



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

ERICK SOUSA DE SOUSA

**PRÁTICAS AUDIOVISUAIS NO CONTEXTO
ÉTNICO: A EXPERIÊNCIA PITAGUARY (CE)**

RECIFE - 2020

ERICK SOUSA DE SOUSA

PRÁTICAS AUDIOVISUAIS NO CONTEXTO ÉTNICO: A EXPERIÊNCIA PITAGUARY (CE)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia sob a orientação do Prof. Dr. Renato Athias.

Orientador: Renato Monteiro Athias

**RECIFE
2020**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

DE SOUSA, ERICK SOUSA.

PRÁTICAS AUDIOVISUAIS NO CONTEXTO ÉTNICO: A EXPERIÊNCIA
PITAGUARY / ERICK SOUSA DE SOUSA. - Recife, 2020.

196 : il., tab.

Orientador(a): Renato Monteiro Athias

Coorientador(a): NÃO SE APLICA NÃO SE APLICA

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia,
2020.

Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Antropologia Visual;. 2. Etnologia Indígena; . 3. Pitaguary; . 4. Filme
Etnográfico.. I. Athias, Renato Monteiro . (Orientação). II. NÃO SE APLICA,
NÃO SE APLICA. (Coorientação). IV. Título.

300 CDD (22.ed.)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

PRÁTICAS AUDIOVISUAIS NO CONTEXTO ÉTNICO: A EXPERIÊNCIA PITAGUARY (CE)

APROVADO EM: 03/AGOSTO/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Renato Athias PPGA/UFPE, Orientador

Prof. Dra. Laure Garrabé, PPGA/UFPE, Examinadora Interna

Prof. João Martinho Braga, PPGA/UFPB, Examinador Externo

Prof. Dr. Hugo Menezes Neto, PPGA/UFPE Suplente Interno

Prof. Dr. Paulo Cunha, PPGCOM/UFPE Suplente Externo

Em memória de Maria Augusta da Silva
*1924 + 2020

AGRADECIMENTOS

Agradecer em processos de natureza compartilhada, como é o caso das produções antropológicas é sempre um dinâmica injusta, afinal as contribuições sejam em campo, ou para a produção do texto, para o escrevente são sempre múltiplas, desde o estalo da cafeteira até a frase percebida numa conversa amigável são dispositivos que contribui igualmente para o andamento da produção do pensamento. Mas estes agradecimentos de dissertação não tem esse objetivo, não é mesmo?

Aqui prestamos contas, no sentido mais positivo da palavra e fazemos as devidas menções a instituições e sujeitos que abertamente estiveram “apostando” no andamento da proposta de pesquisa. Ainda mais importante é para nós, pessoas das periferias, onde o projeto “universitário” se apresenta como um “projeto familiar”, de assistência, companheirismo e solidariedade que reafirmam as nossas associações.

Assim, parece-nos evidente falar que sem as indicações, sempre desconcertantes por serem provocadoras, a liberdade e a autonomia na orientação do Prof. Dr. Renato Monteiro Athias o projeto não tomaria a maturidade que chegou, uma dívida e uma boa amizade que se projeta para o futuro.

Agradecer a banca examinadora composta pela Prof. Dr.a Laure Gabaurré e pelo Prof. Dr. João Martinho Mendonça, pela disponibilidade, leitura atenta e comentários frutíferos para a evolução da pesquisa. Em especial, ainda reafirmar o agradecimento ao professor Alex Vailati pelos momentos durante o ano letivo de 2018-2019, foram tão intensos e proveitosos que mudaram consideravelmente o caminho da pesquisa, e por consequência os meus: agradeço-os até o infinito por isso. E ao professor Dr. João Martinho, pela leitura atenta ainda de um dos primeiros textos produzidos na pesquisa, por isso, agradeço!

Aos amigos e amigas de departamento, alguns foram para a vida cotidiana como Maria Kerolayne, Igor Holanda, Júlia Araújo, Thayna Soares, Sandra Hortêncio e Rachel Lustosa que carrego com lembranças compartilhadas, assim como toda a turma do mestrado 2018-2020 sempre instigaram debates, reflexões e momentos de descontração que deixavam a massividade do cotidiano vertical do Centro de Filosofia e Ciências Humanas menos insuportável.

Agradecer, especialmente a CAPES pela concessão da bolsa durante todo o período, e desejar um cenário de permanência para as bolsas de pós-graduação, estruturação e autonomia para a instituição, que possa ofertar essa possibilidade para

outros estudantes.

Aos amigos da pesquisa, membros da juventude, lideranças e crianças da Aldeia da Monguba dos Pitaguary, que sempre me receberam, apoiaram nas ações, deram o máximo de si para o melhor andamento de tudo, por isso, só posso agradecer e dizer que estamos juntos para sempre. É só mais um ciclo que se fecha, abrindo novos caminhos para essa produção sincera e afetiva que temos feito com Rosa, Benício, James, Barbosa, Nadia, Fran, Goro...

Agradecer aos membros do coletivo Entre Olhos pela paciência na distância, na cobrança, na correria e pelos circuitos que tecemos juntos, às vezes com menos ou mais ruídos e desentendimentos, mas sempre juntos, agradeço a Amanda Brasileiro, Felipe Santos, Rogério Oliveira, Karoline Nunes, Armando Barbosa, Carlos Enrique, Bárbara Moura e Jayane Alencar.

Por fim, deixar o agradecimento a dona Euda, mãe solteira, trabalhadora, tudo isso é por você! Não *para* você, mas acontece *por meio* (através) de você.

“As matas virgens estavam escuras
mas o luar clareou
Quando ouvi a voz do meu povo
Pitaguary aqui chegou”
Toré Pitaguary

RESUMO

O povo Pitaguary está localizado na região metropolitana, a cerca de quarenta quilômetros do centro da capital, Fortaleza. Em diferentes momentos os jovens e lideranças da Monguba foram personagens em filmes externos à aldeia, assim como se desenvolvem formações, oficinas e processos de produção audiovisual compartilhado dentro do território. Discutimos as práticas de produção audiovisual dentro do contexto dos Pitaguary de Monguba, no Cará, tomando as experiências que aconteceram no território por meio de 1) a exibição de filmes para grupos externos e internos à aldeia, através de experiências espontâneas (articuladas pelos agentes locais) e programadas (incentivadas pelo pesquisador), descrevemos densamente os circuitos, motivações e os sentidos *pedagógicos* mobilizados dá/na exibição (projeção audiovisual) local, assim como os modos de produção audiovisual *com, do e sobre* presentes no cenário. O segundo é 2) a exibição para personagens presentes nos filmes, através de uma diálogo investigativo, associamos as narrativas sobre o processo de produção às imagens e *falas* do conteúdo fílmico, evidenciando as sensações em relação aos arranjos sócio-históricos do processo-produto audiovisual para os personagens gravados. Apresentamos os dispositivos narrativos e as induções anti-coloniais projetadas nas paisagens *contadas* pelos Pitaguary; E 3) a produção *com* o grupo da Juventude Indígena da Monguba de momentos de “oficina” que atuaram como dispositivos de fomento a pequenos exercícios de vídeo e a construção de dois roteiros feitos pela juventude indígena. Durante a pesquisa, entre os anos de 2018 – 2020, ainda foram demandadas produção de registros audiovisuais sobre histórias locais que foram gravadas e associadas aos circuitos, e em especial, as impressões dos sujeitos Pitaguary sobre as imagens audiovisuais (as representações culturais) *feitas no/sobre/com* o território.

PALAVRAS – CHAVE

Palavras-chave: Antropologia Visual; Etnologia Indígena; Pitaguary; Filme Etnográfico.

ABSTRACT

The Pitaguary people are located in the metropolitan region, about forty kilometers from the center of the capital, Fortaleza. At different times, young people and leaders from Monguba were characters in films outside the village, as well as training, workshops and shared audiovisual production processes developed within the territory. We discuss audiovisual production practices within the context of the Pitaguary of Monguba, in Cará, taking into account the experiences that took place in the territory through 1) the showing of films to groups external and internal to the village, through spontaneous experiences (articulated by local agents) and programmed (encouraged by the researcher), we densely describe the circuits, motivations and pedagogical meanings mobilized by/in the local exhibition (audiovisual projection), as well as the modes of audiovisual production with, from and on those present in the setting. The second is 2) the exhibition for characters present in the films, through an investigative dialogue, we associate the narratives about the production process with the images and speeches of the filmic content, highlighting the sensations in relation to the socio-historical arrangements of the audiovisual process-product for the recorded characters. We present the narrative devices and anti-colonial inductions projected into the landscapes told by the Pitaguary; And 3) the production with the Monguba Indigenous Youth group of “workshop” moments that acted as support devices for small video exercises and the construction of two scripts made by indigenous youth. During the research, between the years 2018 – 2020, the production of audiovisual records about local stories that were recorded and associated with the circuits was still required, and in particular, the impressions of the Pitaguary subjects about the audiovisual images (cultural representations) made in the /about/with the territory.

Keywords: Visual anthropology; Indigenous ethnology. Pitaguary; Ethnographic film.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Imagem do vídeo de apresentação do canal no Youtube intitulado Benício Pitaguary	41
Imagem 2 - Dia de sessão na escola Indígena Ita Ara, exibição com jovens. (Aldeia da Monguba, 19/04/2019: acervo pessoal)	47
Imagem 3 - Imagem de satélite da aldeia de fragmento da aldeia da Monguba, sua região tangenciada pela Ce-060, a avenida que está na lateral direita da imagem	53
Imagem 4 - Casa de Apoio vista de frente (03/abril/2019: acervo pessoal)	58
Imagem 5 - Jornal “Resistência Indígena” - Foto de arquivo pessoal	67
Imagem 6 - Objetos em exposição na ocasião da Semana Indígena da Escola Ita Ara (Aldeia da Monguba; 17/Abril/2019)	69
Imagem 7 - Cenário da sala de aula, onde aconteceu o teatro (Aldeia da Monguba:18/04/2019)	70
Imagem 8 - Rosa (a esquerda, em pé) apresentando filme com grupo de jovens do movimento do Serviluz, associação que iria realizar atividades dentro da aldeia nos dias seguintes. (20/04/2019)	77
Imagem 9 - Encontro com lideranças na sessão do filme de Guaracy Rodrigues, intitulado Documentário Sem Ano; (Aldeia do Horto; 04/Maio/2019)	78
Imagem 10 - Cacique Daniel (2008), no enquadramento do filme Protagonismo Juvenil (screen da tela)	86
Imagem 11 - Da esquerda para a direita: Pajé Barbosa, Liduina Silva, Nádia Costa e Aline; Enquadramento do filme Encantaria (2015)	91
Imagem 12 - Screen do filme “Serra” - na imagem Gorô (de costa), Francilene (azul), Aline (ao lado de francilene), Alex (No centro), Pajé Barbosa e Nádia. Exceto Gorô e Aline, todos têm parentesco de primeiro grau com pajé	92
Imagem 13 - Vó, Nádia, Benício e Francilene (de costas) (Bom Jardim, Junho/2019).....	98
Imagem 14 - Amélia Pitaguary – da Entrevista editada (gravação, Junho/2016)	101
Imagem 15 - Augusta Pitaguary – Entrevista editada (gravação, junho/ 2016)	101
Imagem 16 - Fotomontagem com enquadramentos de falas-entrevistas das pessoas Pitaguary. Da esquerda para a direita estão a screen dos filmes Documentário sem ano, 1993; Protagonismo Juvenil, 2008; A lenda Cotidiana, 2016; Serra, 2014; Encantaria, 2015	113
Imagem 17 - Screen de filme “Protagonismo Indígena do Pitaguary”	119
Imagem 18 - Ana Clécia na sequência do filme “Serra”	129
Imagem 19 - Screens de Filmes com imagens da serra focadas em quatro filmes diferentes. Da esquerda para a direita, Serra (2012), Encantaria (2016), Protagonismo Juvenil (2008), A lenda cotidiana (2016).....	133
Imagem 20 - Foto de tamires, que ela trouxe para a atividade: Ela e sua família no almoço	141
Imagem 21 - Tamires Andressa nas oficinas (Julho/2019)	143
Imagem 22 - Screens da sequência montada pelo grupo de Tamires, onde a “união” entre os indígenas (representados com cocar) vencem a guerra (Julho/2019).....	144
Imagem 23 - Fotografias de Roteiro produzido de modo colaborativo em oficina do pesquisador/tutor Philipi Bandeira	149
Imagem 24 - Famílias de Tigre, imagem da internet	154
Imagem 25 - Sequência de Atos do vídeo feito pelos jovens, onde observamos de modo penumbral a mata.	156
Imagem 26 -Cenário montado para experimento de gravação da Cena 3 do roteiro “A caça”, percebemos uma imagem de Making Of da cena, temos dentro cabana Goro, no canto esquerdo da imagem (com a cabeça cortada) Francine e a direita eu (as pernas) (fotografia de Roni Pitaguary: AGOSTO/2019)	160

