estudantes e às instituições universitárias no âmbito das atuais mudanças do ensino superior”.

O campo da antropologia visual trabalha ao mesmo tempo com processos complementares de observação e investigação, lançando mão de técnicas mistas de pesquisa de campo, entre “produção escrita, audiovisual, multimídia” (Ribeiro, 2005, p. 637). Além disso, tem ajudado a formular o campo mais geral, uma vez que “desloca-se das temáticas tradicionais da antropologia [...] para as temáticas atuais, sem, no entanto, deixar de tratar de toda a tradição antropológica” (Ribeiro, 2005, p. 639). Para o autor, a antropologia visual abriga, ao seu redor, um “campo interdisciplinar” capaz de agregar outros campos de conhecimento como as artes, as ciências sociais e as outras ciências, bem como as tecnologias de comunicação e informação.

Simultaneamente virada para o trabalho de campo, para a comunicabilidade, para o trabalho em rede e para as dinâmicas de interação em grupo (ou em comunidades de prática), a formação em antropologia visual remete continuamente à mobilidade dos estudantes e dos docentes não só como estratégias de abertura no âmbito da formação, mas também da produção como ritual de passagem para a investigação-produção científica que emerge da sociedade e voltada para a sociedade. (Ribeiro, 2005, p. 638).

Ainda nesse sentido da revitalização da tradição antropológica, aponta que a antropologia visual vem se dedicando a “recuperar arquivos documentais das práticas anteriores” e tem conseguido “construir relações mais próximas e mais implicadas (da disciplina e da universidade) na vida social” (Ribeiro, 2005, p. 640). Reitera as contribuições da antropologia visual por meio da apropriação das tecnologias digitais na pesquisa etnográfica, expondo sua importância “como instrumentação de trabalho de campo” através de práticas inovadoras de pesquisa, mas também como “organização e tratamento da informação, realização, montagem, produção e circulação-divulgação, e também como meio e modo de análise” (Ribeiro, 2005, p. 641).

A coletânea de Feldman-Bianco e Leite (1998), *Desafios da imagem*, aborda a complexidade de “ler imagens” e conceber a linguagem visual como um objeto de conhecimento intrínseco às ciências sociais. Os diversos artigos do compêndio exploram a pesquisa em acervos visuais e a produção de imagens como instrumentos de conhecimento, enfatizando a tarefa de refletir sobre a imagem e a linguagem audiovisual como ferramentas essenciais na investigação social. Em *Desafios da imagem*, destacam-se a fotografia, a iconografia, o cinema e o vídeo como meios cruciais de pesquisa nessa área, discutindo a relevância dos acervos visuais e suas múltiplas aplicações para a investigação.

Segundo Novaes (2005), um dos objetivos primordiais da antropologia é auxiliar na comunicação intercultural. Dessa forma, o uso da imagem na pesquisa pode ser de valor inestimável, superando o texto escrito, pois “permite captar e transmitir o que não é imediatamente transmissível no plano linguístico”. Por meio da análise dessas imagens, nas palavras da autora, “podemos também melhor entender as mudanças e transformações por que passam os diferentes grupos sociais” e “analisar como esses significados são construídos, incutidos e veiculados pelo meio social”, no qual a mídia exerce influência notável (Novaes, 2005, p. 110-111).

Alguns filmes têm sido capazes de superar “[...] a distância tradicional entre a pesquisa científica e o trabalho artístico. [...] Estão lá todos os dados da pesquisa mas, se tivéssemos feito um documentário nos moldes clássicos, a abordagem provavelmente seria menos rica” (Novaes, 2015, p.1), afirma a autora.

A barreira mencionada pela pesquisadora foi a meu ver frequentemente transposta por cineastas, muitos dos quais estabelecem profunda conexão com a antropologia em suas práticas cinematográficas. É o caso dos já aclamados Robert Flaherty, Jean Rouch, John Marshall, David e Judith MacDougall. Atualmente, destaco os trabalhos dos brasileiros Andrea Tonacci, Vicente Carelli e Adirley Queirós e de cineastas internacionais como Jorge Sanjinés Saavedra, Kiro Russo, Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel e Pedro Costa, que continuam a explorar essa intersecção.

Permito-me a menção especial a Adirley Queirós, cujo processo de trabalho tive a oportunidade de acompanhar de perto, colaborando na produção e no som. Proeminente do cinema da Ceilândia (Brasília, DF), é um artista cujas obras não apenas conquistaram reconhecimento internacional, mas também fomentam importantes debates. Ele próprio define seus filmes como “etnografias da ficção”, uma ideia que elabora em diversas entrevistas dadas ao longo dos últimos anos sobre seu processo de trabalho. Em uma delas, diz: “Você cria um imaginário de vários elementos, várias histórias, daquilo que você ouvia na infância e que retratam a realidade da cidade, mas não é necessariamente a sua realidade” (Queirós, 2018).

Em *Beyond observation: a history of authorship in ethnographic film*, Paul Henley realiza uma revisão crítica de 120 anos do cinema etnográfico, explorando conceitos fundamentais como “autoria”, “praxis” e “observação”. Esses conceitos, segundo o autor, desempenham papel crucial na reflexão sobre a prática etnográfica. Seu trabalho inicia com duas afirmações essenciais: “a autoria é uma característica necessária e inevitável da produção de qualquer filme etnográfico” e “há mais do que observação para todas essas várias formas de cinema observacional” (Henley, 2023, p.5, tradução nossa).

Ao contestar tentativas de evitar a autoria na produção de filmes etnográficos, defendia o desenvolvimento de modos de autoria cinematográfica em sintonia com a concepção contemporânea de prática etnográfica. Henley (2023) destaca que a autoria permeia todas as etapas da realização, enfatizando que um filme é sempre uma representação autoral da realidade, nunca um relato literal.

Mesmo a simples decisão de quando ligar ou desligar uma câmera é um ato de autoria. Decidir onde colocar a câmera, como enquadrar um plano, quem ou o que filmar e como filmá-los, são todos atos de autoria. De volta à suíte de edição, hoje em dia muitas vezes mais de 90 por cento do material filmado – os 'rushes' como são conhecidos – geralmente terminam, pelo menos metaforicamente, 'no chão da sala de edição'. A cada excisão, como a cada inclusão, está envolvido um ato de autoria. (Henley, ano, p.5, tradução nossa).

Ao longo do livro, o autor expressa a preocupação com a forma como os filmes etnográficos são efetivamente feitos, indo além das técnicas e das tecnologias para explorar todo o processo de transformação de uma ideia em um filme etnográfico acabado. Argumenta que fazer filmes etnográficos eficazes exige ir além da observação, envolvendo tanto sons quanto imagens, destacando a importância da análise etnográfica na realização desses filmes. Examina a mudança de perspectiva na década de 1970, quando a autoria no cinema etnográfico passou a ser reconhecida como inevitável, mas também destaca que ela deve ser exercida com moderação.

Henley (2023) ainda discute abordagens reflexivas por parte dos cineastas sobre os elementos subjetivos que trazem para seus filmes, assim como a evolução de práticas mais participativas e o empoderamento das comunidades indígenas ao se tornarem autores de seus próprios filmes. Insiste que a autoria é intrínseca à produção cinematográfica etnográfica, influenciando intencionalidades, métodos, estilos e, finalmente, o produto. A favor de uma abordagem particular da produção cinematográfica etnográfica, considera a autoria como uma expressão de intencionalidades específicas que moldam a visão do cineasta e o valor etnográfico da obra.

Os filmes etnográficos trazem à tona tensões e escolhas implicadas na produção de imagens por parte de pesquisadores. Questões como enquadramento, edição e presença da câmera não são isentas de intencionalidades: elas revelam, ocultam e estruturam as relações no campo. É, nesse ponto, que emergem as estratégias colaborativas, em que “os interesses dos pesquisadores se confundem com os do sujeito da pesquisa” (Henley, ano, p.11, tradução nossa). Ao envolver diretamente os participantes na criação e na análise das imagens, essas estratégias não apenas redistribuem o poder da representação, mas também ampliam a escuta para outras epistemologias.

1.7 Máquina representacional e economia visual transatlântica

Em *Sound, image, silence: art and the aural imagination in the Atlantic World*, Gaudio (2019) nos conduz por um vasto arquipélago de imagens – e de ausências – que moldaram a experiência atlântica moderna. As imensas distâncias entre continentes, culturas, erguidas pelas marés do colonialismo europeu e americano, não foram vencidas apenas por caravelas ou tratados, foram atravessadas, sobretudo, por representações: paisagens pintadas, mapas traçados à régua, retratos cerimoniosos, mostras etnográficas cuidadosamente organizadas. Cada uma dessas práticas compunha o que o autor chama de “economia visual atlântica” – um regime de ver e fazer ver que acompanhava, como uma sombra fiel, a expansão dos impérios.

Nessa constelação imagética, uma forma de representação ganhou destaque: aquela dedicada à produção da alteridade. Criar o outro, inventar sua diferença, exhibir a distância entre “nós” e “eles” como evidência incontornável. A “máquina representacional atlântica” – expressão que o autor utiliza para nomear esse dispositivo de comunicação visual – operava incessantemente a construção de distinções: entre povos, territórios, modos de vida. Imagens que não apenas descreviam o mundo, mas o organizavam segundo escalas de valor e hierarquias silenciosas. Em seus contornos, não se via apenas o outro; via-se o lugar do outro.

Gaudio (2019) não se detém, no entanto, apenas nesse regime óptico de dominação. Seu gesto mais inquietante talvez seja o de escavar, entre as fissuras desse olhar hegemônico, a possibilidade de escuta. Pois há, segundo ele, uma virada sensorial em curso – ou ao menos um desejo de reversão – que desafia a antiga supremacia do olho sobre o ouvido. Em suas palavras, há obras que se oferecem não apenas à visão, mas à escuta. Obras que, mesmo silenciosas, pedem para ser ouvidas. É nesse ponto que mergulha na elusiva experiência auditiva, buscando aquilo que escapa à representação pictórica.

Em uma de suas análises mais potentes, retorna ao clássico *Nanook of the North*⁸ e à cena em que Nanook, num gesto insólito e poético, tenta “comer a voz do homem branco”. Ali, a imagem toca seus próprios limites: o gesto atravessa o

⁸ Filme dirigido por Robert Flaherty sobre a vida e os costumes dos esquimós de Port Huron, lançado em 11 de junho de 1922, nos EUA, com duração de 1h 19m.

silêncio da película e aponta para um além-sonoro, uma escuta impossível de ser domesticada pela moldura visual. De acordo com Gaudio (2019), as imagens coloniais não apenas mantinham um olhar distanciado e objetificante, elas também, por vezes, convidavam à identificação mimética, como já indicara Taussing (1993). E é nessa zona de instabilidade que o olhar vacila e a escuta emerge, revelando uma nova forma de relação com o mundo sensível.

A modernidade, como pontua Gaudio (2019), é também uma história de silenciamentos. Uma história em que os sons – ruídos, vozes, lamentos – foram afastados em nome da paz e da civilidade. Contra esse silenciamento histórico, propõe uma escuta atenta das “paisagens sonoras atlânticas”, em que reverberam memórias abafadas e resistências esquecidas. Evoca, para isso, pensadores como Michel de Certeau e Michel Chion, que exploram a “heterologia” e a “imaginação auditiva” como formas de insurgência contra o domínio visual.

Fred Wilson, artista e curador, também aparece nesse coro. Ao questionar os espectadores diante de um retrato colonial, pergunta: “o que fazemos quando uma imagem quer falar conosco?”. E mais: “como reagimos quando essa fala desafia a própria gramática das artes visuais?”(Wilson, 1994, tradução nossa). Gaudio (2019) encerra seu ensaio como quem abre uma escuta. Ele propõe que nos deixemos afetar pelas imagens que falam – imagens que desestabilizam o regime contemplativo tradicional e fazem vibrar, mesmo que brevemente, os sons esquecidos do mundo atlântico. Entre a visualidade e a auditividade, entre o que se mostra e o que ressoa, forma-se uma rede densa de significados, onde olhar e escutar já não podem mais ser separados.

2 POR UMA ANTROPOLOGIA DOS FANTASMAS: ESCRITOS A PARTIR DE JAPÃO (2021)

2.1 Uma imagem de domingo

Na foto está minha mãe, um ano antes dela morrer, em 2014. Ao fundo está meu pai, com roupas esportivas e boné. Minha mãe tinha na ocasião 48 anos. Ela apoia o braço esquerdo na mesa e, com a mão no queixo, sorri docilmente para mim, enquanto posa para a foto. A luz que entra pela esquerda do quadro a ilumina parcialmente, lançando um leve dourado sobre sua pele. É domingo, ela veste baby-doll de oncinha por cima do biquíni. Sempre que podia, tomava sol aos domingos.

Figura - Fotografia dos meus pais, Francisco e Divânia, em casa



Fonte: Autoria própria (2014).

Ela ainda não tinha começado a fazer o tratamento do câncer, exibia o cabelo pintado e bem escovado de sempre. Também era costume tomar cerveja aos domingos, escutar Roberto Carlos ou Rick & Renner e comer tira-gostos em tigelas. As demais taças são para nós, seus três filhos, que ainda não tinham chegado para o almoço, exceto eu, que fiz a foto. Nesse dia, lembro que cheguei mais cedo. Ela

comia uma carne com farinha em um prato pequeno, mas posso ver uma travessa onde geralmente havia tomate ou pepino picado com sal e limão. No fogão, uma panela grande esquenta a água do macarrão. A memória é como um traço fantasma da experiência. Confundo minhas memórias com as palavras de Barthes (1984), em *A câmara clara: nota sobre a fotografia*:

Sozinho no apartamento em que ela a pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu havia amado. [...] Eu não contava 'reencontrá-la', não esperava nada dessas 'fotografias de um ser, diante das quais nos lembramos menos bem dele do que se nos contentamos em pensar nele' (Proust). Eu sabia que, por essa fatalidade que é um dos traços mais atrozes do luto, eu consultaria imagens em vão, não poderia nunca mais lembrar-me de seus traços (convocá-los, inteiros, a mim) [...] a foto é como um teatro primitivo, como um quadro vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos. (Barthes, 1984, p. 101).

Depois da morte da minha mãe, o tema dos mortos e dos fantasmas tem me ocorrido frequentemente. Não sonho com fantasmas enquanto durmo a noite, eles aparecem sempre enquanto estou acordado. Sonho de olhos abertos com os espíritos dos mortos no eterno mundo das sombras que é o cinema. Das antigas às novas histórias de fantasmas; das minas de carvão que sustentaram o capitalismo; das histórias de fantasma do cinema japonês; da lógica do fantasma em psicanálise aos fantasmas das imagens e da antropologia, o encontro com os fantasmas foi ficando mais forte quando, ao longo da realização do filme com os trabalhadores de uma mina subterrânea de esmeraldas, comecei a ser afetado pelos fantasmas de dois operários mortos em acidentes violentos na mina durante a montagem.

Em 2018, enquanto realizava outro filme, chamado *Mascarados* (2020), fui conhecer o espaço da Vila Esperança, onde funciona a Escola Pluricultural Odê Kayodê, junto a um Terreiro de Candomblé, cujo babalorixá é Robson Max. A vila se encontra na cidade de Goiás, para onde me mudei tempos depois para morar com minha irmã e montar o filme. Não me ocorre agora seu nome de santo, mas tenho a lembrança de que Robson é doutor em antropologia na UFG, o que me aproximou ainda mais da sua figura e do espaço. Minha intenção era me consultar com ele, pois havia uma questão com esse filme, com a religião do Candomblé, sobre algo que pretendíamos realizar. Conjugo o último verbo na primeira pessoa do plural, pois esse filme, assim como o anterior, *Taego Āwa* (2016), codirigi com minha irmã,

parceira de vida e de trabalho, grande incentivadora para que eu fosse ao terreiro me consultar.

Lembro-me de uma moça muito simpática que me recebeu na entrada, de estar sentado conversando com a Luccia enquanto esperava minha irmã se consultar, do labrador enorme, lindo e doce que guardava o templo de Obatalá, da sala toda branca, das esteiras, do silêncio, do sono e da vigília, de fazer as perguntas em silêncio. O que me recordo do jogo aqui é a forte presença dos Egunguns, espíritos dos mortos, que, segundo o Babá, queriam falar comigo. Os orixás Logunedé e Obatalá também apareceram no jogo. Me lembro de poucas coisas na verdade. Perguntaram se eu dirigia e se eu dirigia muito rápido? Respondi que sim, às vezes, corro um pouco na estrada. Aquilo me pareceu um recado dos orixás. Era preciso tomar cuidado. Era como se eu andasse pelo caminho das sombras e estivesse muito próximo a esses espíritos. Eles me queriam e isso não parecia bom, eu sabia muito bem do que eles estavam falando, e não era de acidente de carro.

