

Documentário e estética autoetnográfica¹

Juliano José de Araújo² (Doutorando – Unicamp/Unir)

¹ Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático “Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação: tendências do documentário”.

² Doutorando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Rondônia (Unir). E-mail: araujojuliano@gmail.com

Resumo:

O objetivo deste artigo é pensar quais são as implicações estéticas para o audiovisual de não-ficção a partir da realização de documentários por comunidades indígenas. Analisaremos documentários realizados no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias. Buscaremos identificar os procedimentos estilísticos utilizados nesses documentários, os quais acreditamos, a título de hipótese, caminhar rumo à configuração de uma estética autoetnográfica.

Palavras-chave:

Autoetnografia, cineasta indígena, documentário.

Abstract: The aim of this paper is to think about the aesthetics implications for the nonfiction audiovisual, which arise from the documentary filmmaking by indigenous communities. Documentaries produced by the project Vídeo in the Villages will be analyzed. We will seek for the aesthetics procedures used by these documentaries, which we believe, as hypothesis, move towards an autoethnographic aesthetics.

Keywords:

Autoethnography, indigenous filmmaker, documentary.

As produções audiovisuais de caráter etnográfico implicam na ideia de uma alteridade, pois se trata de “um olhar de fora sobre uma determinada cultura” (AUFDERHEIDE, 2011, p. 181). Olhar de um pesquisador, um antropólogo, um “homem branco”, normalmente, com finalidades científicas. Os sujeitos, comunidades ou grupos sociais retratados por tais produções, entretanto, correm o risco de se tornarem meros exemplos e estatísticas para ilustrar e expor resultados, configurando-se em “filmes de exposição” (FRANCE, 1998). Essa visão “tradicional” do filme etnográfico começou a ser criticada nos anos 1950, em especial, nos trabalhos do antropólogo-cineasta Jean Rouch. A posição do interlocutor nativo, questões de epistemologia e ética estavam presentes em filmes como *Os mestres loucos* (1954-55) e *Jaguar* (1954-67), atingindo seu ápice em *Crônica de um verão* (1960).

Rouch pode ser considerado pioneiro e estava muito a frente de outros antropólogos de sua geração, pois, para ele, o conhecimento deveria ser proveniente não da observação científica, mas de um processo de compromisso e engajamento entre cineasta e sujeitos (HENLEY, 2009, p. 321). É dessa forma que o antropólogo-cineasta começa a delinear os princípios de sua práxis cinematográfica, a qual denominaria de “antropologia compartilhada” e que consistia, basicamente, em fazer com que os sujeitos retratados nas produções audiovisuais, até então somente observados e vistos em uma perspectiva passiva, passassem a ter um papel ativo na construção da realidade cinematográfica, no filme e pelo filme, em um projeto de colaboração criativo e conjunto.

Embora não empregue o termo autoetnografia, a prática audiovisual de Rouch já vislumbra a ideia de uma autoetnografia cinematográfica. Na conclusão de seu artigo *The camera and the man*, ele afirma: “E amanhã? [...] Os sonhos de Vertov e Flaherty serão combinados em um ‘cine-olho-ouvido’ mecânico, o qual, como uma câmera participante, passará automaticamente para as mãos daqueles que estiveram, até agora, sempre na frente dela.” (ROUCH, 2003, p. 98). France (1998), que segue o legado iniciado por Rouch, revela, em outras palavras, o mesmo ideal que o antropólogo-cineasta expusera anos antes, em seu livro *Cinema e antropologia*, publicado em 1982, e que traz os princípios da antropologia fílmica.

Russel (1996) explica-nos que a autoetnografia trata-se de “um veículo e uma estratégia para desafiar formas impostas de identidade e explorar possibilidades discursivas de subjetividades não-autorizadas.” A alteridade na produção audiovisual

contemporânea está nos próprios realizadores, em suas famílias, comunidades e nações. O que está em jogo é justamente “um outro familiar” ao invés de “um outro exótico”, verdadeira “etnografia doméstica” (RENOV, 2004, p. 218).

Tendo em vista esse contexto teórico, discutiremos, a partir da análise fílmica (AUMONT e MARIE, 2009), alguns procedimentos utilizados pelos cineastas indígenas, como a narração em primeira pessoa por meio de um uso diferenciado da voz-over, o abandono do ideário realista que marcou os filmes etnográficos, o emprego da encenação, o uso da imagem de arquivo etc. Os filmes documentários, realizados no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) e cujas sequências guiarão nossa análise são: *Shomotsi* (2001), de Valdete Ashaninka; *Cheiro de pequi* (2006), do Coletivo Kuikuro de Cinema; e *Já me transformei em imagem* (2008), de Zezinho Yube.