Imagem 27 - James Pintando Gorô para a cena	161
Imagem 28 - Sequência de vídeo-exercício de caminhada na mata	162
Imagem 29 - Fotografia de Benício onde ele observa a representação do mundo espiritual (Maio, 2019)	169
Imagem 30 - Screen de vídeo produzido pelo grupo	170
Imagem 31 - Screen de vídeo da entrevista com Valdira Almeida, moradora da monguba, liderança local (vídeo captado por Benício Pitaguary: Aldeia da Monguba, Agosto/ 2019)	174

LISTA DE ABREVIATURAS

ADELCO	Associação para o desenvolvimento coproduzido
CDPDH	Centro de defesa dos direitos da pessoa humana
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
CCBJ	Centro Cultural do Bom Jardim
IDM	Instituto Dragão do MAr de Arte e Cultura
J.I.P.Y - MONGUBA	Juventude Indígena da Monguba

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 PRÁTICAS AUDIOVISUAIS NO CONTEXTO ÉTNICO	25
2.1 Memória em Campo	25
2.2 Tempo em Campo	32
2.3 A relação pesquisa	37
2.4 As sessões em grupo: A pedagogia visual	66
2.5 Exercícios com a memória	79
2.5.1 Registros audiovisuais demandados: Os vídeos para “guardar” e as paisagens ideais	94
3 PRÁTICA, SIGNIFICADO E REPRESENTAÇÃO	103
3.1 Uma antropologia sensorial, indicativos de viagem	103
3.2 Verbocentrismo, Oralidade e Visualidade: Notas para uma antropologia audiovisual do futuro com os Povos Indígenas	108
3.3 Filmes <i>com</i> e Filmes <i>sobre</i> : Juventude, Mídias e Performance	118
3.4 Serra e Encantaria: da natureza a imagem encantada	126
4 MONGUBA FILMES	137
4.1 A representação: para que (quem) fazer filme: o que dizem os pitaguary?	137
5 PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM TEMPOS DE GUERRA	142
5.1 Família: somos todos irmãos	142
5.2 Imagens audiovisuais comparadas: textilidades emergentes	150
5.3 Antônio Gomes “Gorô”: Índio foi caçar	154
6 EXPERIÊNCIA DE VÍDEO DEMANDADO	164
6.1 Tecnologia e comunidade étnica: o uso da câmera	164
6.2 O mundo do mito-social: conceitos locais simétricos	171
7 CONCLUSÃO: A METAFÍSICA DA IMAGEM ENCATADA	182
REFERÊNCIAS	190
ANEXOS A - FILMES E VÍDEOS CITADOS DIRETAMENTE PARA A PESQUISA	192
ANEXO B - ROTEIRO UNIDOS	193
ANEXO C - ROTEIRO A CAÇA	195

1 INTRODUÇÃO

"A Amizade é, de fato, uma comunidade", dizia Aristóteles, como aponta Giorgio Agamben, com um pouco de ousadia gostaríamos, se for possível, comentar duas ou três breves arranjos conectadas no "extra-campo" do trabalho antropológico, tendo em vista a vasta produção milenar sobre o pensador – a amizade é uma comunidade, acarretando todas as implicações paradoxais do estar junto. Antes de qualquer coisa, vale dizer: usaremos, em partes do texto, a primeira pessoa do plural (nós), nas páginas seguintes. Afinal, acreditamos - mesmo compreendendo e legitimando a perspectiva da primeira pessoa como constituinte textual da "presença" de quem escreve no texto lido (uma função textual contra a obsolescência do conhecimento monolítico) – mas se não for arranjada a uma relação de tempo compartilhada, nada mais é que uma função textual, que não necessariamente se afere "em campo". Não estamos apontando que nossos colegas estão equivocados em o fazer, que o façam, mas de nada serve se for meramente uma ferramenta textual – afinal fazer antropologia é uma questão de presença, de potência de ser, de relações intensivas, uma atividade, essencialmente coletiva, compartilhada.

Talvez, bastaria, também, somente dizer: um é muitos. O ideal individualizante só arregimentaram, entre outras coisas, a competitividade dos corpos na ilíada acadêmica de estrelas, méritos e prestígios – isto tem que ser dito! Esta pesquisa, em especial, acontece como um dos resultados de relações de afetividade, amizade, companheirismo e solidariedades intensivas estabelecidas com sujeitos da Aldeia dos índios Pitaguary de Monguba no Município de Pacatuba, na região metropolitana do Ceará. Entre estes amigos certamente falaremos de Rosa da Silva, Ana Clécia, Pajé Barbosa, Liduína Maria, Francilene Costa, Nádia Costa, José Benício, James, Antônio Gorô, Rodrigo, Leandro, Roni, Vitória, Tamires Andressa e Joana que contribuíram diretamente com o andamento do projeto, se envolveram com o calendário de atividades e intervenções proposto pela pesquisa e são lideranças tradicionais, membros da juventude indígena e crianças da aldeia da Monguba. Ainda outros tantos que compartilhamos momentos e conversas no cotidiano da aldeia que injustamente o texto não deixa emergir, mas vale falar de Dona Valdira, Cristina, Marcio, João, Andressa, Renê

Minha chegada na aldeia da Monguba dos Pitaguary aconteceu em 2016. Na época, ainda estudante da Graduação em Antropologia pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB, mas as minhas intenções (e ações) com o grupo não eram necessariamente de pesquisa. Faço parte do coletivo Entre Olhos, grupo de produção cultural nas periferias que atua com intervenções e realizações

audiovisuais e em outras linguagens. De 2016 até o início da “pesquisa” através do curso de Mestrado do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, no ano 2018, diferentes ações foram mediadas por mim e o grupo do coletivo, através da realização de cine clubes e produções audiovisuais.

A Pesquisa tem como proposta emergir nas experiências de produção audiovisual (os filmes e vídeos) dentro do contexto local da aldeia da Monguba do Povo Pitaguary. A minha presença em campo se deu, no ano 2018, através de duas visitas semestrais de um pouco mais que dez dias em cada, devido ao calendário de atividades regulares do curso de mestrado e no ano de 2019, residi entre os meses de Abril, Maio e Junho na aldeia da Monguba, com poucas visitas a cidade de Fortaleza (cidade onde nasci, morei e tenho familiares, meu referente como “casa”).

Neste período foram realizadas entrevistas, contribui com a realização de eventos e acompanhei a dinâmica de recepção e exibição de filmes para os grupos escolares e de visitantes da aldeia, auxiliei na realização do “Cine Liderança”, cine clube mensal na Aldeia e produzi um ciclo de oficinas que culminaram na escrita do projeto Aldeia-Cidade (projeto de filme colaborativo proposto pela juventude indígena), e os roteiros “A caça” e o “Unidos”; entre os meses de Junho, Julho, Agosto desenvolvi e participei de atividades externa à aldeia acompanhando, em especial a Juventude Indígena da Monguba em debates, seminários, rodas de conversas e eventos que eram convidados, ou que eu mesmo mediava, através das relações com os parceiros e membros do coletivo Entre Olhos; ainda realizamos vídeos demandados para anexar no pedido de inserção do território retomado em Agosto de 2019. Entre Dezembro de 2019 e março de 2020, articulei a escrita de parte deste texto, onde os capítulos e conjuntos textuais foram apresentados aos acompanhadores (orientação e pesquisados) da pesquisa, ainda acompanhei e considerei para o texto o desenvolvimento dos processos de gravação pela já articulada “Monguba Filmes” que aconteceram no mesmo período.

Assim uma transição de reconhecimento interno ao grupo sobre eu foi estabelecida ao longa da minha relação com pessoas do povo Pitaguary – que desloca em alguma medida a fixação do colaborador social-solidário para um agente ativo de pesquisa e possibilidade de apoio/articulação do desenvolvimento das próprias atividades de grupos da Monguba. Lembro a frase de Antônio da Silva “Gorô”, que sentenciou de forma afetiva e conclusiva após a minha apresentação da proposta do ciclo de oficina na Casa de Apoio Pitaguary e antes da exibição do documentário “Guerras do Brasil” – “o Erick agora é o nosso facilitador...”. Esta frase evidencia o caráter de metamorfose da percepção, em especial dele, amigo de terreiro e de outros momentos externo a aldeia, sobre eu, mas também indica uma

apreensão do trânsito, da possibilidade de trânsito com o sujeito pesquisador ali, trânsito demarcado pela ideia de facilitação para percorrer caminhos entre mundos.

Atualmente os Pitaguary vivem a cerca de trinta quilômetros do centro de Fortaleza, o acesso às aldeias são possíveis de veículo particular ou através de transporte público - como ônibus e vans. O povo tem parte do território identificado pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI, em 2002; desde 2012 algumas famílias partiram da primeira retomada de espaço, no local onde funcionava uma antiga empresa de extração de minério (a brita boa); no ano de 2019 o grupo articulou a retomada de uma região antiga de plantio ao redor do açude da mariquinha localizado no município da Pacatuba, na localidade da Monguba. O processo de demarcação do território acontece desde a década de noventa sendo protagonizado pela articulação política do movimento indígena e diferentes agentes cooperadores frente às investidas judiciais para posse do território da retomada, principalmente por parte da empresa mineradora. Atualmente existem, cerca de 1,735.60 “[...] hectares que foram oficialmente identificados e que agora se encontra a espera da demarcação final [...]” (PINHEIRO, 2002, pág. 9-10). O povo assume uma organização de quatro aldeias/regiões (Santo Antônio, Olho D'água, Monguba e Horto) que se encontram entre os municípios de Pacatuba e Maracanaú. Para cada aldeia, existe um cacique (atualmente, Maria Madalena Braga, João Paulo da Silva, Ana Claudia Araújo e José Maurício), e o Pajé Raimundo Barbosa, reside na Retomada da Pedreira desde o ano de 2013.