2.2 Ontologia e afeto na imagem do fantasma

Há uma relação ontológica da imagem e da morte para além do fato de que qualquer pessoa que esteja em uma fotografia já tenha morrido ou vai morrer (Barthes, 1984). Bazin (2018) e Barthes (1984) já falaram dessa intrínseca relação. Dos egípcios aos caçadores pré-históricos, a imagem tem uma função mágica e religiosa. Primordialmente estatutária em sua origem, ela tinha a intenção de “salvar o ser pela aparência” (Bazin, 2018). De acordo com este último, na gênese das artes plásticas, há a prática de embalsamamento e mumificação.

Em *Câmara clara: notas sobre a fotografia*, Barthes aponta que a imagem luta contra a morte na medida em que a morte não é senão a vitória do tempo. O autor se interroga sobre “o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem” (Barthes, 1984, p. 137) e vai além das análises que insistem em colocar a fotografia apenas em seu contexto econômico e histórico. Para o autor, a fotografia enquanto arte se aproxima mais do teatro do que da pintura. Isso porque, segundo o autor, o teatro tem uma relação originária com o culto aos mortos.

Figura 5 – Frame dos arquivos de vídeo do filme Japão (2021)



Fonte: Autoria própria (2017).

Barthes (1984, p. 53-54) nos lembra das diversas culturas em que “Os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos mortos” e acrescenta que “a foto é como o teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos”. Na breve passagem abaixo, o autor deixa entrever a intrínseca relação das imagens com a morte:

Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam pelo mundo, dedicando-se à captura da atualidade, são agentes da Morte. [...] Pois a Fotografia, historicamente, deve ter alguma relação com a ‘crise da morte’, que começa na segunda metade do século XIX [...]. Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. [...] Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez a intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na morte literal. (Barthes, 1984, p 53-54).

Essa relação ontológica da nova imagem e da morte se expressa de certa forma na proeminência da figura dos fantasmas na fotografia e no cinema. O cinema é uma arte espectral (Derrida, 2001), um mundo de sombras (Gorki, 2008). Nele, estão contidos os próprios fantasmas, seu duplo. Inspirado em grande medida pela vasta tradição literária do século XIX sobre o tema, tomo emprestado a ideia de

espectro e reformulo “um questionamento instigante em torno do real, da verdade e dos limites do conhecimento humano” (Bértolo; Medeiros, 2020, p. 8).

Figura 6 – Frame dos arquivos de vídeo do filme *Japão* (2021)



Fonte: Autoria própria (2017).

A fotografia e o cinema “posicionam-se, num plano privilegiado de ligação entre as noções de vida e morte”, pois “possuem a faculdade de possibilitar a todos os seres a sua preservação, a sua permanência entre os vivos sob a forma de imagem” (Bértolo; Medeiros, 2020, p. 8). Sendo assim,

[...] ao falarmos de fantasmas no cinema não nos exportamos somente a uma figura ou a um tópico. A espectralidade deste meio de representação antecede o nível temático e relaciona-se com a sua própria ontologia. O espectro consiste, simultaneamente, num tema e num problema. Por um lado, os fantasmas povoam o cinema desde a sua infância, convocando para o interior dos filmes o domínio da espectralidade por via da figuração. Por outro lado, o cinema foi repetidamente conceptualizado enquanto arte espectral, independentemente de os fantasmas serem, ou não, convocados ou figurados nos filmes. (Bértolo; Medeiros, 2020, p. 8).

Uma questão que parece central para pensar na prática etnográfica com os fantasmas foi formulada por João Camillo Penna, na introdução do livro *Arqueologia do fantasma*. Se, como afirma o autor, há algo em comum que atravessa todas as sociedades e culturas humanas: a ideia de que “todas elas são assombradas pela memória dos espíritos”, por outro lado, essas assombrações são “materializadas em objetos técnicos, que passam a ser depositários delas” (Penna, 2017, p. 7). A partir de outra questão, formulada por Serge Margel, questiona:

Qual a consistência ontológica do fantasma (*fantôme* e não *fantasme*, em francês) ou espectro, sua condição material e histórica de sobrevivência, seu funcionamento insistente e cada vez mais presente em sua ausência em nossas vidas? (Penna, 2017, p. 8).

Interessa pensar aqui no fantasma como “afeto não representado” (Favret-Saada, 2005) e, portanto, como lugar privilegiado da análise etnográfica e antropológica. Sem dúvida, o texto tem como preocupação pensar a questão do “tratamento paradoxal do afeto na antropologia”, que, segundo a autora, tem o costume de negar ou ignorar seu lugar na experiência humana.

A antropologia acha-se acantonada no estudo dos intelectuais da experiência humana, nas produções culturais do entendimento [...]. Afetos são frequentemente reconhecidos como meras construções culturais ou representações, e que não há nenhuma consistência fora dessa construção (Favret-Saada, 2005, p.156).

Uma das dimensões fundamentais do trabalho de campo é deixar ser afetado. É o que nos ensina Favret-Saada (2005) no seu trabalho sobre feitiçaria rural na França. Vieira (2021, p. 2) argumenta no sentido de que a obra propõe uma “reorientação metodológica” ao deslocar “o foco da etnografia da função de ‘representar’ para a disposição de ‘ser afetado’ que transforma a relação de conhecimento em um processo de entrecaptura.”

A antropóloga tunisiana Jeanne Favret-Saada conjugou crítica e criação etnográfica e consagrou a vulnerabilidade do metié etnográfico como um de seus aspectos mais potentes. A atenção ao processo de ‘ser afetado’ descreve outro caminho possível para a crítica e, ao mesmo tempo, para a reinvenção da pesquisa etnográfica. Com Jeanne Favret-Saada, redescobrimos a etnografia como um ofício arriscado em que se experimentam a desorientação da ‘comunicação involuntária’ e a perda do autocontrole e do controle racional sobre a produção de conhecimento. Na sua obra, a pesquisa de campo é redimensionada enquanto um vetor de risco e de conhecimento da etnografia, na medida em que são acolhidas suas implicações políticas, contradições e limites. (Vieira, 2021, p. 1).

Nas suas palavras, conclui que:

Ser afetado/a envolve um processo de entrecaptura segundo o qual a/o etnógrafa/o é capturada/o por práticas e forças que a/o atravessam durante a experiência de campo que, posteriormente, serão capturadas ou apropriadas por ela/ele como vetor de criatividade e de renovação de conceitos, pressupostos, concepções e práticas que medeiam a pesquisa. (Vieira, 2021, p. 2).

Devemos, segundo Favret-Saada (2005, p. 156), “Reabilitar a velha ‘sensibilidade’”. Ela nos explica que deixar se afetar no campo não é o mesmo que observação participante nem mesmo empatia. Um aspecto que a autora discute é o tempo do trabalho de campo. Iniciado em 1968 e concluído em 1971, o livro só foi publicado em 1977.

Goldman (2005, p. 149) comenta que esse tempo de maturação se desdobra em vários aspectos e “é parte constitutiva do trabalho”. Outro fator é que os interlocutores de Favret-Saada, no primeiro ano de pesquisa, evitavam ou negavam falar sobre feitiçaria com ela, dizendo que isso era coisa já superada, como se apenas a antropóloga se interessasse pelo tema. Nesse sentido, se a pesquisa de campo tivesse durado o que usualmente se tem feito nas universidades, pouca coisa teria podido ser feita. No entanto, esse passar do tempo deve ser compreendido para além do mero transcorrer do tempo.

Em lugar de supor que o tempo apenas fornece um elemento externo às relações humanas, é preciso compreender que ele é, ao contrário e em si mesmo, uma relação [...]. É apenas com o tempo [...] que os etnógrafos podem ser afetados pelas complexas relações com que se deparam [...]. Isso envolve também a percepção das pessoas com as quais os etnógrafos se relacionam de serem afetadas. Como no caso da feitiçaria para Saada, não se trata de crença, mas de afeto. Afeto não no sentido da emoção que escapa da razão, mas do resultado de um processo de afetar, alguém ou além da representação. (Goldman, 2005 p. 150).

Segundo Goldman (2005, p. 150), Favret-Saada permite “Conceder estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional, evitando a desqualificação do discurso da palavra indígena em benefício da promoção do etnógrafo”. Desse ponto de vista, fazer etnografia não significa de nenhuma forma “explorar as trevas com uma filosofia das luzes”. No fim último, Favret-Saada nos ensina sobre “a perda do controle de si, a aceitação do desejo desconhecido do outro, e o reconhecimento da opacidade das relações humanas” (Goldman, 2005, p. 150).

Vinciane Despret, em sua obra *Um brinde aos mortos*, tece uma crítica à concepção da inexistência de qualquer realidade pós-morte. A autora ressalta que a ideia de uma morte que se abre para o nada é “certamente a concepção mais minoritária do mundo” (Despret, 2023, p. 12). Essa “convicção oficial”, uma

concepção laica e desencantada, segue um “programa de desencantamento” (Despret, 2023, p. 31), que tem suas raízes no positivismo de Augusto Comte. A filosofia comtiana, ao promover o desaparecimento do além, consolidou uma visão laica e materialista da existência, substituindo a crença em uma vida após a morte pelo culto à lembrança dos falecidos (Despret, 2023, p. 12).

A autora identifica essa concepção como dominadora e um verdadeiro “sintoma de dominação”, particularmente evidente na teoria do luto. A premissa de que “devemos fazer o trabalho do luto” está intrinsecamente ligada a essa convicção, isso porque a teoria do luto pressupõe que “os mortos só existem na memória dos vivos, ela ordena a esses últimos desfazer as ligações com os ausentes. E o morto não tem outro papel a não ser se fazer esquecer” (Despret, 2023, p. 13). Essa postura intelectual considera apenas o nada após a morte, ignorando outras formas de interação com os mortos.

Em contrapartida, aponta que “outras formas de pensar e entrar em contato com os mortos continuam, de modo marginal [...] a alimentar práticas e experiências”. Essas práticas divergem radicalmente da teoria do luto, sugerindo que “os mortos só estão mortos de verdade se deixamos de conversar com eles, isto é, de conservá-los”. Assim, distingue entre “aqueles que ficam” e “aqueles que não partem completamente”, enfatizando que “se não cuidamos dos mortos, eles morrem de fato”, conseqüentemente, “a nós cabe a tarefa de oferecer-lhes mais existência”, pois “os mortos pedem ajuda para nos acompanhar” (Despret, 2013, p. 13-14).

Essa perspectiva é corroborada por Étienne Souriau, que observa como os mortos solicitam auxílio para alcançar esse “mais” de existência, transformando, assim, a existência daqueles que são chamados a ajudar. A importância de “aceitar ser instruído” (Despret, 2023, p. 21) por essas interações, como afirma, é crucial. Heonik Kwon, ao estudar as relações entre vivos e mortos no Vietnã contemporâneo, oferece um exemplo da “inventividade de pessoas confrontadas com a presença de fantasmas de soldados americanos e as reconciliações que esses encontros permitem” (Despret, 2023, p. 21).

Kwon, ao “aceitar ser instruído pelos acontecimentos suscitados pela pesquisa” (Despret, 2023, 21), exemplifica a abordagem defendida nessa obra. Para a autora, quando se aceita

[...] receber as instruções, somos ponto de conexão, ou o ponto de interseção de duas ordens de realidade diferentes. Aqui não há o desejo de interpretação apenas experimentação dos sentidos que poderiam se tornar possíveis. Digo sentidos – não significação –, mas tropismos, isto é, afetos que nos atraem, forças que nos atravessam e nos dirigem. É uma experimentação, uma prova a ser submetido: o que faço com isso? Que sentido me exige? (Despret, 2023, p. 23).

Inspirada por Favret-Saada, Despret (2023, p. 30) convida o leitor a “resistir ao poder da explicação”. Sua jornada intelectual é guiada por autores como Elisabeth Claverie, Jeanne Favret-Saada, Christine Bergé, Jérémy Damian, Bruno Latour, Magali Molinié e Alexa Hagerty. A postura desses autores consiste em “seguir seus atores, não para explicá-los, mas para relatar o que fazem e são levados a fazer, aprendendo deles e com eles as formas certas de falar disso” (Despret, 2023, p. 31).

Molinié, conforme citado por Despret (2023, p. 137), sugere que se deve compreender “o morto como envolvido nos processos de transformação junto com o vivo”, aprendendo a reconhecer o mal-estar que atravessa um vivo em relação ao falecido.

2.3 A África fantasma e a etnografia surrealista

Concordo com o professor e pesquisador Marcelo Ribeiro quando diz que “[...] pesquisar é, talvez, muito frequentemente, elaborar os sintomas que nos assombram” (Ribeiro, 2023).⁹ Esta dissertação é de certa maneira uma forma de dar contorno a esses sintomas. Inspirada no trabalho de Leiris (2007) em *A África fantasma*, originalmente publicado em 1934, esta pesquisa propõe uma volta às etnografias surrealistas, como desenvolvido por Clifford (2011b), a partir do método da colagem e da montagem. Segundo o autor, a prática etnográfica implica risco, imprevisto, reconfiguração constante de sentidos.

No seu entendimento, a figura do pesquisador se assemelha a de um “recombinador de realidades”, aproximando-se da imagem do artista surrealista: aquele que desorganiza o visível para revelar o invisível. Para tanto, sugere que “todo etnógrafo é, em certo sentido, um pouco surrealista” (Clifford, 2011b, p.134).

⁹ RIBEIRO, Marcelo R. Souza. A pesquisa como elaboração de sintomas. *Entre imagens*, 3 ago. 2023. Disponível em: <https://incinerrante.com/textos/a-pesquisa-como-elaboracao-de-sintomas/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

Ao comentar as influências cruzadas entre surrealismo e etnografia, explica: “As fronteiras da arte e da ciência são mutáveis (especialmente as ciências humanas)” (Clifford, 2011b, p.134).

O surrealismo etnográfico não apenas borra as fronteiras entre arte e ciência, ele desestabiliza o próprio lugar de autoridade da escrita antropológica. Isso porque “[...] o surrealismo etnográfico é uma construção utópica, uma declaração tanto sobre as possibilidades passadas quanto futuras da análise cultural” (Clifford, 2011b, p. 134). Essa perspectiva abre um campo fértil de interseções entre formas de conhecimento, modos de narrar e experiências do sensível.

Figura 7 – Frame dos arquivos de vídeo do filme Japão (2021)



Fonte: Autoria própria (2017).

Michel Leiris é uma figura que foge aos compartimentos convencionais. Poeta surrealista, escritor autobiográfico, crítico de arte e etnógrafo, nasceu na França e, desde a juventude, esteve ligado aos círculos intelectuais do surrealismo. Embora sua participação no movimento tenha sido breve (1924-1929), esse contato foi decisivo. Leiris incorporou à sua escrita antropológica uma dimensão subjetiva, literária e psicanalítica que desestabilizou o modelo então vigente de ciência social pretensamente objetiva. Sua obra se tornou território híbrido, no qual a observação do outro era atravessada por uma investigação profunda de si mesmo. O

surrealismo, nesse sentido, funcionou não como adorno estilístico, mas como método de experimentação sensível da realidade e de subversão epistemológica.

Publicado em 1934, *A África fantasma* é o relato da missão etnográfica Dacar-Djibuti (1931-1933), da qual o autor participou como secretário-arquivista. O livro escapa às classificações genéricas, é ao mesmo tempo diário íntimo, crônica de viagem, obra literária, documento antropológico e experimento autobiográfico. Como observa Lejeune (2008), a escrita de Leiris é marcada pela obsessão pelos seus próprios conflitos, angústias e contradições. A viagem, para ele, era uma tentativa de desestabilizar sua identidade europeia, de abrir uma fissura no eu civilizado e racionalizado. A publicação provocou forte reação. Mal-recebida pelo meio acadêmico e censurada pelo governo francês, parte da tiragem foi destruída em 1941, e a obra só foi plenamente reintegrada ao circuito editorial em 1981.

A proposta era radical para a época. Ao incorporar sua subjetividade como parte essencial do trabalho de campo, Leiris (2007) desafiava a dicotomia entre objetividade científica e experiência pessoal. Clifford (2011b) observa que Leiris questionava a exclusão de suas reações emocionais, sonhos e impulsos corporais dos “dados” etnográficos. Por que esses elementos seriam menos legítimos do que os registros formais? Por que a interioridade do pesquisador deveria ser ocultada? Essas perguntas abalaram as fundações da etnografia clássica e prepararam terreno para uma antropologia mais reflexiva, mais consciente de seus limites e implicações.