O documentário *Shomõtsi* apresenta a crônica do cotidiano de Shomõtsi, tio do cineasta Valdete Ashaninka, que mora na fronteira do Brasil com o Peru e vai até a cidade receber sua aposentadoria. O filme emprega a voz-over de uma forma totalmente distinta da tradição documentária – nos quais a voz-over, também chamada de “voz de Deus” ou “voz do Saber”, mantém uma relação hierárquica com os sujeitos do filme e com o espectador – visto que o cineasta Valdete adota uma voz-over que se inclui no filme por meio da narração em primeira pessoa.

Não queremos dizer que a voz-over de Valdete, diferente da voz-over tradicional, não explique, não tenha um conhecimento. A voz-over do documentário explica-nos que Shomõtsi é o nome de um pássaro, da mesma forma que é o nome do personagem do filme. Por outro lado, quando emprega a narração em primeira pessoa, a voz-over, enquanto suporte binário, que demarca nitidamente quem detém o conhecimento, uma separação entre quem “narra” e o que é “narrado”, rompe com tal estrutura predominante em muitos filmes etnográficos.

O filme etnográfico, conforme realizado tradicionalmente pela antropologia, sempre trouxe em si a ideia de separação de culturas, entre um “nós” que filma, e um “eles” que são filmados. No documentário em análise, a situação é diferente: há laços fortes entre cineasta e personagem ou, em outros termos, sou “eu”, o Ashaninka Valdete, que está filmando a vida de “minha” comunidade, de “meus” familiares e, por que não dizer, de “minha” própria história.

Ainda em relação à voz-over do documentário *Shomõtsi*, é pertinente observarmos que a mesma foi feita após a montagem do documentário, de forma improvisada. “O filme foi montado sem a narração. Quando a Mari acabou, ela achou que estava faltando algo”, afirma o coordenador do VNA, Vincent Carelli. Após assistir o filme com o cineasta Valdete, os coordenadores esclarecem que gravaram a narração sem preparação alguma, a partir da própria improvisação do indígena, estimulada por questionamentos de Mari (CORRÊA, 2011, p. 17).

Em *Cheiro de pequi* os cineastas indígenas, “ligando o passado ao presente”, apresentam-nos “uma história de perigos e prazeres, de sexo e traição, onde homens e mulheres, beija-flores e jacarés constroem um mundo incomum” (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2011). Os cineastas do Coletivo Kuikuro de Cinema, por meio de depoimentos e entrevistas com os mais velhos da aldeia, narram para o espectador a história mítica de Mariká e suas duas esposas, que o traíram com um Jacaré. Mariká, ao saber da traição, que lhe foi contada por uma cutia, flagra a infidelidade de suas esposas e mata o Jacaré com uma flecha invisível. As esposas enterram o Jacaré e colocam Mariká para fora de casa, que passa a viver na casa dos homens na aldeia. Após cinco dias, as duas mulheres vão até a sepultura de seu amante e veem que o Jacaré estava brotando, simbolizado por um pé de pequi.

Toda essa descrição é apresentada para o espectador por meio de uma encenação. Trata-se de uma estratégia retórica empregada pelos cineastas indígenas com a finalidade de, literalmente, dar “vida” à história apresentada pelos narradores. Procedimento antigo e corriqueiro na história do filme documentário, a encenação será usada em pelo menos outras três sequências do filme.

Todas as sequências de encenação de *Cheiro de pequi* correspondem, de acordo com a tipologia de Ramos (2008) para a encenação, à encenação-locação, uma vez que as tomadas são realizadas “na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida” (RAMOS, 2008, p. 42). A encenação, no documentário em análise, é filmada na própria aldeia indígena, na comunidade dos Kuikuro, onde eles nasceram, cresceram e vivem até hoje. Assim, a partir dos depoimentos e entrevistas, que nos explicitam previamente a narrativa de Mariká e suas duas mulheres, a traição com o Jacaré, cuja morte deu origem ao pequi, os indígenas figuram para a câmera, dão vida a uma história do passado que se mantém viva na memória dos Kuikuro.

Acreditamos que é importante apontar também que o uso da encenação em *Cheiro de pequi* permite pensarmos nos procedimentos de *auto-mise en scène* e fabulação (FRANCE, 1998; COMOLLI, 2008), na forma como os indígenas, ao interpretarem personagens míticos de suas tradições, inventam a si mesmos durante as encenações, abandonando totalmente o ideário realista que marcou, historicamente, os filmes etnográficos.