A popularização do audiovisual no contexto dos Pitaguary está situada numa rede de relações com coletivos de mobilização social, artistas e pesquisadores no Ceará que acompanha a trajetória histórica da progressão do movimento indígena no estado e a popularização técnica do audiovisual entre o próprio movimento arranjado a história local do povo. Vídeos de pesquisa, de produção cinematográfica, vídeo para veiculação de causas e ações do movimento nas redes sociais digitais como youtube podem ser averiguados com números expressivos com o passar do tempo na relação de produção audiovisual na localidade¹. Pode-se observar práticas de projeção e produção de filmes dentro do contexto geral das quatro aldeias. Mas esta pesquisa se opera em relação com a aldeia da Monguba, em especial com a juventude indígena da Monguba. Estes produtos são em diferentes formatos de finalização e propostas (intenções) - os significados destes operam ad infinitum. Durante o mês de abril de 2019, em especial, mês onde se encontra o “dia do Índio”, diferentes agentes

¹ Foi mediado durante o tempo de pesquisa o levantamento dos formatos de finalização dos filmes e uma breve identificação geral do seu processo produtivo. Nesta divisão, propriamente metodológica, dividimos entre “filmes com”, “filmes sobre” “filme dos” Pitaguary, esse processo é discutido no capítulo 01.

e instituições transitam entre o território com intenções de socialização pedagógica do cotidiano e práticas indígenas. Consideravelmente as escolas particulares da região povoam o calendário de “visitas agendadas” desta época – neste momento, também, é observado a mobilização de algumas famílias da região de modo geral para a participação nas atividades da “semana do índio” e é sistematizado “grupos de recepção”, em geral, participantes do movimento da juventude, do museu indígena ou da própria escola da aldeia, a Escola Indígena Ita-Ara.

O calendário está preenchido com visita de grupos para turismo ecológico e atividades programadas, como oficinas, vivências, mediações políticas e culturais, durante o período que metodologicamente podemos pensar como o tempo-contexto da relação de pesquisa. No intuito de mediar os ruídos desimetrizadores da relação pesquisador-pesquisados busquei desenvolver uma metodologia participativa, de modo a compartilhar etapas do processo da pesquisa. Que incluíam em comunicar o processo da pesquisa, as intenções, de modo objetivo o próprio calendário, além de na medida do processo de escrita, compartilhar com acompanhadores da pesquisa os conjuntos textuais construídos para a dissertação. Essa comunicação, alinhamento, afinamento sobre as minhas intenções de pesquisa eram necessários para uma relação sincera com os pesquisados, tendo em vista que minha atuação com o grupo já aconteceu com outras intenções. Evidentemente os limites colocados a esta posição, da sinceridade e simetria metodológica, são, às vezes, intransponíveis, no entanto, mais vale percorrer este ideal do que o abandonar.

O compartilhamento, como eixo condutor do processo metodológico, opera através da relação sensível com as subjetividades em campo, no próprio movimento da produção-pesquisa e tem se apresentando na contemporaneidade através de um conjunto de autores que debatem e refletem sobre as questões que envolvem a participação na pesquisa². Assim é assumido nesta pesquisa através da própria natureza das relações estabelecidas, que são de afeto e solidariedade, uma perspectiva sensorial de apreensão das perspectivas locais sobre a representação visual em vídeos e filmes. Esta reversão epistêmica (ou desobediência epistêmica como coloca Walter Mignolo) tem em mente a inserção dos atores da pesquisa, para além da qualidade de informantes privilegiados, que estabelece uma relação mecânica informativa, cujo o objetivo do pesquisador é coletar dados, supor e afirmar teses; no movimento que concluímos a pesquisa antropológica é uma produção de relações pedagógicas progressivas ao desenvolvimento da própria pesquisa – a pesquisa é a relação.

² Podemos pensar por exemplo ATHIAS, 1998. MARTINHO, 2000. VAILATI, 2014. ANDRADE, 2009. JOCENY, 2006.

Nesta perspectiva toda pesquisa, se estabelece numa relação intersubjetiva com a/o (s) pesquisadores e as subjetividades pesquisadas, numa composição de corpos (humanos e não-humanos) e contextos (reais, espirituais, estruturais). O processo de produção da significação, ou da chamada representação cultural, objeto que nos propormos a experimentar, sempre envolve um coletivo, mais ou menos, definido e em redefinição pelo próprio movimento do encontro produtivo.

Como nos mostra Bruce Albert e Davi Kopenawa, o antropólogo tem uma falsa impressão de que está “coletando dados” - pela justa herança teórica que prima por uma distância observadora, desinteressada – mas de fato o pesquisador “[...] está sendo reeducado, por aqueles que aceitaram sua presença [...]” (2015, p. 523). O método da experiência antropológica envolve a subjetividades em aspectos coletivos de produção, como nos lembra Philippe Lejonne, mesmo o “eu”, em si já é muitos (apud ALBERT & KOPENAWA, 2015). Assumindo estas relações intersubjetivas e considerando as manifestações sensoriais dos corpos, como dimensões do trabalho antropológico, pensamos poder deslocar o ideal do conhecimento positivista/representacionistas, que propõe entender/explicar, para a um eixo voltado para o experimentar/multiplicar, como aponta Eduardo Viveiros de Castro (2002). Onde a significação é um por vir constante crescendo nos (sendo os) próprios caminhos da vida – “[...] sua primazia é aquela da própria vida [...]” (INGOLD, 2011, p. 29).

Essa movimentação, pode-se dizer, hermeneuticamente radical, presente em diferentes correntes de pensamento na América Latina e em outros lugares do mundo, são aplicadas a nossa relação de pesquisa impulsionada por experimentações de produção recursiva (VIVEIROS, 2002. HOLBRAAD, 2017.), decoloniais (ALBERT, 2015. MIGNOLO, 2011) e sensoriais (HOWS, 2012. SAADA, 2012) na antropologia. Ao longo do trabalho buscamos deslocar da busca por categorias frias de indexação da experiência para evidenciar os interesses apaixonados do próprio processo produtivo – seus efeitos/significados/sentimentos e o papel e respeito aos corpos na montagem do pensamento antropológico com (sobre) as representações visuais locais.

O trabalho de campo foi visto como um processo de transformação – através da projeção inimaginável de significados – nos materiais e corpos envolvidos – diga-se especificamente para a nossa questão da produção antropológica visual - o antropólogo, o filme e o pesquisado, que nesse arranjo assumem papéis em trânsito e de relação retroalimentada, sendo acima de tudo a posição nativa o determinante de todo o jogo antropológico. Esta primeira discussão textual sobre participação, amizade, sinceridade e sensorialidade indicam os imperativos da nossa pesquisa e as filiações epistemológicas da

nossa atuação, assim até o fim do capítulo primeiro, expressamos os circuitos por onde emergem os dados da pesquisa, perpassando as dimensões de 1) a recepção dos conteúdos produzidos, interpretação das articulações orais desenvolvidas e das impressões do público - a dimensão de observar o que foi feito; 2) a rememoração, narrativa sobre o processo produtivo e a investigação sógnica por meio destes materiais, associando-os aos corpos filmicos e a outras narrativas; 3) através do acompanhamento do processo produtivo de roteiro audiovisual, observando os contingentes dos envolvidos, assim como seus “resultados” como indicadores do “contexto” produtivo – a dimensão do fazer junto³.

Em suma, a apresentação das experiências evidenciadas no trabalho, a descrição dos conjuntos de vídeos “rastreados em campo”, a discussão sobre as experiências de rememoração de vídeos e filmes e a apresentação das práticas de elaboração de projetos visuais demandados pelos Pitaguary que foram mencionadas como operadores da nossa pesquisa são discutidos de modo aprofundado ao longo do capítulo 01: Práticas Audiovisuais no Contexto Étnico.

O segundo capítulo busca conciliar as frentes teóricas que sustentam o nosso trabalho antropológico, ainda podendo elucidar dimensões evidentes através da discussão de três grandes correntes de impacto no modo de compor o pensamento antropológico (a perspectiva decolonial, pensamento ameríndio e a antropologia visual no nordeste indígena), alinhado a nossa experiência de interpretação compartilhada dos vídeo com os Pitaguary. Retomamos inicialmente a hipótese de trabalho que diz respeito à identificação (materialização) do significado através da apreensão das intenções dos atores, como agência distintiva (dispositivos de alteridade) e os signos-retóricas (os signos associados pelos atores e por nós) assumidas através da base comunicacional convencionalizada do próprio grupo (dispositivos de identidade) – de modo objetivo acreditávamos poder articular o significado local da imagem audiovisual através da experimentação das narrativas visuais e das práticas de produção visual dentro do contexto Pitaguary. Operamos a intenção em campo de fazer junto, rastreando, manejando e adequando-se ao fluxo dos contextos (políticos, espirituais, ecológicos, de geração...) de circulação e produção de/os vídeos. Entendendo uma simetria qualitativa entre os corpos (filmes e pessoas) que circulam nessas redes – os filmes e as pessoas são as condições de possibilidade de montagem de processos dentro do próprio fluxo

³ Como nos indica João Martinho Mendonça optamos de modo mais substancial em aderir a uma metodologia que conseguisse “[...] Perguntar, então, pela maneira como as imagens representaram (ou não) lugares, eventos e personagens (KOSSOY, 2001) é apenas o ponto de partida de um projeto concebido para médio e longo prazo. Ou seja, antes de produzir mais imagens (sejam com objetivos documentais ou outros) acredita-se ser necessário primeiramente conhecer o universo imagético ao qual, posteriormente, espera-se contribuir (com práticas de antropologia visual). [...]” (2014, p. 446)

de circulação destes agentes no contexto da Monguba. Num certo sentido, até certo ponto, o fluxo contextual é o próprio movimento, o ir e o contexto-tempo dos povos indígenas no nordeste tem elementos distintos que confluem na própria organização narrativa dos sujeitos na e sobre a representação cultural.

Uma mutabilidade produtiva nos contextos teóricos, nos métodos e técnicas antropológicas a partir da segunda metade do século que buscam dar evidência aos contextos de produção do pensamento – uma máxima aristotélica pode sintetizar o insight do pensamento social no século passado: não existe conhecimento, sem conhecedor; ou como diria Guimarães Rosa o importante é saber o quem das coisas. Esta característica é um dos eixos de pautas, pós anos 50, para setores relativistas das ciências sociais que de forma intensa tenciona os modos produtivos do pensamento social repercutem diferentes categorias de análise, entre estas: a noção de agência, ou a prática e a sua origem, a potência, a natureza das interações - das ações relacionadas. poderíamos dizer que um dos operadores (e constituintes) do movimento contextual das práticas visuais indígenas no nordeste, são os regimes de memória, como apresenta João Pacheco de Oliveira (2011). A narrativa rememorada é um dos mecanismos de significar, através da base convencional, em diálogo com outros coletivos (mídia, instituições, poder público...) características tidas como ideais de um povo indígena. A memória nestes termos tem disposições ativas na configuração de dimensões culturais, ecológicas e, claro, políticas de representação e representatividade.