Segundo Clifford (2011b), Leiris é o grande pioneiro do que viria a ser chamado de “surrealismo etnográfico”. Essa corrente, mais do que um estilo ou uma escola, representa a possibilidade crítica de unir rigor analítico e imaginação poética, metodologia científica e sensibilidade estética. Ambos – surrealismo e etnografia – nascem na França entre guerras, de um mundo em crise. Ambos são formas de se posicionar diante do colapso de certezas e de questionar a ordem e a norma, buscando fissuras, deslocamentos e revelações.

Outra etapa importante de sua trajetória foi sua atuação como secretário de redação da revista *Documents*, publicada em Paris de 1929 e 1930 e editada por Georges Bataille. O periódico promovia um tipo de realismo radical, interessado nos aspectos mais brutos da vida social, e mantinha uma relação ambígua com o surrealismo. Para Peixoto (2007), essa experiência trouxe para Leiris o compromisso com o real que se choca, mas também dialoga com a dimensão imaginativa do surrealismo. Essa tensão se manifesta na forma como *A África fantasma* é escrito.

Estruturado como uma espécie de glossário ou diário fragmentado, o livro incorpora estratégias narrativas como colagem e montagem – técnicas mais associadas ao cinema e às artes visuais do que à etnografia tradicional.

Clifford (2011b, p. 151) destaca a importância de *Documents* como laboratório dessa nova sensibilidade. Para ele, o princípio da colagem e da justaposição irônica era central: “O método básico da revista é a justaposição – a colagem fortuita ou irônica”. Essa justaposição não buscava apenas criar efeitos estéticos, mas tinha como objetivo perturbar os símbolos dominantes, desmontar a pretensão de uma cultura homogênea. Michel Leiris leva esse impulso para a etnografia, propondo uma escrita que mistura observações de campo, reflexões filosóficas, confissões íntimas e imagens oníricas.

A África fantasma permanece como monumento singular dessa aventura. Feito de fragmentos justapostos, transita entre registros, tempos, afetos e territórios. É uma etnografia que não renuncia à dúvida, à confissão, ao espanto. Nessa obra, o autor torna o *self* objeto legítimo de pesquisa, não para celebrar o individualismo, mas para desnaturalizar a distância entre sujeito e objeto, entre pesquisador e pesquisado. Sua “inabilidade permanente de se ajustar”, como escreve Clifford (2011b), transforma-se em método.

Na introdução à edição brasileira de *A África fantasma*, intitulada *A viagem como vocação*, Fernanda Arêas Peixoto ressalta que a decisão de Leiris por seguir o caminho da antropologia está intrinsecamente ligada à sua experiência com a psicanálise. Segundo ela, o tratamento psicanalítico foi fundamental para a ênfase autobiográfica que marcaria toda sua produção. Essa abordagem tensiona as fronteiras entre ciência e literatura, desafiando os parâmetros da etnografia moderna. Leiris escreve a partir de um lugar em constante fratura, entre o eu e o outro, entre a racionalidade e a fantasia, entre o rigor metodológico e o descontrole afetivo.

Essa obra continua a desafiar leitores e antropólogos, exige escuta atenta às contradições da escrita de campo, à instabilidade das categorias disciplinares e à multiplicidade das experiências humanas. Como aponta Clifford (2011b, p. 169), “o surrealismo unido à etnografia resgata sua antiga vocação político-cultural crítica”. Assim, *A África fantasma* não é apenas um diário de viagem, mas uma intervenção – estética, ética e política – sobre os modos de conhecer e narrar o mundo.

Sou inundado por uma memória que insiste em voltar: em meus primeiros anos na graduação na Faculdade de Ciências Sociais, no campus Samambaia da UFG, costumava, entre uma aula e outra, buscar abrigo no pátio da faculdade, onde ficava uma pequena e aconchegante livraria. Ali, com o dinheiro da bolsa de iniciação científica, consegui formar minha primeira biblioteca pessoal. Os livros que mais desejava eram os clássicos da Cosac Naify, edições caprichadas, de capa dura, que tornavam a experiência de leitura quase um ritual. Os nomes impressos nas lombadas tornaram-se rapidamente familiares e referenciais: Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Manuela Carneiro da Cunha, Eduardo Viveiros de Castro. No entanto, havia um intruso entre eles, alguém que naquele momento me era totalmente desconhecido.

Recordo-me nitidamente da capa que me causou desconforto, dois homens azuis com máscaras cerimoniais. Talvez por parecer exótica demais, ou mesmo perturbadora, hesitei. Não comprei o livro. Hoje, mais de uma década depois, me deparo novamente com ele, *A África fantasma*, de Michel Leiris (1934/2007). Com um misto de arrependimento e fascínio, percebo que me escapara injustamente. Na época, a Cosac Naify ainda existia; hoje, o livro tornou-se raridade. Encontrei um exemplar à venda por mais de trezentos reais. Devia tê-lo comprado.

2.4 Os fantasmas dos Campos Verdes

Nas entranhas da terra, onde a luz se torna memória distante, uma cena se desdobra. Na penumbra, figuras humanas se deslocam com suas silhuetas mal discerníveis. Luzes débeis dançam na escuridão, e a cada feixe, a rocha bruta emerge, preenchendo o campo de visão com sua presença maciça.

Figura 8 – Frame dos arquivos de vídeo do filme *Japão* (2021)



Fonte: Autoria própria (2017).

Um silêncio espesso, de morte, cai sobre a mina. O ar retrocede com um terrível estrondo. Ouve-se sons de explosões, fogo e água. A terra, dominada por uma incansável ânsia de vingança, continua a mover-se, devorando as próprias entranhas, convertendo a mina em uma imensa câmara mortuária. (Ydígoras, 1961, p.78).

Corpos se materializam e se dissolvem nas sombras profundas das minas como aparições efêmeras. Meu olhar se detém em um homem sentado, o torso nu e coberto de terra, as mãos unidas sobre a cabeça em um gesto que evoca prece ou desespero. Sua cabeça pende, depois se ergue, buscando algo além da cena. Ao fundo, o corredor da galeria se estende, pontuado por lâmpadas pálidas. Acima dele, um foco de luz incrustado na parede revela um emaranhado de sacolas plásticas, fios elétricos, tubulações e objetos indistintos, tudo contra a fria pedra. Outra figura se move, engolida pela escuridão insondável da mina.

Figura 9 – Frame dos arquivos de vídeo do filme *Japão* (2021)



Fonte: A autoria própria (2017).

Então, dois homens emergem: Tutinha, com capacete vermelho contrastando com a pele suada e o torso nu, e Marcha Lenta, de short e sem camisa, empurrando uma “tartaruga” descarregada pelo túnel banhado por uma luz débil e amarelada. Vejo-os de costas, suas formas se destacando contra o brilho fraco. Eles avançam, Tutinha atravessa de um lado para o outro, enquanto Marcha Lenta para diante de mim, seus olhos me encarando. Zumba, com seus 63 anos, veste short amarelo e capacete verde, o peito nu à espera de Tutinha, que enche uma boróca com a pá. José, sentado ao fundo, de short jeans e capacete preto, observa.

Meu olhar se fixa no ritmo incessante da pá de Tutinha. A luz da mina projeta as sombras alongadas dos trabalhadores nas pedras, enquanto ouço os sons abafados de outros homens, presentes, mas invisíveis. Ian, 59 anos, quebra o silêncio: “Chegar mais em baixo nós tira pra testar, né?”. Marcha Lenta concorda, “pega mais ou menos aqui assim, né?”. Tutinha aguarda a boróca ser puxada pelo guincho e, ao fundo, Zumba e José permanecem sentados. O cabo de aço começa a se esticar, arrastando Tutinha para fora com a boróca cheia.

Longamente, meus olhos e ouvidos se demoram nos trabalhadores sentados em frente à mina. Ian, que estava de pé, junta-se a eles. Um silêncio pesado se instala, quebrado apenas pelo som distante do guincho. Tutinha reaparece entre as rochas do túnel, a boróca cheia a seu lado. O barulho do guincho, alto e

ensurdecedor, cessa quando ele alcança os outros. A boróca é içada pelo cabo de aço, e Zumba ajuda a colocá-la no carrinho. Acompanho novamente os homens, empurrando a tartaruga até o fim do túnel.

Figura 10 – Frame dos arquivos de vídeo do filme *Japão* (2021)



Fonte: A autoria própria (2017).

Mais adiante, Peixe, 67 anos, grisalho, de chinelo, short e sem camisa, com um lenço roxo no pescoço, está sentado, cercado de rochas escuras e mal iluminadas, com roupas penduradas em um varal à sua esquerda. À direita, um quadro de energia; à esquerda, um guincho que emite um som ensurdecedor enquanto o cabo de aço se enrola no canto do quadro. Mãos, braços e pernas de operários se movem. Zé Pretinho e Marcha Lenta conversam, suas vozes se misturam ao som das pás enchendo um carrinho.

Eu cheguei aqui em '83 né? Só que eu não ficava aqui direto. la pra Bahia. Ficava indo pra lá né. Arrumei dinheiro.
 — Namorou muito naquele tempo? Namorou, Marcha Lenta?
 Naquele tempo namorava, né, Zé Pretinho. Porque muita mulher e muito frevo. Só que naquele tempo a maioria dos cara tudo...era envolvido com a mulherada. Mas eu mesmo não me arrependo não.
 Arrepende não?
 — Não.
 — Nem eu.
 Morava mais na Malvina do que em casa quando era cabra novo. Era Malvina todo dia, final de semana, era frevo, nossa senhora. Só que acabou agora.
 Aqui não tem mais brega não.

Aqui no Campos Verdes mesmo, Teresinha. Pra você achar uma mulher, você tem que andar demais.
 Mas aqui não tem brega mais não.
 Mulher ia botar um outro dia mas parece que o prefeito não aceitou não.
 Foi né?
 Uhum...
 Se eu pegasse um dinheiro aqui eu ia montar um brega, queria ver quem empatava. Eu ia fazer minha licença, ninguém empatava não, moço. Ia em Pernambuco trazia dez mulheres de uma vez logo e de outro canto. Ia trazer vinte mulheres, dez em um canto, dez em outro.
 Era moço...
 Meu sonho é esse ainda, é mexer com brega, Marcha Lenta.
 Rapaz, você ainda vai saber notícia, a lenda. Zé Pretinho montou um brega. Ou no Goiás, ou na Bahia, ou no Piauí. Mas eu quero ainda, quero montar um brega.
 Eim? Mas tem que ser mulher bonita!
 Não, pode ser mulher que for...
 É meu sonho ainda mexer com puteiro. Cheio de mulher... Nem que eu não dê conta mais de mexer com elas. Eu pelo menos estou no meio delas. Mas a primeira coisa que eu vou fazer quando pegar um dinheiro é um puteiro.
 A gente trabalha assim debaixo do chão, mas é perigoso.
 Negócio de água
 Você não sabe onde tem porão de água,
 Grana cheia...
 Quando detona assim que ela vem,
 vem de uma vez.
 (Diálogo entre Marcha Lenta e Zé Pretinho, transcrito do filme *Japão*, 2021).

Uma porteira e um vigia guardam a entrada de uma propriedade. Depois de uma pequena estrada de terra, vê-se uma construção em um descampado, cercado por cerrado de árvores altas. A terra tem uma cor acinzentada e montes de minérios se empilham ao redor. No centro, há uma construção, uma pequena casa de alvenaria, algumas motos paradas, capacetes espalhados, botas de borracha, três homens, dois sentados. Um deles opera o guincho que puxa um cabo de aço, seguindo até a entrada do buraco, dois a dois, presos pelo cabo. Os trabalhadores surgem na boca do poço, encharcados e imundos de uma lama cinza. Seguem em direção a uma caixa que despeja grande quantidade de água retirada da mina por uma mangueira e lavam-se com os capacetes velhos feitos de caneca.

Figura 11 – Frame dos arquivos de vídeo do filme *Japão* (2021)



Fonte: Autoria própria (2017).

Conheci as minas subterrâneas de Campos Verdes e os homens que nela trabalham em 2016, através de um amigo da Faculdade de Ciências Sociais da UFG que, desde aquela época, trabalhava na prefeitura de lá. A cidade fica a 313 km de Goiânia e é conhecida pelo garimpo de esmeraldas, que havia tido seu auge de extração nas décadas de 1980 e 1990, mas agora passava por um processo de decadência econômica. Nesse meio tempo, o trabalho garimpeiro na região passou por modificações.

No início, as pedras eram encontradas na superfície, por afloramento, retiradas com pás e picaretas pelos garimpeiros e levadas para os lavadores, onde as esmeraldas eram vendidas. Com o tempo, as esmeraldas foram ficando mais profundas, tornando necessárias escavações em forma de buraco de cisterna. A extração tornou-se cara e difícil e obrigou os garimpeiros a se empregar em pequenas minas, que dispõem de equipamentos necessários para buscar as pedras em grandes profundidades.

Chegando à cidade, que se estende por uma longa avenida onde se concentra quase todo o comércio, fomos a umas das poucas minas que ainda estavam em funcionamento, quase no final da cidade, no chamado trecho novo. Depois de algumas horas, ao final do turno, por volta das 11 horas da manhã, os trabalhadores começaram a deixar a mina de quase 200 metros de profundidade

para o almoço. Ao voltar do banho, um deles nos pergunta: “E aí, vai descer com nós mais tarde?”. Não seria dessa vez ainda que desceria com eles na mina, mas a partir daquele momento fui tomado pelo desejo de filmar esses homens embaixo da terra.

Voltei em 2017 a Campos Verdes, um ano depois, já decidido a começar a filmar a mina e os trabalhadores, num projeto sem data para terminar e sem nenhum recurso financeiro. Com equipamento próprio e com a ajuda desse amigo, que se tornou produtor do filme e microfonista em algumas diárias, filmamos as primeiras imagens dentro da mina no dia 29 e 30 de maio de 2017. Esses primeiros registros, feitos sem nenhum planejamento ou relação com esses trabalhadores, mostram alguns aspectos do trabalho no interior da mina.

Registradas sem tripé e sem som externo, essas imagens carregam certa vertigem do movimento do trabalho ou talvez minha ansiedade de filmar os trabalhadores e acompanhá-los de perto. No final do primeiro dia de trabalho, filmo os homens na saída do turno, agora de dentro da mina. Após filmarmos uma primeira vez todos passando pela câmera por um estreito túnel em fila indiana, peço que refaçamos a cena. Eles não concordam em refazê-la e um dos trabalhadores me diz: “Aqui na mina a gente nunca volta”, e ri.

Com o tempo fui me tornando mais próximo desses homens, vindos, em grande maioria, do garimpo de esmeralda da Serra da Carnaíba, na Bahia, na década de 1980. Nesse período, fui aos poucos abandonando a ideia de filmá-los trabalhando para filmá-los durante as pausas breves do trabalho, quando se sentavam para conversar. Nesses momentos, em que se podia falar sobre o trabalho e sobre eles, sobre o mundo dentro e fora da mina, sobre seus sonhos e medos, me sentava com a câmera junto deles e passei a escutá-los.

Lá embaixo fui aprendendo a função de cada trabalhador e como ela serve para aumentar a produção do dono da mina. Galego, o cortador, era o linha de frente, quem preparava as explosões e descia após cada detonação. Ireno, o furador, era o trabalhador mais forte, responsável por furar a rocha com o martetele para, depois, detonar. Após Ireno fazer as perfurações, Galego colocava as bananas de explosivos que detonavam as rochas. Zumba, o eletricista, chamado de gambiarra, fazia toda a fiação da mina, fornecendo condições de iluminação para trabalharem lá embaixo. Lula, o guincheiro, era encarregado de subir e descer as pessoas, bem como todo o material retirado das minas. Como gostam de dizer, não

é bom arrumar inimidade com o guincheiro. Já os peões, Tutinha, Zé Pretinho e Marcha Lenta, eram os responsáveis por carregar o material, colocá-los nos carrinhos de mão e levá-los até as caçambas para subirem pelos guinchos.

A princípio, tentei fazer um documentário clássico, de observação, acompanhar as etapas do trabalho, entender a lógica da mina. Mas o tempo e as condições me ensinaram outra coisa: ali não havia espaço para refeições, nem para dirigir corpos tão exaustos. Logo na primeira tentativa de reencenar uma saída da mina, ouvi de um deles: “aqui a gente só vai pra frente”. E entendi. O tempo deles era outro, o corpo deles também. Com o tempo, fui mudando o modo de filmar, pedia pequenas ações que pudessem acontecer dentro da lógica daquele cotidiano: caminhadas, pausas, olhares. Assim, construí, junto às imagens, um imaginário – quase uma ficção surgindo do real.

Figura 12 – Frame dos arquivos de vídeo do filme *Japão* (2021)



Fonte: Autoria própria (2017).