Já me transformei em imagem traz, por sua vez, a partir do ponto de vista da comunidade indígena, a história da etnia Huni Kui, do Acre, a qual seria dividida em cinco tempos, a saber: o Tempo das Malocas (antes do contato dos indígenas com os brancos), o Tempo das Correrias (frentes de exploração da borracha/duas últimas décadas do século XIX/exploração de mão de obra nordestina), o Tempo do Cativo (a partir de 1910 os patrões seringalistas recrutam mão de obra indígena com a queda do preço da borracha), o Tempo dos Direitos (a partir dos anos 1970 com a demarcação das terras indígenas) e o Tempo Presente. O cineasta Zezinho Yube constrói a narrativa do documentário a partir de depoimentos, entrevistas e imagens de arquivo, aspecto que gostaríamos de abordar aqui.

O documentário traz trechos dos seguintes filmes: *No país das Amazonas* (Silvino Santos, 1921), *Fishing expedition and ensuing festival* (Harald Schultz, 1951), *Fruto da aliança dos povos da floresta* (Siá Kaxinawá, 1987), *Borracha para a Vitória* (Wolney Oliveira, 2004), e *Fordlândia, o sonho amazônico de Henri Ford* (Alfeu França, 2001). Há também inúmeras fotografias do acervo de Harald Schultz, do Serviço de Proteção aos Índios, tiradas no contexto da Comissão Rondon.

Já me transformei em imagem nos proporciona uma reflexão sobre a “história oficial” do Brasil, mostra-nos que as áreas indígenas foram invadidas pelos seringueiros, que muitos indígenas foram capturados, obrigados a trabalhar em um regime de semiescravidão, ou mesmo mortos, além de terem sido “marcados”, como se faz com o gado, com as iniciais dos nomes de seus patrões. Todo o material de arquivo empregado foi, portanto, ressignificado, na medida em que as imagens foram feitas, sobretudo as que pertencem ao acervo do Serviço de Proteção aos Índios, originalmente, para serem exibidas em um contexto de progresso, como símbolo do suposto desenvolvimento do país, da forma como o homem branco levava a “civilização” ao indígena “selvagem”.

O cineasta indígena Zezinho Yube emprega as imagens de arquivo na perspectiva de narrar a história dos Huni Kui e faz, como nos sugere Didi-Huberman, uma espécie de montagem, pois somadas aos depoimentos, entrevistas e à narração em voz-over, o material de arquivo adquire um novo sentido. As imagens de arquivo, por meio da montagem, mostram-nos, como afirma Didi-Huberman (2009, p. 78), “que as coisas talvez não sejam o que são e que cabe a nós vê-las de outra forma, segundo a disposição proposta pela ‘imagem crítica’ obtida pela montagem”.

Procuramos, a partir da análise de alguns documentários realizados por cineastas indígenas, identificar procedimentos estilísticos que nos permitissem pensar em uma estética autoetnográfica no campo do documentário. Como principais características dessas produções audiovisuais, na perspectiva sugerida por Russel (1996), e de forma sistematizada a partir da análise apresentada, indicamos: a narração em voz-over em primeira pessoa; o olhar fixo do sujeito, que pode encarar o espectador no eixo “olhos nos olhos”; a imagem corporal do sujeito, que pode realizar verdadeiras performances, em uma espécie de “encenação da subjetividade”; o papel da justaposição, ironia, arranjos e rearranjos possibilitados pela montagem, o que também permite-nos pensar nas imagens de arquivo; o uso da encenação, embaralhando livremente as fronteiras entre ficção e documentário.

É importante também considerar, embora não tenha sido o foco de nossa análise, a presença e valorização dos tempos fracos e mortos, a abertura ao improviso e a presença de impurezas nos documentários, como também a ideia de seus roteiros serem baseados na tradição oral, questão tão cara a Jean Rouch. Nas produções audiovisuais analisadas, o cineasta, no caso, indígena, filma sua própria comunidade, questão que repercute sobremaneira na relação estabelecida entre cineasta e sujeitos filmados. Por fim, visto que o outro, agora, trata-se de um “outro familiar”, esses filmes podem lidar com processos difíceis que envolvem recordações e lembranças, uma imbricação entre história e memória, onde a memória “individual” surge justaposta à memória “coletiva”.

Referências

- AUFDERHEIDE, P. "Vendo o mundo do outro, você olha para o seu". In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- AUMONT, J. e MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORRÊA, M. "Conversa a cinco". Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>. Acesso em 29/06/2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit: 2009.
- FRANCE, C. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- HENLEY, P. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- NICHOLS, B. *Blurred boundaries*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- RENOV, M. *The subject of documentary*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2004.
- ROUCH, J. "The camera and the man". In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Mouton de Gruyter: Berlim, Nova Iorque, 2003.
- RUSSEL, C. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Londres: Duke University Press, 1999.
- VÍDEO NAS ALDEIAS. 2011. Acesso em: 25/06/2011, disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br>.