A conjugação deste mecanismo subjetivo (memória como dispositivo de mobilização), nos remete às reflexões sobre a potência da ação destas próprias memórias. Existe potência (possibilidade de existência) no ato de rememorar? Algum “[...] relato pode recuperar o passado [...]?” (LOWENTHAL, 1985, p. 215 apud STRATHERN, 2014, p. 213) Ainda, que materiais seriam articuladas pela memória dos sujeitos? E seriam estes conteúdos, expressões “confiáveis” para o desenvolvimento de uma pesquisa antropológica? Para responder estas perguntas, intuímos, que este mal-estar (sobre a qualidade científica da memória, como se fosse algo menor) opera-se a partir de diferentes dimensões⁴.

Mas por hora vamos brevemente considerar que a dimensão da potência do ato de rememorar, onde a “[...] a recordação restitui possibilidade ao passado [...]” (AGAMBEN, 2015, p. 46) é um processo condicionante da significação das narrativas e imagens no

⁴ Jan Vansina em *A tradição Oral e Metodologia* (2010, p. 142) nos mostra que cabe ao pesquisador de tradições orais articular a elaboração crítica dos elementos como proposições literárias, como narrativas. Com essa abordagem pode-se criar subsídios para pensar “[...] toda uma literatura oral que fornecerá detalhes sobre o passado, muito valiosos por se tratar de testemunhos inconscientes, e, além do mais, fonte importante para a história das ideias, dos valores e da habilidade oral [...]”.

contexto indígena do Nordeste. Até o momento nos atemos em pincelar as discussões presentes no capítulo segundo da dissertação. Buscando contextualizar, minimamente, o debate que será aprofundado, revisitado e demonstrado no andamento dos textos. Obviamente as discussões não se dão de modo separado e a revisão teórica que propomos converge as teorias epistemológicas de-coloniais, a literatura inventiva da ontologia visual dentro do contexto antropológico e as produções visuais da antropologia no Nordeste, ainda discutimos no capítulo as interpretações de sujeitos Pitaguary sobre os filmes que estes participaram elencando os símbolos acionados na narrativa, associamos esses “dados” ao material audiovisual produzido e as narrativas internas do conteúdo, a saber os filmes discutidos neste capítulo são Protagonismo Indígena (2008), Serra (2013), Encantaria (2016). Passaremos a apresentar os últimos eixo de reflexão da dissertação contido no capítulo 03: Monguba Filmes: A experiência Pitaguary e na conclusão Metafísica da Imagem Encantada.

No capítulo 3: Monguba Filmes: A experiência Pitaguary, o conteúdo textual e visual do capítulo faz o exercício de estender, o que entendemos hoje, como o limite da participação ativa dos sujeitos na configuração do texto antropológico. Após isto somente as experiências de coautoria e coprodução, que não é a realidade desta pesquisa. Intuímos ao extremo uma participação ativa dos sujeitos na elaboração das experiências e dividimos o espaço das reflexões com o leitor. O texto antropológico final⁵, o que é apresentado a sociedade, correntemente é destituindo ou carregando alterações, adendos e até negações as impressões (do próprio pesquisador) de campo, “registradas” no diário de campo. Porque no imaginário da “volta pra casa” o pesquisador estaria distante das afetações do campo, racionalmente, através das consultas bibliográficas e das orientações e revisões com outros pesquisadores configura, bem distante da realidade da qual este fala, um texto final. O caderno de campo, nesta percepção monolítica é lido como um registro pessoal, o texto antropológico é ciência - a fronteira seria demarcada pelos sentimentos envolvidos na produção do registro do diário (estariam a flor da pele) e o texto antropológico (repleto de teorias). Acreditamos, com inserção direta de falas, conversas e materiais sonoros e visuais capturados no período de campo, intercalado com considerações textuais elaborados pelo pesquisador, pode-se indicar uma configuração expressiva da perspectiva local de criação audiovisual desenvolvida com

⁵ Acreditamos ainda que este arranjo turva a fronteira do “texto antropológico” e do “registro de campo”. Sustenta-se um imaginário sobre estas duas produções do antropólogo-pesquisador, relegando ao diário de campo uma produção contextual, menos elaborada, mais intuitiva, que resulta da percepção e funciona como mecanismo de objetificação de experiências de campo, tendo em vista que o movimento de produção textual antropológico (apesar da falseabilidade do presente etnográfico) é um movimento circular que retorna para o acontecido. Pelo menos dois contextos de experiências estão envolvidos na produção do texto a experiência da escrita e a experiência vivida; nessa lógica o caderno/diário de campo seria um assegurador do registro de impressões que podem (são) revisitadas.

os Pitaguary de Monguba.

A produção de filmes dentro do contexto indígena não é uma novidade, mas vale dizer que durante a história do fazer antropológico (ou da produção narrativa sobre alteridade) o uso iconográfico e visual ganha proeminência na elaboração de discursos sobre o outro (CUNHA, 1990). A produção visual é marcada pelas dimensões discursivas vigentes, obedecendo a “regimes imagéticos” (ALBUQUERQUE, 2010) atravessados no imaginário social. Neste sentido, arte, ciência e técnica estão em relação em diferentes momentos da história da produção iconográfica do Brasil; a produção de imagens (ação) no mundo reflete-se como um processo de configuração de subjetividades que em certa medida ditam as percepções visuais sobre o mundo experimentado.

Esta diversidade de significados apresentados pela imagem alimentada como imagem ideal do indígena é convencionalizada, dentro das populações indígenas, na contemporaneidade de modo versátil. As imagens dotadas como ideias são reificadas em práticas de projeção que foram instrumentalizadas pelas próprias comunidades (que numa leitura monolítica seriam) receptoras. Apresentamos durante o texto como estas dimensões associativas dos significados, (que podem ser sugeridas por imagens) que se apresentam no quadro audiovisual produzido nos diferentes contextos com os povos indígenas no nordeste, são relacionadas pelos membros da juventude indígena Pitaguary nos atos de rememoração dos motivos/intenções/contextos de gravação. Para tal partimos da ideia de que as imagens constituem relações, antes mesmo de mostrar fatos ou objetos. As relações infraestruturais da produção das imagens nos indicam os percursos afiliativos da feitura do significado (que é diferente da recepção). O processo produtivo tenciona sujeitos, grupos e dimensões que se associam aos projetos de produção audiovisual dos povos indígenas, como aponta André Brasil, numa tentativa de alargamento da crítica xamânica da economia política de Bruce Albert e Davi Kopenawa, “[...] de todo modo, à medida que vai sendo produzido pelos próprios indígenas, o cinema vai se imbricando às demais práticas, não apenas no papel de registrá-las ou de preservá-las [...]” (2016, p.127).

É certo que este argumento da inserção e produção de um cinema étnico entre os povos indígenas cada vez apropria-se de sentido, tendo em vista o cenário de produção cinematográfico, o papel do audiovisual e as novas mídias na dinamização de informações e na confecção da narrativa dos fatos entre as populações dentro e fora dos seus territórios na atualidade. Pode-se observar uma diversificação de experiências audiovisuais que se engendram por diferentes modos de apresentação (para web, cinematográfico, circulação local, vídeo denúncia...) e contextos produtivos (compartilhado, participativo, consultivo,

demandado...). E é evidente que para o andamento da pesquisa algumas escolhas, mais ou menos conscientes, ao longo do processo indicam o próprio caminho percorrido. Também é visível que o trabalho de campo – em especial os espaços das oficinas de roteiro – acontecem de modo a criar contingentes onde os atores podem evidenciar suas intenções (do que gravar, o que significava gravar aquilo..) e suas leituras (do que já foi gravado...). Deste modo busca-se uma simetria, ou ao menos, uma relação compartilhada e sincera com os sujeitos, e isto emerge na dissertação através dos espaços dado para a fala dos atores e da apresentação rasteira (de pés no chão) sobre o processo de produção. Os recortes que acontecem nas falas, são de modo editorial, somente para conjugarem-se como textos corridos (já que foram capturados como falas..), então parte do processo é apresentado, também, pelos próprios atores, através de um exercício de rememoração dos passos, dos porquê e dos quem.

Partindo da perspectiva de imergir no texto conjugações dos próprios sujeitos pesquisados iremos caminhar junto a dois personagens que estão colocados nos momentos de produção dos roteiros, dentro do percurso da oficina, assim como são sujeitos que estão envolvidos em outras produções anteriores. Apresentamos a narrativa de Antônio Gorô com sua fala sobre os roteiros, junto com Tamires Andressa, uma jovem estudante da escola indígena Ita Ara, moradora da monguba participa da Juventude Indígena e esteve presente, demonstrou uma intimidade instantânea no processo de produção audiovisual, ficou reconhecida, nas dinâmicas de produção de roteiro e dos exercícios visuais dentro do processo como a “diretora”. Claro, Tamires, está imersa no mundo digital é uma consumidora de produtos audiovisuais pelas redes sociais, plataformas de streams e uma atuante no movimento da juventude indígena da Monguba; A outra parte do terceiro capítulo busca apresentar as narrativas dos conteúdos escolhidos para serem gravados em ações propostas pelos próprios moradores da monguba, que criaram uma dinâmica, entre os meses de Agosto e Setembro de 2019; a criação de sete vídeos com narrativas de pessoas mais velhas (os troncos velhos) da aldeia que contassem sobre a “presença” indígena Pitaguary na região retomada para inserção no território, o espaço do Açude da Mariquinha. Essas ações foram concebidas, propostas e gravadas quase exclusivamente pelos índios da Monguba, ficando o nosso papel mais para um sentido de apoio técnico para o momento da gravação.

Assim, seguindo uma reflexão instituída por David Macdougall (2005), onde os sentidos do filme estão colocados através da agência dos corpos participantes no processo produtivo, iremos dar luz às narrativas e ao andamento dos sujeitos dentro do processo produtivo, evidenciando suas expectativas e refletindo sobre as experiências articuladas nos grupos destes jovens e nas atividades de gravação demandadas. É bom já demarcar que um

processo da formação audiovisual com jovens que desenvolvi no território está diretamente relacionado (temporalmente e pelos personagens que são agentes da criação) as demandas (do próprio grupo) em “registrar” as narrativas. Assim podemos intuir que o universo visual e as práticas formativas de Tamires influem diretamente para uma apropriação mais orgânica dos modos de narrar. A proposta formativa de produção audiovisual com os Pitaguary, aconteceu com o grupo da Juventude Indígena Pitaguary, da aldeia da Monguba. Os encontros foram de Maio a Julho de 2019, as ações deram fôlego ao projeto de cineclube e levantaram outras repercussões que serão comentadas de modo mais aprofundado nos capítulos da dissertação. Mas por hora vale dizer que *propus*, algo que pode ser até relativizado, tendo em vista que a vontade, a potência de querer fazer já era um determinante para o grupo da juventude. Assim o projeto de produção audiovisual não se apresentava como algo estranho ou de difícil entendimento. Pelo contrário, logo os jovens e lideranças (Rosa, Francilene e Nádia) que acompanharam mais de perto o processo de formação, incumbiram grandes ideais, possibilidades narrativas que nos apresentaram um universo de caminhos que se teciam na relações cotidianas, podendo assim, através do encontro com essas experiências, dimensionar as expectativas, sentimentos, objetivos e vontades atravessadas ao desenvolvimento das experiências com os sujeitos.