Japão (2021) é meu último filme. Comecei a filmá-lo num intervalo, entre outros dois trabalhos: o final de *Taego ãwa* (2016), que estreou em festivais e salas de cinema nesse mesmo ano, e o início de *Mascarados* (2020), cujas filmagens iniciaram em 2017. Na verdade, *Japão* nasceu de um desejo de fazer um filme sem depender de editais ou aprovações, não exatamente sem dinheiro, mas livre da espera, da engrenagem formal que muitas vezes paralisa. Queria filmar logo,

influenciado por práticas de outros cineastas e, principalmente, tocado pela experiência de ver o filme *No Quarto da Vanda* (2006), de Pedro Costa. Resolvi então começar.

O encontro com essa obra foi uma revelação tardia, mas essencial, que ressoou profundamente em mim. Lembro-me de um livro de entrevistas dele, no qual comentava sobre seu modo de trabalho. Mesmo nas conversas mais francas, a obra preserva seus mistérios, intocáveis, sagrados. Não é meu desejo, aqui, desvendar ou encerrar os mistérios que *Japão* tece, pelo contrário, anseio conduzir, no limite do possível, aquele segredo insondável que impulsiona a criação desses filmes: as alegrias fugazes da realização, as dúvidas que corroem a alma do artista, os entusiasmos que acendem a chama criativa e as dores profundas de uma experiência que me transformou de dentro para fora, para sempre. Uma experiência que, em seu cerne, de alguma forma, também transformou o próprio cinema que eu conhecia.

Era sedutora – e essa sedução perdura – a imersão na tessitura fílmica por um tempo estendido. Pois, com o tempo, desvelam-se ganhos inestimáveis: a profundidade estética que a paciência burila, a riqueza narrativa que floresce de vivências prolongadas, a densidade etnográfica que só a convivência demorada pode oferecer. No entanto, essa mesma morosidade carrega consigo seu risco inerente: o tempo, senhor implacável, lança tudo em direções incertas. Uma morte súbita pode ceifar um personagem, uma mudança abrupta no cenário pode redefinir o curso, uma desistência inesperada pode desmanchar os planos.

A manutenção do método, como tive a rara oportunidade de observar no trabalho de Adirley Queirós, revela-se como algo verdadeiramente impressionante. É quase um retorno aos primórdios da etnografia, um ato de coragem que se assemelha a um salto no vazio, em que a fé no processo supera a incerteza do resultado. A cada dia, a cada gota de suor, a cada fragmento de história colhido, há a reafirmação silenciosa do compromisso.

Figura 13 – Frame dos arquivos de vídeo do filme *Japão* (2021)



Fonte: Autoria própria (2017).

Voltaria a filmar a mina por mais sete vezes ao longo de três anos até que um grave acidente com um dos trabalhadores o levou a morte mais tarde. Esse foi o estopim para o fechamento da mina e a demissão dos trabalhadores. Com a morte de Zumba e a interdição das atividades, uma parte dos trabalhadores foram trabalhar em uma mina pequena do antigo gerente da mina que eu havia filmado. Outra parte foi trabalhar em uma mina maior e mais moderna, na qual um ano depois Tutinha, outro trabalhador que havia participado das gravações do filme, morreu em outro grave acidente.

Japão começa com uma cartela e trechos do livro *Os homens crescem debaixo da terra* (1961), de Carlos Maria Ydígoras (1924-2010), escritor, jornalista e aventureiro espanhol cuja obra reflete uma trajetória vivida com intensidade e marcada por fortes convicções. Estudou direito, trabalhou como marinheiro, viveu um período tumultuado na Argentina – onde chegou a ser preso por motivos políticos – e, de volta à Espanha, foi operário nas minas das Astúrias. Essa fase inspirou o romance que retrata de maneira vívida e crua o cotidiano dos mineiros. Nesse livro fascinante, demonstra ser etnógrafo, mas com qualidades literárias ficcionais. Em algumas passagens, descreve a mina como um monstro, um lugar que traga os homens, descrição que ecoou profundamente em mim. Era o que sentia ao olhar o poço pela primeira vez: um estremecimento no corpo diante do abismo. A mina como uma boca aberta, engolindo tudo.

Inspirado pela visceral descrição de Ydígoras (1961), *Japão* desvela a mina como organismo faminto, cujas “entranhas devoradas” se tornam uma vasta câmara mortuária, um eco constante da vingança de um chão que se recusa a ser violado. O filme se torna, então, uma reflexão sobre a mineração como delírio – o sonho de “bamburrar”, de fazer fortuna – e a crueldade da realidade. O chamado de Zumba, já no pós-morte, convoca a habitar não apenas o subterrâneo físico, mas também o simbólico, a dar forma ao que ficou, a registrar as vozes e os fantasmas que ecoam nas profundezas. É um mergulho em um espaço de lenda observada, onde a mina se torna o próprio filme: escura, profunda, cheia de vozes, cheia de fantasmas.

A escuridão é mais que a ausência de luz, é uma entidade palpável, um monstro primordial que respira, ruga e devora. *Japão* é um documentário sobre homens e rochas, uma ode visual e sonora à memória de um tempo e de corpos que se fundem com a própria terra. Nesse submundo, o ar se adensa, pesado de poeira e presságios. Os sons de explosões distantes, o fogo que crepita, a água que infiltra e corre, tudo se amalgama ao pulso incessante da mina. A câmera, ora espectador *voyeur*, ora participante imerso, busca capturar a respiração desse monstro, seus batimentos cardíacos silenciosos que ressoam nas veias da rocha. Cada estalo, cada murmúrio da terra, sugere a presença de uma consciência antiga, que se contorce e reage à intrusão humana. Os mineiros, com suas preces sussurradas ou seus rituais quase imperceptíveis, buscam apaziguar essa força ancestral, cientes da fragilidade de suas existências diante da imponente fúria geológica.

A metáfora do monstro, evocada por Ydígoras (1961) e vivida intensamente na mina, ganhou contornos trágicos com a morte de Zumba e, mais tarde, de Tutinha. Eles não são apenas vítimas, mas fantasmas, figuras que transitam entre dois mundos, assombrando a tela e a memória. A primeira sequência do filme os evoca, um homem que caminha na escuridão sem saber o que busca, um trabalhador, um espectro, ou ambos. O som dos sinos das igrejas de Minas Gerais, que tradicionalmente anunciam a morte, embala suas passagens, transformando as partidas em um rito, uma rapsódia, uma despedida. O final, uma subida invertida, filmada repetidas vezes com diferentes dispositivos, é um respiro, uma redenção. A luz que cega, após a escuridão, é o arco que se fecha em um dia nessa mina monstruosa.

Japão é um filme sobre a vida e a morte, os sonhos e as histórias que se entrelaçam nas entranhas da terra, uma jornada que me transformou, uma

experiência-limite que me fez questionar o que significa quando os mortos querem falar com você, quando você se deixa afetar por eles e quando lhes dá vida em um filme. É um trabalho que, como as etnografias mais profundas, busca dar contorno aos sintomas, aos fantasmas que habitam o corpo e a memória. Uma obra nascida da incerteza, da perda e da incessante busca por uma luz no fim de um túnel que parece não ter fim.

Na mina, descia com os trabalhadores e filmava como dava com uma câmera antiga herdada da minha irmã, uma EX1 da Sony, e um cartão de 8GB que me dava 20 minutos de gravação apenas. Lá embaixo, não tinha como trocar o cartão, não tinha como sair quando quisesse, era preciso escolher o momento com muito cuidado e filmar o que fosse possível naquele tempo limitado. Filmar, nesse primeiro momento, significava estar ao lado desses homens, participar das situações de trabalho e das conversas. As imagens me servem menos como quadros prontos e acabados de um possível filme e mais como dispositivo para me aproximar desse ambiente particular que é o interior da mina e seus habitantes. As dificuldades técnicas se tornaram parte da linguagem: câmeras GoPro penduradas em cabos de aço, celulares em punho, a limitação de um único microfone direcional, que forçava a câmera a se aproximar, criando um som visceral e íntimo.

O uso das GoPros me levou a pensar na mina como um monstro, como em *Leviathan* (2012), filme dirigido por Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel. No filme, um navio de pesca é um organismo. Aqui, a mina é uma criatura faminta que engole e mastiga homens todos os dias. Em determinado momento do filme, Zumba, já morto, chama por alguém – talvez por mim. Na minha imaginação, ele não está vivo nem morto, está no entre, e me chama para dentro, para que eu o filme, para que eu dê forma ao que ficou. Filmar *Japão* foi habitar esse subterrâneo, não só físico, mas simbólico. Entre a observação e a ficção, entre o gesto real e o encenado, fui tentando construir esse espaço de lenda observada, como se o próprio filme fosse uma mina – escura, profunda, cheia de vozes, cheia de fantasmas.

Figura 14 – Frame de um plano feito com uma GoPro durante a descida na mina Barão



Fonte: Autoria própria (2018).

Há poucas sequências do filme com som direto, uma delas feita por Marcelo Andrade, na época estudante de audiovisual do Instituto Federal de Goiás (IFG-Goiás), que atuou como microfonista. Essa cena é toda construída, uma das poucas que consegui filmar mais de uma vez, de pontos diferentes. A sequência começa com um plano médio. A fala que ouvimos, “eu nasci lá, eu vim para cá em 83”, não é dita ali. Foi colocada depois, na pós de som. Precisava construir esse momento, talvez o único no filme em que se fala de maneira mais direta da vinda em massa de trabalhadores da Bahia para Campos Verdes, no auge da descoberta das esmeraldas. Era importante situar essa história, e é o próprio Marcha Lenta quem a conta, ele é dessa época, ia e voltava de lá. Essa fala foi inserida como um efeito de montagem.

Na gravação, a gente só tinha um microfone direcional. Então, o som mais próximo da boca dele só foi possível quando a câmera se aproximou também. Não havia nenhuma lapela plantada. Muito tempo depois, reconheci a importância do microfone de lapela. O que tentei ali foi colocar o começo da história – a trajetória até Campos Verdes – enquanto a boca dele ainda não aparecia em cena. E aí, em um corte para o som *on*, Zé Pretinho pergunta se ele namorou muito nessa época. Há um corte nesse momento que poderia fazer supor o uso de duas câmeras, mas não, não eram duas câmeras. O diálogo foi todo montado. Não era possível repetir

exatamente as falas. Havia dificuldade da minha parte e da parte deles de refazer as mesmas cenas, os mesmos temas. Às vezes, conseguia repetir os *takes*, mas não os assuntos, então os cortes internos ficavam difíceis. Na cena sobre a presença das mulheres no garimpo, por exemplo, montei em continuidade, tentando preservar o sentido, ainda que não houvesse continuidade real no material bruto.

Pensei muito, durante esse processo, na sequência da girafa de *Hunters* (2020-2023). Não importa se a girafa morreu por espingarda ou por flechas, o que importa é a narrativa que se constrói. Bazin (2018) fala do cavalo branco também: não importa quantos cavalos foram usados, mas o efeito de realidade que se produz. Em *Le Ballon Rouge* (2008), o que importa é a experiência, não a quantidade de balões. Aqui, o efeito de realidade que queria criar era justamente esse: uma ideia de continuidade que, de fato, não havia. Criar uma unidade na fala, um princípio. Nesse trecho, Zé Pretinho conta que morou mais na Malvina do que em casa. Malvina era, pelo que entendi, um grande prostíbulo que existia em Campos Verdes. Coincidentemente, a guerra das Malvinas foi em 1986, e o boom das esmeraldas em 1983, como aponta Sonilda Silva (2006)¹⁰, que fez um excelente trabalho sobre o garimpo.

Esse prostíbulo tinha esse nome, Malvina. Zé Pretinho fala do sonho de montar um puteiro, no Piauí, em Goiás ou na Bahia. Marcha Lenta comenta que precisaria de mulher bonita. Mas ele responde que não importa, bonita ou feia, o sonho era montar um puteiro. Não tinha muitas cenas de diálogos íntimos em que alguém revela um desejo. Aqui se diz espontaneamente. Ninguém pediu. Não é como no filme *Chronique d'un été* (1960), dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin, em que há uma pergunta direta sobre sonhos. Aqui, Zé Pretinho quis falar. E essa cena ficou no filme por isso. Há também uma dimensão de fantasia aí. Ele projeta: “se eu arrumar uma pedra...” Mas ele não trabalha para si, trabalha para um dono de mina, de São Paulo, cujo nome não importa. Era o Ian, o gerente, quem fazia a mediação. Os trabalhadores ganhavam um salário, mas não ficavam com a produção. Zé está ali sonhando – mesmo que de forma pueril – com algo que já não se realiza.

A sequência termina com um som que é quase um assombro. Ele olha para cima, tentando entender de onde vem o barulho. A mina aparece vazia. Um plano da

¹⁰ SILVA, Sonilda Aparecida de Fátima. *Campos Verdes: memória, história e saberes*. 2006. 125 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2006.

mina já sem ninguém dentro. E o som continua. Esse monstro invisível está sempre ao redor. O plano seguinte é um clássico plano de observação. Mas, como o som direto era muito precário, houve reconstrução: foley dos passos, o barulho da água. Gosto muito dessa cena. Há uma tristeza naquele homem, um cansaço, um momento em que não se trabalha. Ele faz uma prece com as mãos, como quem pede algo, então sobe esse som atmosférico – o ruído, um quarteto de cordas, música clássica sertaneja, que embala os planos observacionais da mina, sempre nessa dimensão do delírio, do sonho. A mineração como delírio: o sonho de bamburrar.

Em seguida, aparece Tutinha, um dos trabalhadores que morreu na mina, numa imagem espectral, um efeito feito com trucagem. Filmei o plano com e sem ele e sobrepus. Não são todos fantasmas, apesar de haver momentos em que as almas aparecem. Os esculpidos como fantasmas são Tutinha e Zumba. Depois, uma sequência de fotos: uma visita do Ministério de Minas e Energia ao início do garimpo. Um homem branco aparece nas imagens. São os poucos registros fotográficos encontrados que mostram o início da escavação. Dentro de um regime de assombro, não há voz-off para explicar o que vemos, o espectador precisa decifrar. Há uma data: agosto de 1984. Era ainda uma exploração superficial. Depois, quando as esmeraldas rarearam, a cratera aumentou e encheu de água, como em Serra Pelada, passou-se então à extração subterrânea, técnica que os baianos da Carnaíba já conheciam.

Este processo de um regime de assombro também foi sobre a morte da minha mãe, sobre o que fazer depois, sobre essa sensação de que tudo é lucro. Fiz o filme num momento de muita incerteza e não foi à toa que dois operários morreram durante as filmagens. Um deles morreu dois dias depois de termos filmado no mesmo lugar. Foi quase um filme feito sozinho. Pensava *No Quarto da Vanda*, em como Pedro Costa passou para o método minimalista, já que vinha de uma ideia oposta às grandes equipes. Formando uma concepção de cinema com Pedro Costa, Adirley Queirós, Artavazd Peleshian, uma imagem me marca: um filme pode demorar dez anos para ficar pronto, ou quatro, como nas antigas etnografias.

Em sonho, sou transportado para um túnel que leva até um grande salão de pedra iluminado por um enorme buraco onde a luz ilumina parte da caverna coberta por uma vegetação de samambaias e musgos. De longe, enxergo algo sentado em uma pedra, uma figura que se mistura àquela vegetação. A figura está viva, se

movimenta em direção a mim, me aproximo assustado, porém curioso. A criatura parece humana, mas completamente coberta de lama e musgos, com os olhos vermelhos brilhantes na penumbra da caverna. Em uma pedra ao lado da criatura, me sento, a luz da clareira ilumina o cenário. Em silêncio, olho e reconheço Zumba um tempo depois.

Ele conta que aquela gruta é lar do ancestral guerreiro Kamukuwaká, que ali teria se defendido dos ataques do inimigo que invejava sua beleza e força, transformando sua casa em pedra. Com a ajuda de pássaros, um buraco no teto rochoso da caverna foi aberto. Assim, Kamukuwaká e seus familiares conseguiram escapar para o céu, livrando-se da emboscada. Ouço a história, atento e em silêncio. Pergunto se ele mora ali, Zumba responde que aguarda a chegada dos pássaros para retornar à superfície. Depois, pergunta sobre minha família e meus filhos. Conto que estão todos bem e relato como estão seus amigos da mina. Falamos da vida. Ouve-se o som de pássaros que se aproximam da entrada da caverna.

3 AS IMAGENS FALTAM: ESCRITOS SOBRE TAEGO ÃWA (2016)¹¹

3.1. A imagem obscena

Como Rithy Pan, cineasta e diretor cambojano, procurei por anos em vão uma imagem que falta. Uma fotografia ou filme que pudesse testemunhar as violências infligidas aos Ãwa durante o contato forçado com a equipe da Funai, em dezembro de 1973, e nos anos seguintes.