2 PRÁTICAS AUDIOVISUAIS NO CONTEXTO ÉTNICO

2.1 A memória em campo

Pode-se começar uma descrição antropológica, um trabalho regular de antropologia, por qualquer dimensão, mas, em geral, sempre se parte de um lugar. Obviamente, os lugares estão preenchidos por significados que se dão de modo diverso para os corpos, sujeitos e objetos. Falar de um lugar – a partir ou sobre - é sempre um relato parcial. Em especial na configuração do pensamento antropológico onde as memórias, alguns bytes de registro e os textos são os únicos caminhos de volta para aquelas experiências, mais ou menos compartilhadas com um grupo. Ora, poderia a nossa experiência de memória antropológica subsidiar características de uma descrição confiável para a análise das dimensões culturais? Apesar, de existir um consenso, poderíamos dizer melhor, se as nossas memórias e os artefatos do campo, são subsidiadores de trabalhos antropológicos, não seriam, por consequência, as próprias memórias narradas experiências intelectuais? Prontamente, antes que o leitor crie expectativas em excesso, digamos, que a resposta, não a temos. Mas vale comentar uma ou duas coisas sobre como a memória se deu para a configuração da experiência antropológica de “produção de dados” nesta pesquisa.

De início vale dizer, assumimos a categoria de memória, de modo dinâmico e ignoramos esta perspectiva de que estamos coletando dados. As memórias, sejam elas do antropólogo ou dos pesquisados, são narrativas que se associam aos operadores de sentidos nativos (nesse caso o nativo é relativo) estabelecidas, inevitavelmente, numa relação - via de regra, numa relação com o pesquisador. Partindo disso, construímos um duplo calendário de campo, com uma dimensão interventiva onde os sujeitos Pitaguary poderiam participar nas decisões, velocidade e objetivos do andamento das próprias intervenções, e outra dimensão de observação, conversa, investigação dos sentimentos e motivações sobre processos audiovisuais anteriores ao andamento da pesquisa. Em certo sentido as duas dimensões do trabalho de campo não estão, de maneira nenhuma separado. É impossível pesquisar sem intervir, ou melhor, só é possível uma pesquisa antropológica que intervém. Mas continuemos com esta separação mental (entre duas dimensões da produção da “dados”) para uma compreensão mais nítida dos passos e contratempos da pesquisa. Pode-se dizer que esta separação está evidenciada pelo local onde os nativos se encontra no universo de pesquisa proposto, pairando entre consultores/entrevistados (na dimensão da investigação de narrativas rememoradas) e participantes/produtores (na dimensão interventiva da pesquisa).

Assim deu-se, na dimensão da investigação das narrativas (racionalizadas) elaboradas pelos atores (produtores-fazedores) de vídeo dentro da aldeia, momentos que aconteciam de

modo pontual, onde a “seleção” dos atores entrevistados determinava-se a partir do pesquisador – criando uma sensação de maior controle, onde pode-se aprofundar, relacionando falas, o uso de signos sobre os sentimentos, vontades e qualidades de processos de produção audiovisual que aconteceram dentro do território Pitaguary. Essa etapa, podemos chamar de rememoração acompanhada, onde se acompanha as memórias, percorre os caminhos que as narrativas individuais se associam evidenciando um cenário geral, complexo, repleto de histórias de vida que se relacionam em momentos históricos específicos. Estas associações de memórias podemos pensar não são conjuntos estruturais que guiam o olhar e ação dos sujeitos em campo, elas são lidas nesse processo como agenciamentos que são estabelecidos nos fluxos da apresentação das próprias memórias. Então não são nem estruturas, ou como alguns dizem, gramáticas visuais, são conjuntos de linhas (modos de narrar) que completam o enquadramento da própria apreensão destes.

Para os autores a multiplicidade dos modos de operações da vida humana crescem indefinidamente, a partir de associações mantidas-negadas-estabelecidas, inexistem assim um objeto ou sujeito do processo que possa ser apreensível. “[...] uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza [...]” (DELEUZE, 2011, p. 23). Esta dimensão vista como o multinaturalismo anunciam um novo conjunto de operações que podem levar a experiência antropológica com memórias e aspectos subjetivos das práticas culturais para novos horizontes de possibilidades. Na discussão sobre as narrativas rememoradas pelos sujeitos Pitaguary, podemos dizer que esta posição nos imprime uma “saída” narrativa-metodológica para evidenciar as vozes locais. Os sujeitos, autônomos em sua existência que se apresentam antes de qualquer estrutura sónica que modele as narrativas-significados manejados, são os atores que nos levam nesse caminho. Assim as imagens suscitadas pelas narrativas rememoradas, claro dialogam a partir de uma base comunicacional, afinal a transmissão acontece de forma direta (eu os escuto e entendo o que falam), mas indicam diferentes caminhos que se pode associar as memórias e isto de jure é a vertente no pensamento antropológico que nos guia.

Esse processo de acompanhamento das memórias (a primeira etapa da metodologia da pesquisa) forma um contexto de olhar investigativo. Já que se opera um maior controle da experiência pelo pesquisador – eu escolho as perguntas iniciais, incito assuntos e temáticas, de como acontece a escolha das imagens? Me conta um pouco sobre o que estamos vendo agora, como foi que aconteceu essa parte da gravação? São perguntas-chaves para o andamento do momento. Para esta dimensão acompanhada fizemos uma seleção de filmes -

entre tantos outros gravados no território - (que se deu no próprio período do campo). Serão comentados ao longo deste capítulo, de modo aprofundado, as relações narrativas e as motivações (sentimentos) imbuídos dentro da interpretação local sobre os filmes: Serra (2013), Documentário Sem ano (1993), A lenda Cotidiana (2016), Protagonismo Indígena (2008) e Encantaria (2015). Os filmes são em diferentes formatos de apresentação. Mas todos são modos de documentários. A distinção são seus modos de produção. Ainda pode dizer que os filmes refletem diferentes momentos da produção audiovisual no estado do Ceará, de modo geral, assim como delineiam uma compreensão particular (que projeta-se pro geral) do percurso histórico de desenvolvimento estético no modo de narrar as populações indígenas.

De início, vale também dizer, que os filmes são narrações visuais sobre as populações indígenas e os registros produzidos de modo demandado são experiências colocadas na relação da pesquisa, do tempo da pesquisa. Entre os selecionados apenas Protagonismo Indígena (2008) e A Lenda Cotidiana (2016) são produções que se impõe enquanto processos mais inclusivos e compartilhados. Os outros filmes são desenvolvidos por motivações próprias dos produtores. Apesar da interessante contribuição que os realizadores poderiam ter para uma compreensão total das motivações, decidimos intuir os significados, a partir das narrativas locais, pensando, para este trabalho como as narrativas se associam de modo a indicar possíveis significados. Por um lado, um leitor mais crítico, poderia dizer: mas como saberá se as “explicações” do processo estão como foram propostas? Apesar de bem articulada a pergunta, ela se institui sobre a noção de que existe um precedente apreensível, um “porque” bem definido; se sedimenta numa perspectiva onde um real (o signo) é antecedente aos símbolos (os significados). Evidentemente os signos e os símbolos só são percebidos na experiência de manejá-los (na vida vivida) – uma operação dada instantaneamente, ad infinitum, sendo, por consequência, o real (o antecedente) uma equação insustentável. Então parece-nos sem sentido antropológico a questão: mas o que realmente ele (o produtor) quis dizer com essa imagem? Também pode-se escapar desta emboscada narrativa afirmando assim:

“[...] É importante observar, em primeiro lugar, que o mundo dos referentes, o real (grifo do autor), é definido por [Roy] Wagner como um efeito semiótico: o outro do signo é um outro signo, dotado da capacidade singular de ‘representar a si mesmo’ [...] deve-se sublinhar que o contraste entre os dois modos é resultado de uma operação (e uma percepção) convencionalizado: a distinção entre invenção e convenção é ela própria convencional. [...] Esse contraste é, portanto, intrinsecamente recursivo, sobretudo se nos damos conta de que as culturas humanas diferem fundamentalmente no que diz respeito ao modo de simbolização [...]” (WAGNER, 1975, p. 95 apud CASTRO, 2015, p. 39)

Partindo desta perspectiva, o significado que se configura na interlocução, junto a

quem o ouve-vê-sente é o significado do interlocutor. As dimensões produtivas da imagem, as vontades, desejos, tensões e todo um conjunto contextual que se assenta na produção de qualquer imagem, são extratos que em relação ao próprio material (corpo) do filme e o significado do interlocutor indicam espaços onde permeia-se os significados de qualquer produção audiovisual. Sendo o significante, um motivador, gatilho, disparo para o signo, mas o seu significado não é uma “continuação” do significante – ambos, em certo sentido, são signos e significados - “o outro do signo é um outro signo”. Não sendo assim, demérito ou inconclusividade, abordar qualquer uma destas dimensões em exclusivo. Para além de uma perspectiva metafísica de compreensão da elaboração dos significados das narrativas-memórias, podemos incluir, para viabilizar uma atenção antropológica sobre o significado para os sujeitos Pitaguary, uma abordagem corporificada do significado, pragmática, onde o significado acontece com quem o maneja. Podemos ainda pensar um axioma para isto, o que significa, significa para alguém. Significante e significado estão instituídos de natureza diferente, mas operam-se com os sujeitos, os transcendendo geracionalmente, operando simetricamente com os sujeitos – as pessoas e os significados se constituem simultaneamente um com menos ou maior impacto no outro.

David MacDougall (2005) assume uma perspectiva que considera o filme, o realizador e o espectador como elementos de propriedades corpóreas constitutivos do significado fílmico. O autor direciona o olhar para o processo configurativo do significado da imagem, assumindo que a dimensão do processo produtivo, o modo de olhar, antes da própria apresentação da imagem finalizada, é determinante para a figuração do significado. “[...] Antes de expressar ideais, elas [as imagens] são uma forma de olhar, antes de descrever qualquer coisa, eles são uma forma de olhar. Em diferentes aspectos a filmagem, diferente da escrita, precede o pensamento. É o registro do modo de olhar com um certo interesse, uma certa vontade. [...]” (2005, p. 7. tradução minha). Deste modo, temos uma atribuição importante do processo produtivo do significado fílmico que se institui na averiguação dos processos produtivos. O autor ainda considera outras duas dimensões, vistas como “corpos” no processo produtivo das imagens, mais precisamente do significado que operam estas imagens, então é indicado ainda a dimensão receptora (do espectador), e é considerado, também, o próprio filme como um corpo operante na dimensão do significado visual.

Como fica evidente acima, a tríade de MacDougall para a conjugação do significado do filme perpassa diferentes dimensões do processo constitutivo. Se é possível conciliar Roy Wagner e David Macdougall, então os elementos desta tríade significativa, também significam por si em outras associações possíveis. E a dimensão produtiva – do ser que

produz – nos casos rememorados dentro do contexto da pesquisa, envolvem os próprios sujeitos gravados, em alguns processos estes são agentes gravados, com menor ou maior controle sobre as abordagens imagéticas e temáticas narrativas assumidas. Aprofundaremos este debate, retomando historicamente o debate do signo e significado dentro do pensamento social, em especial trazendo as reflexões para a realidade de produção audiovisual étnica do nordeste brasileiro no capítulo seguinte. Por hora, podemos ter em mente que o direcionamento dos significados das memórias dadas pelos agentes Pitaguary, estão associados entre si, em busca de uma configuração de escala comunitária dos sentidos-sentimentos de produzir audiovisual.

Podemos indicar que não existe um movimento de transmutação da qualidade do instante vivido no ato rememorar, tendo em vista que “[...] a recordação não é nem o acontecido nem o não acontecido, mas o seu potenciamento, o seu tornar-se de novo possível. [...]” (AGAMBEN, 2015, p. 46). Para localizar as motivações da minha discussão sobre o “papel” da memória dentro do cenário da antropologia com os povos indígenas, ao menos do modo como pensamos poder arranjar esta discussão. Em especial, temos que ter em mente, como nos lembra João Pacheco de Oliveira, os regimes de memória são extratos contextuais associativos “[...] de ações, narrativas e personagens [...]”, “[...] que podem ser inclusive antagônicos em contextos diferentes e sucessivos, pois se mantém sempre referidos a um regime de memórias específico [...]” (OLIVEIRA, 2011, p.13). É então acentuada uma característica convencional de narrativas associados que sedimentam a possibilidade de afirmação grupal das populações indígenas.

Essa conjugação fluída, demarcado pela contextualidade das narrativas associados nos regimes de memória dos grupos, ou nos termos de Roy Wagner (2012), com sua teoria sobre os signos convencionais e inventivos, onde a base convencional é o dispositivo do estabelecimento de comunicação. Mas veja bem, por hora, essas duas perspectivas, podem ser lidas como abordagem dos símbolos e signos associados pelas populações étnicas, sendo o veículo por onde se dá o desenvolvimento de processos de afirmação e negação comunitários. Se pensarmos que esta estrutura signica não é homogênea nem linear. Logo os atores das populações étnicas tencionam internamente espaços e histórias que serão contadas. A multiplicidade de atores que envolvem as populações indígenas e os diferentes contextos que os circunscrevem historicamente determinam uma dinâmica interna para as populações que acontece de modo múltiplo. Um dos indicativos disso são os modos de autoridade que se desenvolvem dentro do contexto-cotidiano das aldeias. Ficou comumente associado no Nordeste Indígena, e é compreensível para populações que se afirmam pela distinção

simbólica (e não fenotípica), que as pessoas mais velhas continham as memórias da vida originária, dos mitos, contos e outros elementos narrativos distintivos para as populações indígenas. É usual entre os povos no Ceará a demarcação dos troncos-velhos da aldeia como sujeitos primordiais e de elementos de prestígio internamente.

O uso corrente entre os indígenas do termo tronco-velho tem seus registros colocados como uma metáfora espiritual arbórea, onde os troncos sustentam o resto da árvore. “[...] O que, a priori, define um grupo como “tronco velho” é o seu refinamento ritual e conhecimento apurado da comunicação com os Encantados, ao passo que a uma “ramagem” ou “galho” cabe a posição de principiante nos segredos do toré [...]” (ANDRADE, 2012, p. 204). Entre diferentes populações indígenas, talvez, em especial no Ceará, a nomenclatura é alargada e se insere em seu sentido os sujeitos mais velhos da aldeia, evidentemente que os operacionadores da memória, sujeitos contadores de histórias nas aldeias ganham certa evidência. Então é meio deixado de lado a exclusividade do refinamento ritual do toré e é evidenciado a experiência corpórea (experiência de vida, das próprias memórias) dos sujeitos. É certo, também, dizer que isto não é um consenso, tendo em mente a característica diversa das expressões espirituais das populações indígenas no nordeste e o popularização das igrejas protestantes nos territórios indígenas isso pode não ser averiguado com todos de uma aldeia, por exemplo.

De qualquer modo, é razoável dizer que os sujeitos mais velhos, as chamadas lideranças tradicionais, os pajés e caciques assumem posições de prestígio dentro dos seus territórios. No território Pitaguary não é diferente. E refletindo sobre isto, parte da juventude indígena no começo dos anos 2000 inicia movimentações particulares. Um descontentamento ante os espaços de projeção da juventude nos encontros e espaços de decisão das aldeias é salientado.

“[...] A questão era a gente mostrar que nós éramos capaz. A importância era mostrar que o jovem tinha capacidade de manusear uma câmera, manusear uma edição de vídeo. Tiveram várias participações [de jovens] João Neto, Francilene, Naiara, Luis Paulo ... Fomos, fizemos o trabalho e deu certo. Até hoje, hoje em dia, foi daí que a gente teve o acesso ao nosso espaço. O jovem está dentro da luta, do movimento, que antes a gente era excluído. As Liderança não deixavam a gente participar. [...] A juventude daquela época, pra tu ver [como não era aceito], nem o Weibe era aceito, e nós somos o exemplo do jovem hoje em dia. [...]” (Antonio da Silva, 32 (Gorô), 2019)

Antes de prosseguir com a argumentação das tensões internas, suscitados pela memória de Gorô, como gatilhos repercutidos (como um dos motivos de produzir audiovisual), exemplificando com as distinções hierárquicas e a apropriação inventiva da juventude indígena, dada pela própria base comunicacional - os símbolos (de prestígio)

compartilhados internamente. Onde se tencionava a participação efetiva nos espaços de decisões e mobilização da luta indígena. Veja bem, isto é um fragmento da entrevista com o Gorô sobre a produção intitulado Protagonismo Indígena, gravado em 2008, dentro de um projeto de pesquisa de Gabriel Andrade, da Universidade Federal do Ceará, o projeto tem a realização do Centro de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana – CDDPH, que criou um momento de oficinas de produção audiovisual. O objetivo do projeto era apresentar as ferramentas de produção visual: fotografia e audiovisual. O projeto se ramificou em diferentes ações, uma desta era a produção do jornal “Protagonismo” nome do jornal e propriamente a gravação de um documentário onde os jovens puderam gravar e editar o material. A facilitação do processo era conduzida pelo pesquisador supracitado.

Tendo em vista que o movimento oficial indígena no Ceará só inicia no começo da década de 1990, e a primeira campanha onde os Pitaguary aparecem explicitamente é no ano de 1993. A gravação e edição foram feitas em 2008, então entre os primeiros quinze anos de movimento indígena no Ceará a juventude tinha um papel que foi se modificando com o tempo, em parte por tensões articuladas internamente e de modo indexado entre os povos. Deste modo quando é citado que rememoram uma tensão política interna com o grupo da juventude indígena Pitaguary, isto é para além de uma inferência da leitura política do sujeito, indica um conjunto engatilhados de potência possível de ser novamente. É dito numa espécie de saudosismo contente “[...] a juventude hoje, se espelha na gente [...]”, como se as múltiplas experiências se conjugam-se de maneira a trazer a mesma imagem. Uma imagem que se repete no infinito, um sentido onde o voltar para o passado é um arranjo confortável, de rever, possibilitar tempos de atividade intensa, de luta.

Através deste exercício da memória, podemos também pensar, a partir dos comentários de Giorgio Agamben (2015) que indica que há dois modos de voltar-se ao passado. Um deste comentado por Friedrich Nietzsche (1908), o eterno retorno, onde acontece através da impulso da mudança, do eu queria que fosse assim, para o filósofo, esta é a base do espírito da vingança. A consciência que retorna como espectador malévolos, para o acontecido estabelece uma vontade frustrada com o passado “[...] ‘o que foi’: eis a pedra que a vontade não pode derrubar [...] (p. 47)”. A segunda é uma distinção pela cópia, a figuração da teodiceia de Leibniz (1700), onde numa pirâmide de arquitetura egípcia se vê, nos diferentes cômodos da consciência, a mesma figura repetida.

A agência do passado opera simetrizado o presente com sua natureza – operação manifestada de modo mimético nos signos que transcendem com a base comunicacional, arregimentado, para expressão visual, estéticas por contingentes políticos-culturais. A leitura

antropológica deste esquema acontece pela chave conceitual da operação dos *regimes de memória* entre os povos indígenas no nordeste. E aciona para o contexto aplicado o ato de rememorar, no contexto da experiência-pesquisa, a dinâmica da projeção do passado no futuro. (hoje os jovens fazem filmes como antes...). Essa fração subjetiva nos monta empiricamente a evidência de uma potência total, nos termos da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde é somente realizável em sua completude no contingente (onde pode ser ou não ser), quebrando com o esquema aristotélico, revivido e institucionalizado pelo positivismo cartesiano, onde é possível realizar ou não realizar, exclusivamente. Este experimento de rememoração, na verdade, “[...] *diz respeito ao lugar dessa verdade, tem como alvo exclusivamente a verificação de uma potência como tal, isto é, de algo que pode ser e, ao mesmo tempo, não ser [...]*” (AGAMBEN, 2015, p. 45).

Prática e projeção (continuidade) do significado são ferramentas de entendimento mobilizadas dentro do contexto das associações narrativas, que são figuradas na escrita antropológica. Mas vale considerar que estes elementos reflexivos, eles se conjugam, para além da condição da qualidade intelectual do pesquisador, como experimentos instituídos pelo próprio fluxo assumido pelos atores para a projeção (montagem) da representação cultural, através dos elementos produzidos na prática e na memória – que no sentido que abordamos estas ferramentas teórica, não são distinguidas com expressões objetivas e subjetivas. A memória é um ato – ato-memória. Assim o passo das elaborações de representações culturais veiculadas pelos dispositivos audiovisuais são traçados pelo próprio movimento da memória em campo.

2.2 O tempo em campo

O tempo - seja o tempo que passe com os sujeitos ou do desenvolvimento da pesquisa, em tantas outras atividades atravessadas a qualquer processo produtivo - é uma categoria que toma certa centralidade na consideração antropológica acerca das relações em campo. É lembrado por todos que nos períodos da sistematização da antropologia como ciência, o tempo junto às populações estudadas, juntamente com as habilidades linguísticas do pesquisador, eram questões pontualmente colocadas e disputadas. Era necessário passar anos junto aos povos estudados para ter algo de relevante para ser socializado com a comunidade antropológica? Essa questão era central no começo do século passado. Alguns até indicaram períodos mínimos para uma pesquisa antropológica válida. As determinações estensionadas em torno da ideia de “campo” como conhecemos hoje, se dá de modo progressivo ao desenvolvimento do pensamento antropológico, tendo em vista que diferentes conjuntos epistemológicos implicam resoluções distintas ao modo como é desenvolvido o trabalho de

campo, tendo como referência textos ou espaços. A Sistematização e valorização das experiências de “primeira mão” incidem de forma mais presente nas metodologias com o desenvolvimento das condições de possibilidade dado pelo ajuste contexto colonial de trânsito de europeus em territórios conquistados.