Há tantas imagens no mundo, que acreditamos ter visto tudo. Pensado tudo. Durante anos, eu busquei uma imagem que falta. Uma fotografia tirada entre 1975 e 1979 pelos khmers vermelhos, quando eles dirigiam o Camboja. É claro que, por si só, uma imagem não prova um crime massivo; mas ela dá algo a se pensar; a se meditar. A construir a história. Eu a procurei em vão nos arquivos, nos papéis, nos campos de meu país. Agora eu sei: essa imagem precisa faltar; e eu não procurava por ela – não será ela obscena e sem significação? Então eu a fabrico. O que eu dou a vocês hoje não é uma imagem, ou a busca de uma única imagem, mas a imagem de uma busca: aquela que o cinema permite. Certas imagens devem faltar sempre, sempre serem substituídas por outras: nesse movimento há a vida, o combate, a dor e a beleza, a tristeza dos rostos perdidos, a compreensão do que foi; às vezes a nobreza, e mesmo a coragem: mas o esquecimento, jamais. (A Imagem..., 2014).

Ao longo da pesquisa de arquivo, encontrei mais 180 fotos de 7 fotógrafos diferentes que estavam presentes na Fazenda Canuanã, na chegada dos Ãwa, na década de 1970. As fotos mostram o antes e depois, nenhuma delas mostra o contato de fato, o que teria ocorrido no Capão de Areia.

Uma dessas imagens é uma foto, tirada em 7 de dezembro de 1973, que mostra o sertanista Apoena Meireles, de short jeans curto, sem camisa e com um relógio no braço esquerdo. Ao seu lado, da esquerda para a direita, nus, quatro indígenas da etnia Ãwa, capturados pela equipe de atração: Tutawa, líder do grupo, homem de aproximadamente 40 anos, Tutxi, homem de aproximadamente 50 anos, Watumi, mulher de aproximadamente 30 anos, e seu filho pequeno, Pxticao, em seus ombros, de aproximadamente 2 anos. No segundo plano, ao redor do sertanista e dos Ãwa, alguns indígenas e regionais os observam. Um deles, um garoto que está bem próximo ao feixe de flechas, os observa de maneira curiosa. Ao fundo, no terceiro plano é possível ver algumas casas, cercas, um pasto e algumas

¹¹ No seu relato, Marcela Borela, minha irmã e codiretora do filme *Taego Ãwa*, fala sobre o dia que chegamos pela primeira vez à aldeia Canuanã para devolver aos Ãwa as imagens e os sons de arquivo reunido ao longo de muitos anos.

poucas árvores, indicando que a cena ocorre já na Fazenda Canuanã. Mas o que mais essa imagem mostra? O que mais ela tem a nos contar? E o que ela não mostra ou mais precisamente o que ela esconde? Não será ela obscena, como nos ensina Rithy Pan?

Figura 15 – Registro da chegada dos ãwa e da equipe da Funai na Fazenda Canuanã



Fonte: Martinelli (1973).

A cena é marcada por uma tensão invisível e um certo desconforto. Os olhares e a atenção no primeiro plano da fotografia se voltam para um feixe de flechas que está em disputa. Tutawa ãwa agarra o feixe de flechas com uma de suas mãos e, com altivez, as observa minuciosamente, como se as contasse, na tentativa de ver se estavam todas ali. Com a outra mão, tenta sacar uma das flechas. Apoena, por sua vez, lança uma de suas mãos e seu corpo sobre o mesmo feixe de flechas amarradas, como quem quer tomá-lo, e insinua um gesto tacanho de pretensa autoridade e controle da situação. Uma outra mão participa da tentativa de tomar as flechas dos ãwa, ela se projeta em direção às flechas e surge de fora do quadro.

A foto mostra a chegada dos ãwa na fazenda Canuanã e não o momento do contato em si, que teria ocorrido no Capão de Areia, diferente do que os jornais e os

sertanistas da época noticiaram (Rodrigues, 2012). Há muitas imagens do “antes” e do “depois” do contato, mas não há registro do momento decisivo, aquele que marca o encontro entre os *Ãwa* e a frente de atração no Acampamento Caracol. Por que não há essa imagem? Patrícia Rodrigues, antropóloga que coordenou o relatório de demarcação da Terra Indígena Taego *Ãwa*, também se pergunta: se havia câmera ali, por que ninguém registrou o contato no Capão de Areia?

Figura 16 – Zoom in de fotografia da chegada *Ãwa* e da equipe da Funai na Fazenda Canuanã



Fonte: Martinelli (1973).

Essa é a primeira imagem publicada dos *Ãwa* na imprensa nacional, dois dias depois da chegada dos indígenas nessa fazenda, tirada pelo fotojornalista do Estado de São Paulo, Pedro Martinelli, que estava acompanhado do jornalista Erno Schneider. Em seu relato, publicado em seu blog pessoal na internet, diz que recebeu uma ligação na sucursal onde trabalhava em São Paulo, dando a notícia do contato com os *Ãwa*. Na ocasião, afirma ter pego um avião e pousado “ao lado do churrasco dos *Avá-Canoeiros*” para fazer a capa do jornal, publicado dias depois, com o título “*Avá-Canoeiro* atacam mais aceitam a paz” (Martinelli, 2011).

Para além das distorções da matéria sobre o que teria ocorrido no contato dos *Ãwa* com a equipe da Funai, Rodrigues (2012) chama a atenção para dois aspectos:

o primeiro é o fato de que havia outros fotojornalistas fincados a meses como âncoras por outros jornais concorrentes da época.¹² O *Jornal do Brasil* e o *Estado de São Paulo* foram os primeiros a mandar seus correspondentes e fotojornalistas para cobrir o contato com os Avás-Canoeiros do Araguaia em 1973. Eram eles: o jornalista Edilson Martins, o fotojornalista Ariovaldo dos Santos e o jornalista e fotógrafo Mario Chimanovitch. Ariovaldo dos Santos, enviado pelo *Jornal do Brasil*, trabalhou em parceria com o correspondente Edilson Martins, cobrindo o contato dos Avás-Canoeiros do Araguaia.

De acordo com Rodrigues (2012), Apoena Meireles, chefe da expedição, mandou sua esposa, que carregava a câmera, de volta para a sede da fazenda antes do momento do contato. Apoena impediu outros fotógrafos de acompanharem a aproximação final. Em telegrama ao general Ismail, do dia 19 de novembro de 1973, Meirelles informou a presença de dois jornalistas estrangeiros que se encontravam na sede da fazenda. Os jornalistas solicitaram autorização para acompanhar essa expedição de contato com. De acordo com o telegrama: “Dois jornalistas estrangeiros vg free-lancers encontra-se base nossa expedição sem autorização FUNAI pt Klaus Gunther e Peter Frey vg desejam acompanhar nossa expedição vg aguardo instruções de vossa excelência pt” (Meirelles, 1973). Apoena diz em novo telegrama ao general que lera sua resposta – a qual não tivemos acesso – e subentende-se que a autorização não foi dada. De acordo com o novo telegrama: “Lera vosso n340 s/a de 19/11/73 pt Ciente pt Já comuniquei jornalistas que seguirão tentando contato com v. excelência” (Meirelles, 1973).

Klaus Gunther, a quem Apoena Meirelles se refere, é alemão, morou 50 anos no Brasil e trabalhava na época como fotógrafo de reportagem da *Revista Manchete*. Ele conta, acerca do ocorrido, que Apoena não teria permitido que ele fosse com a expedição. São de Klaus as fotografias que ilustram a matéria nº 1.137, de fevereiro de 1974, escrita por Carlos Roberto da Silva, intitulada *Os lobisomens da selva*. Nela, o jornalista reafirma uma série de inverdades, como “os índios jamais construíram acampamentos definitivos” (Silva, 1974), e diz inclusive que os próprios vaqueiros não reconheceram a história do lobisomem. Nas palavras de Klaus, em seu blog pessoal:

Em 1973, quando a FUNAI finalmente decidiu atender às repetidas denúncias de fazendeiros do Rio Araguaia (GO) de que seu gado estava sendo abatido pelos ‘cara-pretas’ (caras pretas) no pasto – eu ainda trabalhava como fotógrafo de reportagem para a revista “MANCHETE” no Rio de Janeiro. [...] Também desta vez fui incumbido de usar minha câmera para documentar o contato com os ‘Cara-Pretas’ – conhecidos no meio antropológico como os índios do povo ‘Awá-Canoeiro’. O que me decepcionou foi a reação do chefe da ‘Frente de Atração da FUNAI’ que se recusou a me levar para fazer contato – agora sei porque! (GÜNTHER, 2023).

Anos depois do lançamento do filme, por uma espécie de obsessão que não cessou de se inscrever, um mal-de-arquivo (Derrida, 2001), continuei a pesquisa com os arquivos dos *Awá*. Eis que, certo dia, encontrei um documento da Câmara dos Deputados, já microfilmado, do dia 4 de abril de 1986, onde o deputado indígena Mário Juruna denunciava, no Plenário da Câmara dos Deputados, as atrocidades sofridas pelos índios *Awá* durante o contato com a frente de atração da Funai, em 1973, chefiada por Apoena Meirelles. Juruna faz diversas acusações contra Apoena, na época presidente da Funai, e exige sua saída do cargo. Apesar do apelido de Juruna, o deputado era da etnia Xavante e certamente sabia da história do contato com os *Awá*, pois os únicos a acompanhar Apoena durante o contato foram alguns homens Xavante. Nas palavras do deputado:

Conheço bem o Sr. Apoena Meireles. Sei o que ele fez quando foi transferir os índios Krenakore no Peixoto de Azevedo. Vivia atirando dentro das aldeias aterrorizando os índios. Sei o que ele fez com os índios *Awá-Canoeiro* que, sob uma saraivada de balas, prendeu duas famílias daquele grupo arredio. Conheço bem o Sr. Apoena que sempre esteve do lado do poder, ao lado dos coronéis, na época do autoritarismo e sempre contra os índios. Apoena aparece muito nos jornais e nas revistas como um grande indigenista. E isso não é verdade. Nada fez em defesa dos índios. Qual a área indígena que ele demarcou em toda sua vida? A opinião pública está enganada até hoje pelo ‘grande sertanista’ Apoena Meireles. (Juruna, 1986).

Na sua fala, denúncias graves que jamais foram investigadas. Juruna aponta dois fatos importantes sobre o contato com os *Awá* que só vieram à tona em 2010, com o relatório de demarcação da terra. O primeiro deles é o fato de a frente de atração ter atirado com armas de fogo contra os índios – e não ter só soltado foguetes como a narrativa oficial conta –, fato narrado pelos *Awá* no relatório de demarcação. Na ocasião, uma menina que conseguiu escapar da captura da frente de atração foi baleada e morreu dias depois junto a outros que haviam fugido. Outro aspecto mencionado pelo deputado é o fato deles terem sido presos, enquanto as

versões dos jornais e da Funai construíram que os índios teriam acompanhado a expedição amigavelmente (Rodrigues, 2012).

Na fotografia, há também um cinegrafista, filmando a cena de outro ponto de vista com uma câmera 16mm. Ele tem cabelos pretos longos, veste roupas brancas, calça boca de sino, quase não pode ser visto entre os dois homens *Ãwa*. Sua identidade permanece desconhecida até hoje, assim como as imagens produzidas por essa câmera. Sua presença ausente, no entanto, me levou a outras imagens, às únicas imagens em movimento do momento em que os *Ãwa* chegaram à Fazenda Canuanã. Essas imagens estavam guardadas há mais de 40 anos em uma caixa de sapato no Instituto César Baiocchi e são de autoria da antropóloga Mari Baiocchi. Soube de sua existência por ocasião do contato que se aproximava com outro grupo *Avá* em 1983, no qual os jornais começaram a publicar uma série de matérias para falar sobre o desaparecimento de animais na região de Cavalcante, onde havia uma fotografia de autoria da Mari. Eram 5 rolos de 8mm amarelos iguais, de aproximadamente 3 minutos cada. Dois deles estavam com etiquetas que os identificavam “*Avá-canoeiros*”. Três dos rolos não tinham qualquer identificação e não quisemos correr o risco de não os digitalizar.

Em 2015, mandamos uma carta para a Cinemateca Brasileira para que pudesse digitalizar esse material, haja vista sua importância histórica. Recebemos as imagens, como prometido, tempos depois, junto a uma advertência curiosa de um funcionário, que constrangeu um amigo que foi buscar o HD. Ele disse, no momento da entrega do material: “Não há qualquer relevância dessas imagens para a questão indígena. Só tem índio vestido nessas imagens. Se vocês quiserem fazer um filme sobre a questão indígena neste país é preciso ver o trabalho de Vincent Carelli e Andrea Tonacci”.¹³ Até hoje acho que ele se referia aos três rolos sem identificação que, de fato, não tinham imagens dos *Ãwa*. Havia apenas imagens de César Baiocchi percorrendo regiões de jipe e em viagens de avião.

O que o funcionário da Cinemateca jamais poderia supor ou ver é que o jipe que percorreria áreas alagadas, riachos e passava até por uma ponte improvisada, levava escrito em seu para-choque “MATA AZUL”, nome dado pelos *Ãwa* ao último refúgio do grupo quando foram capturados pela equipe da Funai. Essa imagem, presente em um dos rolos, aparentemente não tinha nada a ver com os *Ãwa*. Existe

¹³ Essa foi a frase que me lembro de ter ouvido do meu amigo.

uma coincidência constrangedora ao perceber que onde supostamente não haveria relação entre as imagens feitas e os *Ãwa*, percebo um rastro impossível de ser percorrido. Por que o jipe que Baiochi dirigia levava o mesmo nome do último refúgio dos *Ãwa*, lugar onde foram contactados, a Mata Azul?

3.2 A imagem de uma busca

Uma câmera acompanha um indígena numa caçada a um veado campeiro nas proximidades da Ilha do Bananal em 1989¹⁴. Trata-se de Tutawa *Ãwa*, com aproximadamente 50 anos. Vestindo uniforme da seleção brasileira, short azul e camiseta amarela, ele carrega seu arco e um feixe de flechas nos ombros em direção a um descampado. Em cima de uma árvore, procura por algo. Um urubu sobrevoa o céu azul.

Figura 17 – Arquivo de vídeo e frame do filme *Taego Ãwa* (2016)



Fonte: Ton Zêra (1989).

¹⁴ Ton Zêra é o nome artístico do estudante de Rádio e TV da Universidade Federal de Goiás que participou dos registros da fita VHS, encontrada na Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia (Facomb-UFG) por Marcela Borela, em 2003. As imagens da cena da caçada são de 1989. Hoje, além de técnico administrativo da Universidade Federal de Goiás, ele é músico e compositor.

Dentro da mata, Tutawa dispara uma flecha contra um veado campeiro sem, contudo, acertá-lo. O veado corre em disparada e ele vai atrás, para, por um instante, e arruma seu arco, apertando com vários nós a corda que o prende. Novamente para, tira a camiseta com o arco e as flechas entre as pernas e inicia uma difícil caminhada por um campo alagado, chegando novamente próximo à mata fechada e ao veado campeiro. Tenta mais uma vez atingir o veado com duas flechadas, mas o bicho está um pouco longe.

Seguindo os passos do veado, se aproxima mais uma vez e, bem próximo a ele, o atinge com uma flechada na barriga. O veado sai em disparada. Tutawa sobe novamente em cima de uma árvore para monitorar os passos do animal. De volta ao alagado, segue o veado, que já apresenta dificuldade de andar. O animal tropeça nas próprias pernas. Tutawa o atinge mais uma vez com uma flechada na perna e, com calma, vai em direção ao veado, enfraquecido e sangrando. O veado, que não corre mais, se deita no alagado como se rendesse ao caçador. Com um golpe de misericórdia, Tutawa flecha-o pela última vez. O veado morre agonizando no alagado, tentando manter a cabeça fora da água e com os olhos vítreos. Tutawa chega na aldeia e compartilha a caça. As cenas mostram-no cortando, separando e salgando a carne do veado. Ele e Tatia (mulher ãwa mais velha) vendem e trocam a carne com regionais que moram na aldeia.

Na frente de casa e da câmera, os indígenas se reúnem em família, velhos, crianças e jovens. Mostra-se a caça, o caçador e suas relações sociais a partir dela. Os estudantes da então Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia que gravaram essas imagens com uma câmera VHS justificam sua presença em terra indígena pela posse de uma câmera de vídeo. O intuito era fazer um documentário sobre a situação desses indígenas, sobre a ausência de uma política coerente de demarcação de terras e de assistência para esses grupos. Com a câmera na mão, registram o presente das relações com os lugares nos quais se fixaram as relações interétnicas decorrentes de uma nova realidade. Registram aspectos do cotidiano que, mesmo fragmentado, é capaz de revelar a cosmovisão ãwa.