Assumimos os sujeitos do processo como amigos no movimento de feitura do pensamento antropológico e acima de tudo estabelecemos relações com os pesquisados, que transcendem a própria pesquisa. Pensamos que as condições de possibilidade da pesquisa é o ajuste de modo afetivo com os sujeitos pesquisados, sem isso a pesquisa não seria. Deste modo, estabelecemos um reconhecimento pelos sujeitos da pesquisa sobre a figura do pesquisador – onde o antropólogo deixa de ser um indivíduo externo, visto pelo espectro das próprias imagens cristalizadas sobre a figura do pesquisador, para um reconhecimento particular da sua trajetória. Os sujeitos pesquisados conseguem, de maneira mais nítida, apresentar nas suas próprias narrativas os andamentos, propostas e intenções da pesquisa. É “como se” os sujeitos pesquisados tivessem um domínio maior sobre o andamento da pesquisa do que em modelos monolíticos de pesquisa. Um dos dispositivos metodológicos para a efetivação de tal realidade é assentado no tempo que o pesquisador compartilha com os sujeitos da pesquisa, que conseqüentemente refletem-se, projeta-se em transformações que emergem nos próprios agentes (pesquisador – pesquisado). Seguimos a ideia de que os sujeitos da pesquisa, são pessoas amigas. E conseqüentemente esta consolidação, como já dizia Aristóteles da amizade só se dá com a presença, a amizade não se sustenta com a não-presença⁶.

O estar junto, ao menos em alguma parte do tempo, numa parte suficientemente longa para estreitamento da relação, constituição de memórias compartilhadas, é fator determinante para a configuração de uma amizade. A ideia de amizade e produção de conhecimento são relacionáveis desde a antiguidade. Como lembram os filósofos, só se pode perguntar, o que é a filosofia entre os amis. A realidade atual é que essa dimensão é pouco evidenciada no trabalho antropológico, podemos tomar como certo que esta postura é uma posição confortável (favorável) a constituição de teses antropológicas, sendo relegado a dimensão sensível da relação afetiva com os sujeitos pesquisados como uma condição “menor” no status científico da pesquisa. Talvez herdamos para a antropologia esse mal estar com a

⁶ É interessante ter em mente que Aristóteles, conjuga a distância como fator determinante para uma não alimentação da amizade. Mas evidentemente o autor não podia imaginar que as questões de distância como fator da não-presença (material) dos sujeitos seriam contornadas pelas inovações da internet. Afinal hoje é possível estar distante e estar presente (em alguma medida). Então proponho uma releitura da sentença Aristotélica através da ideia de não-presença - que não é a mesma coisa que distância.

condição de amigo na pesquisa, através de operações que, antes de qualquer coisa, buscam regular o próprio desenvolvimento do pensamento antropológico numa perspectiva fria, imparcial. Mas de fato o que estamos chamando de amizade? “[...] Creio, antes, que ‘amigo’ pertença àquela classe de termos que os linguistas definem como não predicativos, ou seja, termos a partir dos quais não é possível constituir uma classe de objetos na qual inscrever os entes a que se atribui o predicado em questão [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 02).

A palavra amigo, também, compartilha com outros termos não predicativos qualidades que o fazem ser “[...] uma pura experiência da linguagem, e não uma referência ao mundo [...]” (idem, p. 03). Como os insultos, a amizade se opera no ato de pronunciar, na experiência de ser-falar-sentir. Quando se insulta alguém a ofensa não é dada pela comparação com coisas do “mundo real”, mas pela performance nominativa, pela experiência de se pronunciar aquilo. Algo acontece de modo semelhante com o acionamento semântico da amizade, que como dissemos não é uma categoria, é uma experiência evidenciada pelo próprio processo de produção da dissertação, assumimos ela como constituinte dos nossos pares. Uma ressalva vale neste momento sobre a característica de “pares”. Como nos alerta Agamben (2015), uma aproximação excessiva condiciona um perigo de não distinção entre os “pares”. Ora, não queremos afirmar que somos indistintos dos sujeitos Pitaguary participantes do processo de produção da dissertação, ao contrário, somos distintos e o temos que ser. Pois como Eduardo Viveiros de Castro, intuímos uma antropologia que exercite o seu “Grand Dehors” “[...] ela deve aperfeiçoar-se na arte das distâncias que ela sempre praticou [...] ela deve manter-se fiel ao projeto de exteriorização e estranhamento da razão que sempre a empurrou insistentemente, muitas vezes a sua própria revelia, para fora da alcova sufocante do mesmo [...]” (2015, p. 23).

O que estamos tentando dizer é que o ajuste das relações, o modo como ela se dá, é a própria matéria do conhecimento antropológico desenvolvido na pesquisa. Sendo a condição de amigos, uma performance associativa desses conjuntos subjetivos relacionados no campo, a saber: a subjetividade do pesquisador em relação a dos pesquisados e suas narrativas-memórias visuais e vice versa. Estas dimensões são desenvolvidas através da própria duração relação-pesquisa. Sendo os “[...] os procedimentos que caracterizam a investigação são conceitualmente da mesma ordem que os procedimentos investigados [...]” (CASTRO, 2016, p. 117). Podemos ainda acentuar que essa consideração de amigos no processo de elaboração do conhecimento é fundante em diferentes dimensões compartilhadas, simétricas e recursivas no pensamento antropológico contemporâneo. Vemos neste exemplo o papel da amizade, do reconhecimento dos atores da pesquisa, como sujeitos amigos,

indivíduo dispostos a ceder, compreender, mediar, aconselhar, refletir, operações que são feitas estando junto. “[...] Apesar disso, você veio até mim e se tornou meu amigo. Você ficou do meu lado e, mais tarde, quis conhecer os dizeres dos xapiri [...]” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 63); ou mesmo pode ser evidente que a condição da amizade, onde um dos seus efeitos é a cordialidade, são relações valorizadas pelas populações nativas da América. Vejamos “[...] foram tratados por nossos maiores como amigos, e ficaram conosco algum tempo, como convidados [...]” (2010, p. 248) ou “[...] mal haviam chegado, já começaram a mentir aos habitantes da floresta: “Somos generosos, e somos seus amigos [...]” (2010, p. 254); fica evidente em narrativas rememoradas pelas populações étnicas que a falsa cordialidade é uma condição na imersão colonial que favorece o acesso às riquezas do mundo nativo.

Este argumento deve ser colocado com uma certa cautela, tendo em vista um debate presente que paira entre a docilidade indígena e autonomia cognitiva dos sujeitos nativos. A posição de amigos que buscamos defender se posiciona em ritmo de negação à uma objetificação da subjetividade nativa, sendo, também, uma solução possível para além da objetificação do nativo. Para além de sujeitos da pesquisa, os Pitaguary, são amigos na relação de produção da pesquisa. Isso apresenta uma dimensão distinta das antropologias que objetificam as dimensões nativa, e ainda na partida, já colecionam estruturas no qual os conteúdos culturais serão preenchidos pelos desdobramentos da pesquisa e revelam, entre outras coisas que podem ser instrutivas sobre as populações estudadas, uma prerrogativa legitimadora de “papéis” na produção do conhecimento antropológico. Ao contrário, assumimos as dimensões da pesquisa (em sequência dos sujeitos e objetos do processo) como possibilidade colocadas a partir do encontro (confronto) de modos de ser e agir distintos, arquitetados numa duração, o que possibilita a tua própria finalidade e recorte. Essa discussão, propriamente colocada pela própria duração da pesquisa (tempo na/da pesquisa), nos evoca uma “[...] avaliação da pretensão ao conhecimento implícita no discurso do antropólogo [...]” (CASTRO, 2016, p. 119) necessária aos tempos atuais.

Este problema arregimentado no ajuste da nossa pesquisa pela categoria epistemológica do amigo, como substitutivo semântico possível para objeto e sujeito, nos retifica em entender que para além de características subjetivas que são acentuadas no processo da pesquisa e da apresentação textual e da destituição da objetificação dos sujeitos, buscamos, mais que pensar como os nativos, em pensar com os nativos. E essa é uma questão política, diz respeito ao regime de autoridades dos que dizem (dos que denominam), então “[...] às relações de ordem que se decide estatuir entre esses discursos, que certamente não

são inatas, como tampouco o são seus pólos de enunciação. Ninguém nasce antropólogo, e menos ainda, por curioso que pareça, nativo [...]” (idem.)

Pode-se dizer que para superar essa estrutura de pensamento na presente pesquisa há uma correlação do modo como os objetivos, tempo de desenvolvimento e perspectivas de elaboração estão dispostas numa relação que visa o reconhecimento mútuo dos sujeitos como amigos no processo de constituição do conhecimento. Essa operação reverte estruturas semânticas que ditam as dinâmicas dos projetos de pesquisas antropológicas (o modo como as pesquisas são feitas), onde mesmo que uma certa liberdade-autonomia dos sujeitos na pesquisa, ainda se prima por uma distinção nítida entre os agentes da ciência (do pensamento) e os sujeitos(objetos) de pesquisa. Apesar de uma diversificação dos modos de concepção das relações entre pesquisador e pesquisado, existe todo um conjunto estrutural que verifica a presença (mesmo que semântica) da denominação de sujeitos como objetos, propostas de pesquisa com objetivos definidos. À revelia dos debates mais frutíferos da antropologia contemporânea, os formulários de financiamentos, e os planos, projetos e modelos de pesquisa dos departamentos de antropologia do Brasil, ainda parecem ser apontados por uma ciência objetivista, com metas e resultados nítidos definidos na sua partida.

Em suma estamos pontuando uma questão particular da metodologia da nossa pesquisa, onde o tempo de relação com os sujeitos (desde o ano de 2016), criam subsídios para a montagem de cenários de relações que se estabelecem por outros vetores, além dos da monolítica dinâmica de pesquisador-pesquisado. Evidenciando assim, de modo geral, um debate metodológico que subsidia na relação sensível e afetiva com os sujeitos pesquisado. Diferentes exemplos se espalham pelo país e pelo mundo com diversas experiências que podem nos iluminar um debate possível sobre o modo de compartilhar processos cognitivos nas ciências humanas. (ATHIAS, 1993. MENDONÇA, 2002). Nesta pesquisa o tempo subsidia, relações recíprocas de amizade, companheirismo e solidariedade, condiciona em alguma maneira como o confronto cultural se dá. Assim a operação da amizade dentro do debate inicial parece fortuita para se pensar a transformação mútua que se conjuga com os sujeitos no processo de produção, onde numa retroalimentação se institui um sentido do pensamento antropológico - transformar o modo de composição do conhecimento antropológico, impulsionando uma reversão do caminho estabelecido para tal são indicativos de uma antropologia contemporânea com as populações étnicas que vem ganhando espaço interno na comunidade antropológica.

Vejamos,

“[...] A boa diferença, ou diferença real, é entre o que pensa (ou faz) o

nativo e o que o antropólogo pensa que (e faz com o que) o nativo pensa, e são esses dois pensamentos (ou fazeres) que se confrontam. Tal confronto não precisa se resumir a uma mesma equivocidade de parte a parte — o equívoco nunca é o mesmo, as partes não o sendo; e de resto, quem definiria a adequada univocidade? —, mas tampouco precisa se contentar em ser um diálogo edificante. O confronto deve poder produzir a mútua implicação, a comum alteração dos discursos em jogo, pois não se trata de chegar ao consenso, mas ao conceito [...]” (CASTRO. 2016: 118)

A Amizade, trazendo essa experiência étnica para o nosso contexto, parece-nos indicar um condicionante do “modo de se relacionar”, de “qual a base da relação”, que por sua vez guiam os interesses, objetivos e resultados daquela própria operação relacionada. A característica da amizade, parece poder nos levar para uma relação compreensiva, onde o estabelecimento da amizade, eleva os sujeitos para além da ignorância. Amizade e conhecimento, parece compartilhar dimensões de significados semelhantes. De modo substancial essa sentença se relaciona com a perspectiva aristotélica da amizade, sendo este mal estar contemporâneo com a amizade no processo de produção do conhecimento científico, uma perspectiva que se estabelece em função dos próprios conhecimentos reificados para tal.