No meio de entrevistas, relatos e desdobramentos simbólicos do complexo processo de contato desse povo Tupi do Centro-Oeste brasileiro com o mundo do branco aparecem com grande força. Porém, o projeto dos estudantes não teve continuidade e as imagens captadas ficaram esquecidas. Da vontade de ajudar os Avás-Canoeiros a viver melhor, a partir de uma postura em relação à questão de

demarcação de terras, restou apenas esse material bruto de sete horas de filmagens. Doze anos depois desses registros, minha irmã e parceira nesta pesquisa, estudante também do departamento de Comunicação e Biblioteconomia, encontra as fitas que encerram o registro da experiência: primeiro três fitas e depois mais duas.

Figura 18 – Frame do filme *Taego Áwa* (2016)



Fonte: Ton Zêra (1989).

Do encontro com as imagens da caçada deixadas de lado, nasceu a decisão de trazê-las de volta, junto a outras imagens, a partir de uma extensa investigação de arquivo. Durante oito anos, conduzi minuciosa pesquisa bibliográfica, documental e imagética sobre o povo indígena Tupi da região Central do Brasil, que abrangeu a coleta de informações em diversas fontes, como jornais, plataformas on-line e acervos públicos e privados. Ao longo desse período, o levantamento resultou na identificação de uma variedade de materiais visuais: vídeos institucionais, alguns dos quais revelando financiamento por iniciativas de indigenismo empresarial; documentários clássicos que demandavam contextualização e análise aprofundada para sua compreensão plena; fotografias pessoais, feitas por antropólogos, sertanistas, jornalistas, fotógrafos profissionais, cinegrafistas e turistas; reportagens

televisivas e fragmentos de produções cinematográficas contemporâneas que abordavam a temática indígena.

Inicialmente, a pesquisa de arquivo se deu com o propósito de encontrar os originais e as reproduções de fotografias e materiais audiovisuais produzidos sobre os Avás-Canoeiros do Araguaia desde o contato forçado com a equipe da Funai em 1973. Foram consultados os acervos da Biblioteca e do Setor de Documentação da Funai (Brasília), da Universidade de Brasília (UnB), do antigo Museu do Índio e do Museu Nacional, ambos no Rio de Janeiro, entre outros. A pesquisa de arquivo se concentrou principalmente na cidade de Goiânia, mas foram feitas viagens a Brasília, ao Rio de Janeiro e a São Paulo em busca de imagens e documentos em arquivos públicos e privados, incluindo materiais dos vários fotógrafos presentes nesse contato. A pesquisa incluiu coleta, identificação e sistematização do material disponível.

Era determinante para nós a construção e a percepção de que a maior parte das imagens produzidas sobre eles afirmava a extinção. Nesse sentido, ficou evidente que os Āwa não lutavam contra a extinção, mas, sim, contra as imagens da extinção. De acordo com Rodrigues (2012, p. 463):

[...] identificamos que a maioria dos trabalhos escritos e áudio-visuais sobre os Avá-Canoeiro do Araguaia propaga em seu discurso a tentativa histórica de extermínio do grupo e assim postergando o seu direito à terra. Eis o problema. As imagens afirmam que os Avá-Canoeiro estão ameaçados de 'extinção' ou fadados ao extermínio. [...] Também afirmam que são um grupo 'aculturado', que teria sido 'assimilado' ou 'integrado' pelos Javaé (grupo historicamente inimigo que os abriga como cativos) ou pela sociedade nacional, modo como os Avá-Canoeiro do Rio Araguaia têm sido representados pelos agentes do Estado, pela mídia ou por alguns setores da academia, em oposição aos Avá-Canoeiro do Rio Tocantins, descritos como mais 'tradicionais' por se manterem em um ambiente de isolamento. Há nessas imagens uma construção arbitrária que estabelece uma dicotomia entre os 'aculturados' do Rio Araguaia (Ilha do Bananal e proximidades – Formoso do Araguaia - TO) e os 'exóticos' ou 'tradicionais' do Rio Tocantins (Terra demarcada na Serra da Mesa – Minaçu-GO). Construção que justificou o abandono completo dos primeiros pelo Estado e a interferência excessiva dos agentes da parceria público-privada entre os últimos, como em dois extremos de um mesmo continuum. Ao contrário do que as imagens sobre esses indígenas insistem em afirmar, os descendentes dos Avá-Canoeiro do Araguaia estão em crescente expansão, ainda que produtos de uniões dos Āwa com parceiros Javaé, Tuxá e Karajá, e se auto identificam como Avá-Canoeiro em um contexto de forte discriminação (ver Toral, 1995, Tosta, 1997), falam ou entendem a língua Avá-Canoeiro e reproduzem práticas essenciais e tradicionais de povos Tupi, como a nomeação dos vivos com os nomes dos antepassados recentes, entre outros rituais.

A pesquisa com o material de arquivo sobre os *Ãwa* partiu de uma desconstrução para uma reconstrução. E não se tratava da afirmação de uma nova verdade, mas da discussão de uma experiência que abraçasse uma memória ainda sem registro fílmico dos modos de vida, de pensamento, de sobrevivência e de reação desses índios aos anos pós-contato. Contaminadas pela ausência, ausência de escuta, de continuidade, de entendimento, a maioria das imagens já produzidas sobre os *Avás-Canoeiros* os retratava como extintos. A extinção era a narrativa, e o que os *Ãwa* nos disseram, com seus gestos, suas escolhas, seus olhares diante da câmera, é que eles lutam não contra a extinção, mas contra as imagens da extinção.

Embora tenham sido ouvidos em muitas situações nas imagens já produzidas sobre eles, não existia material que questionasse os estigmas de sentido que não só incomodam, mas prejudicam os *Ãwa* até hoje. O jogo da memória no qual operaram politicamente antropólogos, indigenistas, instituições, jornalistas e outros indígenas é intrincado. É um jogo de poder. Nesse sentido, falar em uma memória *Ãwa* era falar a partir de uma memória das imagens produzidas sobre eles e os impactos de representação que inevitavelmente carregam. Em *Taego Ãwa*, essas imagens se transformam em material de arquivo, utilizado segundo nosso entendimento (da minha irmã e meu) dos *Ãwa*.

3.3 A imagem participante

Da pesquisa com as imagens de arquivo, surgiu a necessidade de compartilhar com os próprios *Ãwa* as imagens que reunimos ao longo de mais de oito anos. Nossa primeira viagem à Ilha do Bananal ocorreu em setembro de 2011, quando fomos ao encontro do grupo *Avá-Canoeiro* do Araguaia na aldeia *Canoanã* dos índios *Javaé*. A ideia inicial era levar o material reunido, especialmente as imagens da UFG, para os índios assistirem e começarmos um diálogo sobre a produção de um filme a partir delas e do nosso encontro. “É a relação com as imagens de arquivo, iniciada com sua devolução ao olhar indígena, que desencadeia o processo do qual resultou o filme” (Ribeiro, 2016).

Em nossa estada entre o povo *Avá-Canoeiro* para compartilhar a ideia do projeto do filme-documentário muita coisa aconteceu. Na ocasião, ficamos sabendo da criação do Grupo Técnico da Fundação Nacional do Índio - Funai (GT) para identificar e delimitar uma terra indígena exclusiva para os *Avás-Canoeiros* do

Araguaia. A iniciativa constitui-se no primeiro passo histórico do Estado brasileiro para reparar minimamente as atrocidades das quais o grupo foi vítima desde o século XVIII, chegando à beira da extinção física.

Em 2003, Marcela encontrou as primeiras imagens e guardou as fitas VHS originais em nossa casa. Mas é importante salientar que foi a partir de 2006 que encontramos volume significativo de imagens dos *Ãwa* e sobre eles. No entanto, havia a dificuldade de logística de ir à Ilha do Bananal, chegar lá, com quem conversar, pois não conhecíamos os *Ãwa*. Além disso, em Goiânia, onde morávamos, parecia o encontro num vespeiro quando abordávamos o tema com alguém. Contudo, como explica Borela (2024)¹⁵, nos esboços do que será em breve sua tese de doutorado, foi exatamente o autor das imagens da caçada de Tutawa *Ãwa* em 1989, o cinegrafista e estudante de Rádio e TV da UFG Ton Zêra, que possibilitou nossa ida, em 2011, pela primeira vez, à Ilha do Bananal, com o intuito de “devolver” para a família de Tutawa as imagens feitas do seu povo ao longo dos anos.

Ao final do dia em que chegamos na aldeia Canoanã, pela primeira vez, houve uma cena. Os momentos mais confusos pareciam ter passado quando fomos tomar banho no rio Javaés, a barriga grávida do Araguaia. Kamutaja, neta de Tutawa, tinha nos levado, nos explicando que aquela era a área que nós poderíamos usar enquanto estivéssemos ali, afinal, os demais pontos de banho eram todos de quintais de casas das famílias Javaés [...]. Tínhamos levado as imagens de arquivo, principalmente as fitas VHS, mas também outras. Tínhamos passado a tarde assistindo, enquanto o caos se instalava. Ali, dentro d'água, depois de tudo, Kamutaja disse: 'e se a gente queimasse as fitas?' [...]. Então, eu olhei pro Henrique e disse: 'uai, se queimar a gente filma, a gente filma o incêndio das fitas, esse é o filme'. Kamutaja e seus irmãos, no entanto, mudaram de ideia e *Taego Ãwa* foi feito e as fitas não foram queimadas. Elas foram inclusive devolvidas ao seu autor, além de copiadas e utilizadas no filme. As fitas não foram queimadas, mas a memória queimava. Choro, raiva, revolta. Havia começado um expurgo dos arquivos e era difícil entender naquele momento [...]. Enquanto assistíamos no computador as imagens digitalizadas, entrou uma cena que causou constrangimento [...]. Essas imagens revoltantes mostravam Kaukamy, filha de Tutawa e sobrevivente do contato de 1973, emparedada, pela câmera e por dezenas de observadores que se juntavam em torno dela, falando um tupi já com algumas palavras em português. As imagens vinham das VHS e não diziam respeito à intenção das pessoas que filmaram, mas à forma. Os entrevistadores perguntaram em português se a Mata Azul era terra dela, ela dizia, num equívoco de linguagem,

¹⁵ Em sua pesquisa, trata das relações entre arte e grupos minoritários, cinema e política, documentário e fabulação, ficção e realidade, procedimentos e efeitos, arte e ativismo, desejo e formas de reparação. “Os cinemas participam das lutas políticas? É fato que participam. Mas de que maneira?”, questiona Borela (2024) no ensaio *Taego Ãwa e o que nós pensamos que fazemos quando fabulamos*, publicado no livro *Águas correntes: mulheres no audiovisual do Centro-Oeste*, de onde destaco seu relato.

provavelmente por não entender a pergunta, que não. Mas certamente o que Kaukamy também queria dizer é que não era só isso. A terra dos Āwa não é só a Mata Azul, mas lá é o lugar em que foram pegos. O fato é que Kaukamy não é compreendida e a cena, exibida pela primeira vez entre os Āwa, chocou. Wapotxire falou para Kamutaja, de lado: 'isso pode ser usado contra nós'. (Borela, 2024, p. 274).

Nas estadas na Ilha do Bananal, discutimos sobre a forma como o filme poderia ser realizado, ficando evidente o interesse dos indígenas de conhecer, selecionar e refletir sobre o arquivo de audiovisuais, fotografias e registros sonoros que os retratavam. O gesto, nesse contexto, representou o ponto de partida, fundamentado no reconhecimento ou na negação desses registros. A proposta era, então, retornar com um primeiro conjunto de imagens, assisti-las junto aos Āwa e trabalhar esse material em colaboração com eles. Durante as visitas, assistimos juntos a algumas imagens, o que estimulou conversas e abriu a possibilidade de iniciar a produção do filme a partir do trabalho com o material de arquivo.

O processo de selecionar dentro do material de arquivo imagens que fossem reveladoras de momentos da memória Āwa aconteceu em nossas idas à aldeia Canoanã. A caçada de Tutawa contou com a identificação de todos, pois ele fazia questão que os netos assistissem e conhecessem a técnica de sua cultura de grande caçador. Esse processo de reconhecimento de imagens em diálogo seguiu até a escolha do material final e de seu trato narrativo. Além do gesto de levar e trabalhar imagens de arquivo com os Āwa, percebemos a necessidade de produção de registros originais que dessem conta de relatos fundamentais de sua história.

Era notório o desejo e a necessidade de filmar os relatos de Tutawa, líder do povo Āwa. Mas imaginamos, naquele momento, que outras ações também poderiam ser filmadas, produzidas e registradas a partir de decisões tomadas através de oficinas que a equipe do filme faria com os Āwa. Entendíamos que o processo de definição do que seria filmado, assim como o processo de identificação do material de arquivo revelador de uma memória relevante para o processo de reinterpretação desse povo, aconteceria por meio de trocas e conversas a partir da exibição e discussões do material de arquivo formado por filmes, vídeos, fotografias e áudios já feitos sobre os Āwa na aldeia Boto Velho, Ilha do Bananal. Diga-se de passagem é a aldeia mais tranquila e calma próxima à Canoanã, para onde se dirigiram todos os membros da família que viviam em outras aldeias.

O desejo profundo de autonomia e de retorno à terra perdida transformou-se em uma força poderosa que permite dissolver parcialmente a resistência cristalizada que os *Ãwa* tinham e ainda têm em falar do seu passado sofrido e do seu mundo incompreendido aos membros da sociedade que tentou exterminá-los. No processo que nos levou ao filme *Taego Ãwa*, os *Ãwa* demonstraram o desejo de se reproduzir com o mínimo de autonomia territorial, política e socioeconômica, dando continuidade à extraordinária resiliência de seus antepassados, conhecidos na literatura e na memória oral dos antigos goianos como o povo indígena que mais resistiu à colonização do Brasil Central.

Em nossas visitas à Tutawa e sua família, houve momentos em que nos pediram para filmar o líder narrando algumas histórias e cantando os mitos *Ãwa* ao lado de Agæk e Kaukama, seu filho. Os mitos só podem ser cantados e contam com o som do Maracá para levar o ritmo do relato. Esse foi um momento importante a partir do qual pensamos em um segundo movimento de uso do dispositivo para o filme: a produção de novas imagens.

No final de nossa primeira viagem ao encontro com os Avás-Canoeiros em 2011, fomos recebidos para algumas conversas sobre o filme e o que gostaríamos de fazer. Não sem desconfiança, os indígenas nos ouviram, ficaram de pensar na nossa proposta. Por telefone, a distância, continuamos nosso diálogo, até que um dia recebemos a ligação de Tapywire (Angélica Avá-Canoeiro, filha de Kaukama, neta de Tutawa, que hoje assume postura de liderança entre os mais jovens). Por telefone, afirmava que sua família havia decidido fazer o filme que estávamos propondo naquele momento. Ela revelou que os *Ãwa* gostariam que o filme pudesse contar a história que nunca foi contada, aquela que contemplasse seu ponto de vista pessoal da própria história, projetando a luta pelo seu território tradicional, a Mata Azul, área já demarcada pela Funai que aguarda determinações da justiça para ser definitivamente dos Avás-Canoeiros. A partir de então, nos dedicamos a construir um filme que, pela primeira, pudesse contar a história do povo *Ãwa* do seu ponto de vista.

Como escreve Novaes (1993 *apud* Cunha, 2006), são “jogos de espelhos” que estimulam a projeção da imagem de si e dos outros, especialmente em contextos em que a identidade indígena precisa se afirmar diante do mundo dos brancos por meio de sinais visuais, como os elementos diacríticos do corpo, os mitos e os rituais. As imagens produzidas e projetadas participam ativamente da

construção de narrativas e da afirmação de identidades étnicas diferenciadas. Nesse sentido, a inserção do vídeo de forma compartilhada incluiu, além de registros tradicionais de observação, a realização de oficinas de produção e recepção de imagens. Ao assistirmos coletivamente os materiais de arquivo, estimulou-se a reflexão sobre a autoimagem e a construção identitária, fomentando uma “tradução” que não pretende apenas decifrar o outro, mas construir canais comunicacionais possíveis (Cunha, 2006).

3.4 Arquivo, fabulação e encenação em Taego Āwa

Em *Nada do que foi ouvido antes pode ser dito com as mesmas palavras*, publicado no *Catálogo do Forum.doc.BH* (2016), o crítico, pesquisador e realizador Ewerton Belico discute o filme *Taego Āwa*. Argumenta que o filme é marcado por um paradoxo fundamental que se desdobra na “insuficiência estruturante dos arquivos” que o compõem.

Figura 19 – Frame do filme *Taego Āwa* (2016)



Fonte: Berger (2016).

Embora as imagens sejam abundantes, é a voz de Tutawa que aponta para o que não pode ser mostrado. Essa insuficiência estruturante é o próprio dispositivo do

filme, que busca lembrar o passado e criar um lugar possível para o encontro com ele. Recordo-o:

Taego *Ãwa* se inicia pela evocação da memória e seus usos – Henrique e Marcela Borela levam às imagens de seu passado doravante descobertas. Mas o que vemos e ouvimos, de imediato, é o presente dos corpos e vozes, que indicam a necessidade da rememoração não da opressão ainda vigente, mas das marcas de uma experiência coletiva inscrita no espaço. Vozes e imagens, arquivo e testemunho em um fim político e comunitário, a esperança da recuperação da terra perdida. O arquivo é então o vetor de um conjunto de relação: do processo do filme que se mostra diante do espectador, dos *Ãwa* entre si e diante de nós ao perscrutar a memória de um genocídio, daquilo que o arquivo desvela ao expor suas lacunas: o aparato ideológico de sua própria produção. Tratar-se-á de uma singular política da memória, na qual o documento está menos a serviço de caução da experiência vivida e testemunhada pelos sobreviventes [no caso, O sobrevivente, Tutawa *Ãwa*] do que exposição do lugar de fala do opressor. (Belico, 2016, p. 269-270).

Taego Ãwa partiu de um gesto. Nele, concentram-se as estratégias de ação do filme e seus desdobramentos. O gesto é um afeto (Favret-Saada, 2005) que se projeta no tempo e no espaço. Desde que fomos ao encontro dos *Ãwa* na Ilha do Bananal, começamos a compor com eles a ideia de um filme, este gesto tem sua ação. O conjunto grande de imagens já produzidas que reunimos nos levou a esse filme, ao passo que a percepção de recusa de parte dessas imagens e de seus discursos, compartilhada com a preocupação recente desse povo em não falar/falar do seu passado, talvez possa desfazer equívocos de compreensão gerados sobre eles, problemas de discurso e de imagem, estímulo-problema, autoimagem. Isso nos levou a querer editar/montar esse material de arquivo a partir de escolhas compartilhadas.

Desejo do outro lado, no real, no outro que pode ser sujeito do filme. Filmar aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles propõem e pelo qual seriam também – ou primordialmente – responsáveis. (Comolli, 2008, p.54).

O processo de criação do filme *Taego Ãwa* partiu do encontro com as imagens, nosso encontro com as imagens dos *Ãwa* e dos índios com a própria imagem, num processo dialético de revisão das imagens produzidas sobre eles, pela sociedade brasileira e internacional, a partir da pesquisa com os arquivos e a produção de novas imagens. De acordo com Ribeiro (2016), é a devolução de imagens de arquivo (fitas VHS, fotografias, notícias de jornal) o ponto de partida do

filme, um processo iniciado em 2003. Como afirma Cunha (2006, p. 1), “o fazer audiovisual possibilita a criação de um espaço de diálogo”. A intenção foi trabalhar esses materiais de arquivo – imagens fotográficas e audiovisuais – como forma de abrir brechas para uma comunicação mais sensível às formas de ver e de se expressar dos próprios *Ãwa*.

Desde o início, as imagens representaram nosso elo de conexão com os *Ãwa*, que demonstraram interesse em ver essas imagens – um conjunto volumoso, pois esses indígenas foram altamente midiaticizados – e refletir sobre o que já foi dito a seu respeito. Ribeiro (2016) nos lembra, a partir de algumas falas e entrevistas que concedemos sobre o filme, que a iniciativa da entrega dos arquivos não foi filmada inicialmente. Esse gesto de não filmar num primeiro momento gerou, nas suas palavras, uma “interrupção consciente da economia de usurpação de imagens”, crucial para construção do filme.

A exemplo de Cunha (2006), proponho aqui uma reflexão mais articulada sobre o uso do audiovisual na pesquisa antropológica em contextos interétnicos, com foco na experiência de realização do filme junto aos *Ãwa* do Araguaia. No seu estudo com os Bororo, o autor propõe uma abordagem que entrelaça o trabalho de campo com a produção de imagens como forma de construir diálogos e devolver olhares em situações marcadas por assimetrias históricas, sociais e políticas.

Sendo assim, problematizo o acesso ao ponto de vista dos indígenas sem violentar suas próprias formas de expressão. Isso se dá tanto por meio do respeito à cosmovisão que informa a autoimagem dos *Ãwa* quanto pela percepção de que o cinema, ao mesmo tempo que produz imagens, propõe um modo de olhar, de narrar e de representar.

A experiência com os *Ãwa*¹⁶ foi marcada pelo desejo de compreender os problemas enfrentados no passado e nos dias de hoje por esse grupo indígena,

¹⁶ O modo como os *Ãwa* lidam com a situação de opressão a qual foram e ainda estão submetidos – uma das mais graves do Brasil – é indissociável do aparato cultural, imaginário e mitológico que os guiou e os orientou até hoje. Nessa mediação entre tradição e dominação, tem-se uma contínua recriação de identidades, que não permanecem estáticas, pois os atuais *Ãwa* não são mais idênticos aos seus antepassados nem se transformaram tanto a ponto de deixar de existir: os *Ãwa* não deixaram de ser *Ãwa*, apesar do novo contexto.

especialmente em relação aos conflitos com os Javaé¹⁷, à atuação da Funai, à presença de fazendas em seus territórios tradicionais e ao contato com os chamados “regionais” e com a sociedade nacional. O uso do audiovisual nesse contexto, como analisado por Cunha (2006), apareceu como estratégia não apenas de registro, mas de construção conjunta de significados e sentidos.

O filme *Taego Āwa* conta a história dos Āwa¹⁸, mais conhecidos como Avá-Canoeiro do Araguaia, segundo sua própria interpretação. Esses indígenas brasileiros narram sua trajetória de desterro e cativo desde o contato forçado com a sociedade nacional há aproximadamente 50 anos. Para isso, fazem uma interpretação mítico-religiosa do contato com os Baíra (brancos), colocando em xeque as imagens de aculturação e extinção produzidas sobre eles ao longo de décadas. Desde o contato com os brancos em 1973, passando pelo exílio na aldeia dos seus inimigos tradicionais, os Javaé, até a luta pela reconquista do território tradicional, diante da perspectiva de retomada parcial do território de ocupação na Mata Azul, os Avás-Canoeiros do Araguaia realizaram, no filme, o esforço conjunto de lembrar seu passado e encenar de alguma forma aspectos de sua memória afetiva, anterior ao contato forçado.

¹⁷ Rodrigues (2018), colaboradora fundamental desta pesquisa, no artigo *Os Avá-Canoeiro do Araguaia e o tempo do cativo*, explica a violência sofrida pela família de Tutawa, resumindo que, depois de décadas de massacres e fuga dos colonizadores em condições desumanas, um grupo de dez sobreviventes dos Avás-Canoeiros do Araguaia foi capturado por uma violenta frente de atração da Funai em 1973 e 1974. Era o grupo de Tutawa. Dois anos depois do contato, com o grupo reduzido à metade, os Āwa foram transferidos compulsoriamente para a aldeia Canoanã, dos Javaé, com quem disputaram um mesmo território por mais de cem anos, em um contexto de enfrentamentos e inúmeras mortes recíprocas. Embora tenham sido aprisionados por agentes do Estado, os Avás-Canoeiros foram recebidos por seus antigos adversários como perdedores de guerra e incorporados a uma posição subalterna de inferioridade social, sofrendo desde então severa marginalização socioeconômica, política e cultural nas aldeias Javaé.

¹⁸ No final de 2010, os Āwa começam a lutar pela reconquista parcial do seu território tradicional. Apoiados pela antropóloga Patrícia Rodrigues e a bióloga Luciana Ferraz, reivindicaram a demarcação de uma pequena área chamada de Mata Azul, último refúgio do grupo em fuga antes do contato em 1973. Nesse período, os Āwa viajaram para Brasília para falar pela primeira vez publicamente a autoridades sobre sua história. Foi nessa ocasião que Angélica disse publicamente, na presença de muitas autoridades, em uma audiência pública sobre a terra tradicional de seu povo: “Não estamos extintos e não somos bicho”. Hoje, os Āwa, apesar da resistência histórica em falar do seu passado traumático, querem contar e registrar suas histórias, lembrar o passado e desenhar o futuro na terra tradicional.

Figura 20 – Frame do filme *Taego Āwa* (2016)



Fonte: Berger (2016).

No filme, as imagens foram compreendidas como dispositivos que atuam tanto no registro quanto na criação da realidade observada. Ele nos permitiu acessar as representações dos Āwa sobre si mesmo e sobre os brancos, ampliando o espaço para alteridade e abrindo caminho para novas formas de conhecimento. Ao mesmo tempo, nos convocou a rever nossa autoria no campo – como apontam as críticas pós-modernas – e a considerar os efeitos da *mise-en-scène* provocada pela inserção da câmera (Cunha, 2006).

A partir dessa devolução, ocorre a expansão do arquivo e a diversificação das estratégias para abordar a memória e suas lacunas, expondo a violência do primeiro contato forçado e as violências sofridas pelos Āwa (Ribeiro, 2016). O filme utiliza dois procedimentos fundamentais: a exposição dos indígenas como espectadores de suas próprias imagens (reafirmando sua identidade e luta política) e a remontagem do arquivo, que insere a história desse povo em um contexto mais amplo de resistência indígena, com depoimentos de Tutawa, Kawkamy/Kaukama e os mais jovens. Além das imagens que faltam do passado, o filme cria, de forma performática, a imagem que falta do presente e se projeta no futuro: a da terra comum Taego Āwa. Enquanto a relação com o arquivo desencadeia o processo memorial, os modos de encenação e montagem propostos estimulam o processo

imaginativo, interrogando o passado e projetando possibilidades futuras (Ribeiro, 2016).

Taego Āwa é um filme de arquivo, mas, mais que isso, é um filme de memória, uma memória que se faz também no presente. Pensamos, desde o início, que ele só poderia ser feito em colaboração. Inspirados em movimentos indígenas do Brasil e do mundo, buscamos construir, junto aos Āwa, um modo de ver e de dizer o que era importante para eles: o território, a autonomia, a fala. O filme tenta acompanhar esse gesto. Ao buscar superar as limitações da leitura e da escrita, o vídeo indígena torna-se uma linguagem que afirma o direito à diferença e à autodeterminação, revelando formas próprias de contar, olhar e viver o mundo.

De acordo com Saavedra (2011), o cinema e o vídeo indígena devem ser analisados, sobretudo, como estratégia de afirmação cultural, social e política. *Taego Āwa* é uma obra que articula memória e fabulação, registro e performance para narrar uma história de resistência e projetar um futuro para os Āwa. Ribeiro (2016), em uma de suas análises sobre o filme *Taego Āwa*, afirma que ele vai além do documentário convencional para se tornar um “aparelho cosmopoético”, capaz de imaginar o passado e fabular o futuro.

O autor destaca que o filme assume o “sentido performático”, que vem da noção de retrato e estaria voltado à coletividade Āwa. Em planos nos quais os indígenas olham diretamente para a câmera, a obra interpela o espectador, enquanto a cena dos Āwa com uma placa é uma performance das diferentes gerações da família, uma forma de demarcar, materialmente e simbolicamente, a terra Taego Āwa, fundamental para sua existência como povo. A demarcação é apresentada como processo performativo de luta, que incide sobre a relação entre as sociedades indígenas e o Estado brasileiro, exemplificada por uma sequência de montagem conceitual que articula imagens de arquivo de autoridades políticas e religiosas com tiros em indígenas, referenciando o gênero faroeste e seu simbolismo colonialista.

Como já dito anteriormente, o cinema é mais do que ferramenta técnica: ele se torna mediador de experiências interétnicas e uma via para repensar o lugar de fala dos discursos. A câmera, longe de ser um instrumento neutro, participa da cena, desloca o observador e transforma as relações de campo. Uma câmera participante exige atenção ao enquadramento, à duração da ação, à continuidade e à posterior

edição das imagens. Esse cuidado formal é fundamental para que o dispositivo não apenas registre, mas também catalise ou iniba determinados processos sociais.

O lugar da câmera não deve ser apenas o do agente que constrói sua representação por meio de um olhar externo sobre o mundo, mas sim se constituir ela mesma o lócus privilegiado dos processos, evidenciando, dessa forma, as ações e sentidos construídos com a presença do aparato técnico. (Cunha, 2006, p. 7-8).

A presença da câmera altera a cena, provoca performances, redefine o papel do pesquisador e do interlocutor. Trata-se de “[...] pensar a relação entre produção de imagem e auto-imagem e identidade como uma relação que não é unívoca e mecânica, mas uma possibilidade, dependendo da forma como se utiliza o vídeo e dos processos a ele associados” (Cunha, 2006, p. 7). Numa dinâmica que exige o reconhecimento das tensões e das ambiguidades do campo, é importante considerar, nesse processo, que o simples registro audiovisual carrega em si uma dimensão relacional.

O lugar da observação também passa a ser problematizado. Acostumados à ‘tradicional’ observação participante, como um dos instrumentos à mão no trabalho de campo, com a câmera esse lugar é modificado. A moldura do visor da câmera de vídeo, a necessidade de atenção a elementos de linguagem como duração da ação, continuidade, variação de planos (se o que se tem em vista é uma edição posterior e não apenas a produção de material bruto para análise) são elementos que podem ou não se somar ao interesse mais estritamente etnográfico da observação. (Cunha, 2006, p. 8).

A imagem deixa de ser apenas dado ilustrativo para tornar-se operador de sentido. A produção de imagens ou a utilização de imagens encontradas ou pré-existentes abre caminhos para que os sujeitos da pesquisa reflitam sobre aquilo que já foi dito sobre eles. Trazendo a questão para o trabalho com os *Áwa*, quando perguntamos o que pensam das imagens produzidas sobre eles próprios, entramos no campo da interpretação segundo a lógica marcada pela tradição Tupi. O exercício se desloca: não se trata mais de investigar apenas “como os brancos veem os índios”, mas também de escutar “como os índios veem os brancos” e o que pensam das imagens veiculadas sobre si mesmos.

Ribeiro (2016) argumenta que *Taego Áwa* representa os indígenas em diferentes papéis como espectadores: de si mesmos (sua história singular), de sua própria história no Brasil (a luta indígena) e do mundo (o arquivo do genocídio no

faroeste, a mídia dominante e a política institucional). O plano final de uma criança *Ãwa* assistindo à televisão simboliza, na visão do autor, a continuidade na transformação, e não a perda de identidade. O olhar da criança se abre para um “mundo por vir”, cujos traços se insinuam nos planos da vida comum que encerram o filme, sugerindo que a busca no passado e na memória dos *Ãwa* é o impulso para essa abertura ao futuro, ainda sem nome.

A identidade, a autoimagem e a tradução devem ser compreendidas como fenômenos complexos, políticos e relacionais por meio dos quais o audiovisual pode operar como catalisador de novas consciências de si e do outro, tornando visível aquilo que, em outras formas de mediação, permaneceria ausente ou silenciado (Cunha, 2006). Em *Taego Ãwa*, a visualidade se transforma em campo de negociação entre identidades e alteridades. Essa visibilidade, no entanto, não é construída de fora para dentro, mas, sim, a partir do trabalho articulado entre teoria e prática, com a finalidade de documentar e recriar aspectos da vida tradicional, política e histórica das comunidades, em diálogo com os próprios protagonistas. A projeção dos materiais filmados não serve apenas como forma de validação, mas como dispositivo de crítica e reinvenção coletiva. A escuta das sugestões e das leituras críticas das pessoas filmadas é parte inseparável do processo.

Não se pode ignorar a função política da inserção do audiovisual na pesquisa antropológica. Longe de serem apenas registros etnográficos ou expressões culturais isoladas, o cinema e o vídeo articulam-se como formas potentes de resistência, criação e transformação social, como explica Saavedra (2011). Devemos compreender a centralidade das práticas audiovisuais como instrumentos de luta e autodeterminação dos povos indígenas, pois, segundo o autor, é essencial refletir sobre essas práticas que se rebelam contra “as amarras impostas pela lógica ocidental cartesiana” (Saavedra, 2011, p. 246) e propõem, no lugar disso, outra cartografia do sensível, feita com imagens, sons e gestos que emergem dos próprios territórios e corpos indígenas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do percurso aqui traçado, é notório que as imagens, como recursos técnicos a serviço da ciência e do cinema, e a linguagem são carregadas de escolhas, disputas e possibilidades de criação de mundos. Do uso positivista e funcionalista da fotografia e do cinema nos primórdios da antropologia ao gesto insurgente de cineastas como Jean Rouch e à autorrepresentação audiovisual indígena contemporânea, o que se desenha é um campo de fricções que desestabiliza certezas e abre novas trilhas para o conhecimento.

Ao propor uma revalorização do sensível, das escritas compartilhadas e das etnografias surrealistas, o uso/análise das imagens na antropologia desafiam os regimes tradicionais de saber, convocando o pesquisador a uma escuta mais atenta, não apenas ao campo, mas também aos próprios limites e potências de suas ferramentas. Nesse sentido, olhar, ouvir, filmar e escrever deixam de ser apenas técnicas de registro para se tornarem formas de implicação, copresença e criação compartilhada de sentido. A imagem, nesse contexto, aparece como espelho mas também como rasura – fissura por onde escapa o que não cabe no discurso, mas insiste em permanecer.

Revisitar o passado da antropologia visual à luz de seus tensionamentos contemporâneos nos permite revisitar a história da disciplina como forma de imaginar outras formas de ver, representar e fabular a realidade. Talvez seja nesse intervalo –

entre o antigo que ressoa e o novo que se inventa – que a antropologia reencontre sua potência mais radical: de fazer o “outro” não objeto de análise, mas companheiro de mundo, com quem se pensa e se cria.

Habitar o mundo dos mortos não significa encerrá-los na memória, mas escutá-los com o corpo inteiro, como propõem Vinciane Despret, Jeanne Favret-Saada e tantos outros que, como você, escolhem ser afetados por aquilo que escapa à representação. O fantasma, aqui, não é ausência, mas insistência: é afeto não representado que atravessa o campo, a câmera e a escrita. É ele quem exige cuidado, presença, gesto, não como recurso de captura, mas como forma de relação.

Ao longo dos anos, acompanhamos a lenta construção de um cinema que se confunde com a escuta etnográfica, em que a imagem deixa de ser documento para

se tornar presença espectral. Nesse percurso, o filme *Japão* (2021) se revela como a etnografia em estado de encantamento – uma travessia feita com e pelos fantasmas, onde a escuta, o tempo e o afeto são mais importantes que a explicação. Talvez seja essa a tarefa ética que emerge da convivência com os mortos: permitir que falem, mesmo sem palavras, como ruído, sonho ou presença. É preciso dar-lhes espaço para continuarem existindo entre nós. Filmado no subterrâneo – literal e simbólico –, o gesto etnográfico se contamina de sombras, luto e fabulação. É lá que Zumba e Tutinha voltam, para viver como personagens, como forças que me convocaram a dar forma ao que insiste, ao que se move entre a vida e a morte.

No filme *Taego ãwa* (2016), foi possível acompanhar o gesto que se desdobra como busca, encontro e partilha. A ausência de imagens do momento do contato forçado com os ãwa – e sua posterior descoberta parcial em arquivos esquecidos ou silenciados – revelou não apenas os apagamentos históricos produzidos por políticas coloniais de Estado, mas também a potência de reativar memórias através do cinema. O filme não responde à falta com a imagem definitiva, mas com o processo colaborativo que torna visível o que antes só podia ser intuído: as lacunas do arquivo como feridas abertas, mas também como pontos de partida para fabulações reparadoras.

Ao devolver aos ãwa as imagens que deles foram feitas, não se devolve apenas o espólio material de direito, mas o lugar de enunciação, escuta e construção coletiva de sentido. A presença da câmera deixa de ser aparato de captura para se tornar mediadora de vínculos, instrumento político, ético e sensível que permite reescrever a história com os olhos. Nesse movimento, o cinema deixa de ser apenas técnica para se afirmar como gesto – gesto de reparação, de escuta, de desejo de criar mundos.

Se faltam imagens, que falem os silêncios. Se não há testemunhas, que fabulem os arquivos. Se a memória queima, que o fogo seja potência de criação. Pois os ãwa, como afirmam com seus corpos e vozes, definitivamente não lutam contra a extinção. E é nesse combate – feito de partilhas imperfeitas, tensões e alianças – que o cinema encontra sua força mais radical: abrir espaço para que outras histórias possam, enfim, emergir.

REFERÊNCIAS

- A IMAGEM que falta. Diretor: Rithy Panh. Direção de arte: Catherine Dussart, Sarith Mang. Produtoras: Bophana Production, Catherine Dussart Productions, La Sept 1h 35m. Brasil, 7 fev. 2014.
- BANKS, Marcus. *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BARTH, Fredrik Barth. *Teorias da etnicidade, seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998 (Biblioteca básica).
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos |||*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BATESON, Gregory. *An analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex*. The study culture at a distance, Chicago, The University Chicago Press, 1953. p. 302-314.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução Heloísa Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BELICO, Ewerton. Nada do que foi ouvido antes pode ser dito com as mesmas palavras. *Catálogo do Forum.Doc.BH, 2016*. Disponível em: https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc2016. Acesso em: 10 abr. 2025.
- BERGER, Vinícius. Fotografia. [Frames do filme *Taego Āwa* (2016)]. il. color. 2016. Arquivos do filme.
- BORELA, Henrique. *Arquivos fotográficos sobre os Avá-Canoeiro do Araguaia: uma exploração possível*. 2012. TCC (Faculdade de Ciências Sociais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.
- BORELA, Marcela. *Taego Āwa e o que nós pensamos que fazemos quando fabulamos* In: FERREIRA, Ceíça; REIS, Lidiana (org.). *Águas correntes: mulheres no Audiovisual do Centro-Oeste*. Anápolis: Editora UEG, 2024. p. 274-286.
- CHRONIQUE d'un été. Documentário. Direção: Jean Rouch, Edgar Morin. Elenco: Régis Debray, Marcelline Loridan-Ivens, Marilu Parolini. MUBI, 18 abr. 2024, 1h 25min.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011a.

CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. *In*: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011b.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. *In*: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.169-178.

CUNHA, Edgard Teodoro da. Comunicação, tradução e alteridade: imagens e pesquisa entre os Bororo do Mato Grosso, Brasil¹. *Communication, translation and otherness: images and investigation among the Bororo of Mato Grosso, Brazil*. *Revista Chilena de Antropologia Visual*, n. 8, Santiago, p.60-74, dez. 2006.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESPRET, Vinciane. *Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam*. Tradução Hortencia Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

EU, UM NEGRO. Diretor: Jean Rouch. Cinematografia: Jean Rouch Produção: Pierre Braunberger. 1h 10min. França, 1958.

EU KALUNGA. Direção: Iuri Moreno, Henrique Borela e Clusemar Machado. doc. vídeo, 2011.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Tradução Paula Siqueira. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>. Acesso em: 14 jan. 2021.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira Leite (org.). *Desafios da imagem*. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas, São Paulo, Papyrus, 1998, 319p.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo nas aldeias: a experiência Waiãpi. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 25-36, 1991.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 61-72, 1995.

GAUDIO, Michael. *Sound, image, silence*. Art and the aural imagination in the Atlantic World. 2019.

GEERTZ, Clifford. O dilema do antropólogo entre "estar lá" e "estar aqui". *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), v. 7, n. 7, p. 205-235, 1998. Disponível em:

<https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52621>. Acesso em: 10 jan. 2024.

GIDDENS, Anthony. Hermeneutics and social theory. *In*: SCHAPIRO, Gary; SICA, Alan. (org.). *Hermeneutics: questions and prospects*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1984.

GINSBURG, Faye. Embedded aesthetics: creating discursive space for indigenous media. *Cultural Anthropology*, 9, 365-382, 1994.

GINSBURG, Faye. Indigenous media: faustian contract or global village?. *In*: MARVIN, Harris. *Cultural anthropology*. Rio de Janeiro: Editora HarperCollins 1991.

GOLDMAN, Marcio. Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), v. 13, n. 13, p. 149-153, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p149-153>. Acesso em: 19 nov. 2022.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GORKI, Máximo. Au royaume des ombres. *In*: BANDA, Daniel; MOURE, José (org.). *Le cinéma: naissance d'un art*. Paris: Flammarion, 2008.

GÜNTHER, Klaus D. <https://brasilienportal.ch/kultur/ureinwohner-in-brasilien/indio-voelker-brasiliens/ava-canoeiro/ava-canoeiro-der-untergang-eines-indigenen-volkes>. 2023

HENLEY, Paul. The long prehistory of ethnographic film, 2020, p. 613-648. Disponível em: <https://doi.org/10.7765/9781526147295.00009>. Acesso em: 18 nov. 2021.

HENLEY, Paul. *Beyond observation: a history of authorship in ethnographic film*. Editora Manchester, 2023.

HIKIJ, Rose Satiko G. Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo. *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), v. 7, n. 7, p. 91-113, mar. 1998. ISSN 2316-9133. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606/56520>. Acesso em: 19 nov. 2021.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. Preliminary diffractions on the drawings of The Falling Sky Davi Kopenawa and Bruce Albert. *La Furia Umana*, LFU/43, abr. 2025. Disponível em: <https://www.lafuriaumana.com/luis-felipe-kojima-hirano-preliminary-diffractions-on-the-drawings-of-the-falling-sky-davi-kopenawa-and-bruce-albert/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

HIRSCH, Eric D. *Validity in interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967.

JAGUAR. Diretor: Jean Rouch. Cinematografia: Jean Rouch. Produtora: Pierre Braunberger. 1h 50min, 3 set. 1967.

JAGUARIDBE, Hélio. [Entrevista cedida ao jornal *Estado de São Paulo*]. São Paulo: *Estado de São Paulo*, 1995.

JAPÃO. Direção e montagem: Henrique Borela. Som direto: Marcelo Andrade. Pesquisa e produção: Dídimo Neto. Documentário. 20 min. GO Brasil, Campos Verdes, Goiás, 2021. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/japao>.

JURUNA, Mario. Diário do Congresso Nacional (Sessão 1), nº 1624, Brasília, 4 de abril de 1986.

LE BALLON Rouge. Diretor: Albert Lamorisse Produtora: Films Montsouris. Roteiro: Albert Lamorisse. 34 min. Brasil, 4 jul. 2008.

LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. Tradução André Pacheco São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVIATHAN. Direção: Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel. Produtoras: Sensory Ethnography Lab, Arrête ton Cinéma. Distribuidor: The Cinema Guild EUA, 1 mar. 2013.

MALINOWSKI, Bronislaw. Fotografia do frontispício do livro *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. 1922. 1 il, p&b.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. São Paulo: Editora 34, 2021.

MARTINELLI, Pedro. Registro da chegada dos Áwa e da equipe da Funai na Fazenda Canuanã. *Acervo: O Globo*, 1973.

MARTINELLI, Pedro. *Avá-canoeiro*. Blog. 2011. Disponível em: <http://www.pedromartinelli.com.br/blog/ava-canoeiro/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo, Contexto, 2008, 208p.

MASCARADOS. Direção e roteiro: Marcela Borela e Henrique Borela. Goiás, Brasil: Barroca Filmes, 65 min, 2020. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/mascarados/>.

MEIRELLES, Apoena. [Correspondência]. Destinatário: General Ismail. Telegrama nº 18, enviado à Funai, 7ª Delegacia Regional, 19 nov. 1973.

MOLINIÉ, Magali. *Soigner les morts pour guérir les vivants*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2006.

NANOOK of the North. Diretor e roteirista: Robert Flaherty. 1h 19m, vídeo p & b. EUA, 11 jun. 1922.

NO QUARTO da Vanda. Direção: Pedro Costa. Alemanha, Portugal, Suíça, 170min, 2000.

NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 9-21.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem. *Revista Anthropológicas*, ano 13, v. 20 (1+2): p. 9-26. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/viewFile/23685/19341>. Acesso em: 9 dez. 2021.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na Antropologia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora: Senac SP, 2005. p. 349.

NOVAES, Sylvia CAIUBY. Quando os cineastas são índios. *Revista Sinopse*. São Paulo, v.2, n. 5, p. 88-90, 2000. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1807-8907.v2i5p88-90>.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *Revista de Antropologia*, v. 39, n. 1, 1996, p. 13-37. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41616179>. Acesso em: 20 jun. 2024.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Do índio ao bugre: o processo de assimilação dos Terêna*. Prefácio de Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

OS MESTRES Loucos. Diretor: Jean Rouch. Cinematografia: Jean Rouch. 30 min. França, 1955.

PIAULT, Marc Henri. Une pensée fertile. In: PREDAL, René. Jean Rouch ou le ciné-plaisir. *CinémAction*, 81, 1996. p. 46-55.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. A viagem como vocação: antropologia e literatura na obra de Michel Leiris. In: LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PENNA, João Camillo (org.). *Serge Margel: arqueologias do fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo)*. Tradução Maurício Chamarelli, Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

PETIT À PETIT. Diretor: Jean Rouch. Cinematografia: Jean Rouch. Produtora: Pierre Braunberger. 1h 45m. França, 10 set. 1971.

QUEIRÓS, Adirley. [Entrevista cedida a Olavo Barros]. Adirley Queirós: direitos humanos é a possibilidade de afeto entre as pessoas. Site Ponte, 2018. Disponível em: <https://ponte.org/adirley-queiros-direitos-humanos-e-a-possibilidade-de-afeto-entre-as-pessoas/>. Acesso em: 4 dez. 2021.

RADCLIFFE-BROWN, A.R. *Estrutura e função na sociedade primitiva*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973.

RIBEIRO, Marcelo R. Souza. Taego Āwa: política da nomeação. *Revista Incinerrante*, 17 ago. 2016. Disponível em: <https://incinerrante.com/textos/taego-awa-politica-da-nomeacao/>. Acesso em: 4 dez. 2021.

RIBEIRO, Marcelo R. Souza. A pesquisa como elaboração de sintomas. *Entre imagens*, 3 ago. 2023. Disponível em: <https://incinerrante.com/textos/a-pesquisa-como-elaboracao-de-sintomas/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia* [on-line], v. 48, n. 2, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000200007> Acesso: 18 nov. 2021, p. 613-648. Epub 8 Dez 2006. ISSN 0034-7701. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000200007>.

RODRIGUES, Patrícia de M. Os Avá-Canoeiro do Araguaia e o tempo do cativo. *Anuário Antropológico*, v. 38, n. 1, p. 83-137, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6875>. Acesso em: 10 fev. 2024.

RODRIGUES, Patrícia de M. *Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação da Terra Indígena Taego Āwa*. Brasília, 2012. p. 463.

SAAVEDRA, Iván Sanjinés. Cinema e vídeo indígena como estratégia de afirmação cultural, social e política dos povos originários da Bolívia. *Catálogo forumdoc.bh.2011*. 15º Festival do Filme Documentos Etnográfico / Fórum de antropologia e cinema, 2011.

SCHIWY, Freya. O outro olhar. Vídeo Indígena e descolonização. 15º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. *Catálogo FórumDoc.BH.2011*. Disponível em: https://prismic-io.s3.amazonaws.com/forumdoc/a266d344-651d-47aa-bbf3-785487e28b68_Catalogo_FORUMDOC2011.pdf. Acesso em: 10 mar. 2022.

SMOKE Signals. Direção: Cris Eyre. Roteiro: Sherman Alexie. 89 min. Canadá/EUA, 3 jul. 1998.

SILVA, Carlos Roberto. Os lobisomens da selva. *Revista Manchete*, nº 1.137, fevereiro, 1974.

SILVA, Sonilda Aparecida de Fátima. *Campos Verdes: memória, história e saberes*. 2006. 125 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2006.

TAEGO ĀWA. Direção: Marcela Borela. Codireção: Henrique Borela. Coprodução: Barroca filmes e F64. Documentário, 75 min, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/335742144>.

TAUSSING, Michael. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. Nova York: Routledge, 1993.

TON ZÊRA. Registros dos ãwa. Faculdade de Rádio de TV. Goiânia: Universidade Federal de Goiás (UFG). Vídeo. Arquivo VHS, 1989.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 36, 1994.

TURNER, Vitor. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005.

VIEIRA, Suzane de Alencar. Força e vulnerabilidade: lições de etnografia e feitiçaria na obra de Jeanne Favret-Saada. *Mana*, Rio de Janeiro, on-line, v. 27, p. 1-26, 2021.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 253.

WEAKLAND, J. H. An analysis of seven Cantonese films. In: MEAD, Margaret; METRAUX, Rhoda. (eds.). *The study of culture at a distance*. Chicago, The University Chicago Press, 1953. p. 292-295.

WEAKLAND, J. H. Feature films as cultural documents. In: HOCKINGS, Paul. (ed.) *Principles of visual anthropology*. New York, 1995.

WEINER, James F. Televisualist anthropology. representation, aesthetics, politics. *Current Anthropology*, v. 38, n.2, p. 197-235, 1997.

WILSON, Fred. On Wilson's installation see mining the museum: an installation by Fred Wilson. ed. Lisa G. Corrin. Baltimore: The Contemporary, 1994.

YDÍGORAS, Carlos María. *Os homens crescem debaixo da terra*. Editora Bertrand, 1961.858p.