2.3 A relação-pesquisa

Posto esta primeira discussão consideramos que as ações em campo nos arranjam aos sujeitos de um modo particular, para darmos sequência ao andamento do texto, vale considerar de forma geral como se deu em campo o processo da relação-pesquisa, para tal buscaremos fazer um sobrevôo sobre nossas ações em campo. Nessa visão geral podemos elucidar que as próprias ações do desenvolvimento da pesquisa são constituintes contextuais, são produtos dos conjuntos, comunidades e sujeitos envolvidos no andamento da pesquisa. Evidente, que não estamos dizendo que as ações da pesquisa são estruturas genuínas de trabalho antropológico (em sua forma), mas os conteúdos evidenciados pelas narrativas que compõe o trabalho, são estas repleto de significados que são operados a partir do próprio contexto que está colocado. Elas são relacionais. A ação de se fazer gerar formas de projeção de significados e descrever as associações e o percurso dos atores numa viagem que se faz com os pés no chão são indicativos do andamento desta pesquisa. Há uma valorização da processualidade, do modo como se associa, dos momentos avivados no campo, em detrimento de uma objetificação antropológica concisa, cheias de pontos finais e exclamações ou como diz Vilém Flusser (2007), objetos são as coisas que ficam no caminho. Em outras palavras, poderíamos, também, dizer que:

“Talvez, então, a essência da produção encontra-se tanto ou mais na qualidade atencional da ação – isto é, na sua sintonização e responsividade à tarefa conforme ela se desdobra – e nos seus efeitos de desenvolvimento sobre o produtor, do que em quaisquer imagens ou representações de fins a serem alcançados que possam ser

suscitados antes disso. [...] Concebido como o movimento atento de um ser consciente, inclinado sobre as tarefas da vida, o processo produtivo não está confinado nas finalidades de qualquer projeto particular. [...]” (INGOLD, 2011. p. 29).

Nesta perspectiva é restituído para a produção antropológica uma característica fluída que confunde-se com as coisas da vida, assumir este método de configuração do conhecimento nos elenca conjuntos de ferramentas de compreensão social, onde, a vida é vista como produção de si, talvez próximo ao sentido da autopoiesis de Maturana (1980), assim o filme etnográfico ou a produção antropológica escrita é, igualmente, um movimento circular e constante, onde o processo é entendido como uma pedagogia progressiva – literalmente se aprende com os movimentos da vida. Essas retroalimentação entre (processo) estético e o (movimento) da vida em uma apreensão apressada no pensamento ocidental está associado aos movimentos de arte moderna do começo do século passado, mas podemos indicar, ainda mais, que através das numerosas experiências empírica (e de algum modo o próprio mercado da arte e as ações estatais têm tomado esta posição) que as práticas estéticas de comunidades tradicionais e populações indígenas têm, na própria natureza do processo produtivo, a inserção, ou melhor a não-distinção entre arte, ou algum referente local (fruição, criação, ócio...), e a produção de materialidades com múltiplas funções materiais – os adornos corporais, os objetos musealizados e, claro, a produção audiovisual são manifestações materiais destas dimensões relacionadas.

A realidade contemporânea de múltiplas imagens da produção antropológica com faz emergir, entre outras diferentes questões sobre a relação da produção visual (já que produzir fotografias e vídeos, necessariamente é uma relação entre subjetividades), modos de pensar/compor a participação de um grupo em uma pesquisa visual. Por este viés para a o trabalho antropológico com imagens, realidades múltiplas implicam em conjuntos metodológicos heterogêneos que se popularizam ou são esquecidos e vez por outras rememorados ao longo do tempo. Como aponta a pesquisadora Sara Pink a dimensão da antropologia visual perpassa ao menos três conjuntos: 1) as manifestações visuais da cultura, 2) Os aspectos picturais da Cultura e 3) os usos pedagógicos pelos antropólogos dos “meios visuais” (1992, p. 124). Talvez, podemos dizer que estas dimensões são percebidas pela produção do que abordamos através da ideia de práticas visuais.

O que estamos chamando de práticas visuais é um conjunto heterogêneo que usa a produção visual (em suas diferentes dimensões mencionadas acima) como processo metodológico ou como o próprio “objetivo” da pesquisa. Evidentemente, estamos

interessados na produção audiovisual no cenário étnico, como esta é operada (e opera) sentidos de projeção cultural dentro do Povo Indígena Pitaguary. Deste modo, temos um conjunto de modos de se desenvolver esse tipo de pesquisa. Pensando em especial a comunidade antropológica, é notório que após os anos 1950 diferentes “correntes” do pensamento social tomaram os processos estéticos como possibilidades enunciativas de discursos científicos.

Alguns movimentos críticos foram as condições de possibilidade necessárias, que em alguma medida convergem para a sedimentação de correntes no pensamento social que reverterem os processos monolíticos (herança ainda arrastada do positivismo científico) de composição do conhecimento. A crítica à centralidade antropológica na produção do discurso científico sobre o outro (ALBERT. & KOPENAWA. 2015; SPIVAK, 2013;), o deslocamento da racionalidade positivista, e a abertura sensorial na antropologia (HOWES, 2014; SAADA, 2005; INGOLD, 2015) podem ser lidos como estes condicionantes históricos de reversão.

Tinha em mente, como comentamos na apresentação do trabalho, e foi o que acordamos com Pajé Barbosa e Rosa Pitaguary a execução de um calendário que tivesse um ciclo de formação com um grupo para a produção de um filme e a busca de informações sensoriais, através das memórias dos fazedores, sobre produções audiovisuais que se desenvolveram dentro e com os sujeitos da aldeia. Os primeiros objetivos definidos eram mapear os agentes que poderiam “rememorar” as produções e “definir”/ “identificar” o grupo participante para o desenvolvimento da atividade de produção audiovisual. E isto só é possível estando nos circuitos, questionando os sujeitos, comparando e associando referências e processos. Podemos indicar que até 2019 era tímidos os números de produções dos Pitaguary. Este movimento embrionário é especialmente alimentado pelo avanço do acesso à internet pelas famílias em localidades mais internas a aldeia, dizemos isto tendo observado que os vídeos são produzidos para circular na internet e são desde vídeos para a comunicação de mutirões, ações internas, divulgação de pautas e protestos, até produções documentais da experiência de sujeitos Pitaguary em espaços e situações extemporâneas, como visitas a outras aldeias, encontros e eventos indígenas.

Como são em número menor estas se concentram entre poucos sujeitos, entre estes temos mais recorrentemente Rodrigo e Benício, membros da juventude indígena Pitaguary, que alimentam canal no YouTube com temáticas distintas. Ainda é possível elencar os vídeos produzidos com apresentação e fala do Pajé Barbosa, mas que são mediados por sujeitos da família, muito comumente Nádia e Francilene, suas filhas. Estes vídeos têm sido captado para a divulgação no Facebook, sendo mais recentemente upado para uma conta no Instagram com

titularidade do Pajé Barbosa. E ainda, devido ao contexto de relação com o grupo, desenvolvemos experiências de produção demandadas nos anos de 2016 e 2019. É interessante, podemos observar que os pontos de enfoque e os conteúdos dos vídeos acompanham marcas e intenções de produção que estão articuladas as próprias prioridades e atividades de cada um dos sujeitos. Nos apresentando marcas “autorais”, distinções de olhares de sujeitos sobre produtos visuais apresentados. É importante “[...] reconhecer que as tecnologias midiáticas são muito complexas e têm vida fora da tela, efeitos fora da tela [...]” (GINSBURG, 2016:570) como bem tem nos ensinado o período contemporâneo brasileiro.

Cada vez mais as mídias sociais, vídeos para internet, ações on-line estão presentes na rotina e dinâmica de diferentes grupos étnicos. Essa realidade nos indica novos modos de ver as dinâmicas que são colocadas pela compreensão dominante do modo como o audiovisual e o cinema são feitos – em suma essas práticas étnicas com o audiovisual nos força a rever o modo como vemos os processo produtivos. Uma destas dimensões comumente debatidas e revisitadas é a posição central de uma figura catalisadora de todo o trabalho, regendo a potencialidade do acontecimento cinematográfico aos status da genialidade, como trabalho do intelecto de um único sujeito – o diretor, em geral essa imagem é composta por uma pessoa do sexo masculino, branco e de maior idade. No contexto de produção audiovisual do nordeste indígena, os regimes produtivos são, pelo justo contexto que está colocado a prática, conjuntos coletivos – como aponta Faye Ginsburg (2016, p. 570), cabe antes encarmos estas práticas como resultado de uma base coletiva dada pela comunidade de criação.

Os vídeos de Benício, Rodrigo e do Pajé Barbosa veiculados na internet, em geral, apresentam práticas, eventos e momentos do movimento indígena, ou mesmo de reflexão ou trabalho pessoal dos participantes. Mesmo o processo sendo autonomamente encaminhado pelos próprios sujeitos fica evidente em seus conteúdos os status coletivo das imagens apresentadas já que os mesmo tratam de lugares, situações, contextos e saberes que são geracionalmente praticados dentro da dinâmica de seu povo e no contato com outros povos indígenas do Ceará, pelo contexto dos eventos do movimento indígena local. “[...] As questões de propriedade cultural e autoria em relação aos indígenas nos permitem perceber como as ideias ocidentais de autoria e de propriedade são limitadas e não dão conta de processos amplos levados adiante por outros povos [...]” (GINSBURG, 2016, p. 571).



Imagem 01: Print do vídeo de apresentação do canal no YouTube intitulado Benício Pitaguary (link do vídeo: <https://www.youtube.com/channel/UCMde3zeWeLRiPRmeV1fOB5Q>)

A imagem posta acima é retiradas da internet. Nos canais de vídeo no YouTube de Benício e Pajé Barbosa. Ambos os canais são alimentados por vídeos que apresentam lugares, pessoas, contextos, festejos. Em especial o canal de Benício Pitaguary é algo, digamos, de maior familiaridade com a linguagem da web e da dinâmica dos vlog. Tendo em vista que o jovem é estudante universitário, consome diferentes produtos audiovisuais através deste universo, além de pessoalmente apresentar um histórico de relação com expressões estética na aldeia. Benício é reconhecido no território e em alguns lugares do estado como um expoente da pintura corporal na atualidade. É ainda importante lembrar que não há novos vídeos no canal de Benício, ele parou de alimentá-lo em Fevereiro de 2019. Já o canal do Youtube do Pajé Barbosa, ele é mantido por pessoas que circundam o cotidiano do pajé, já que o próprio não maneja essas tecnologias com muita facilidade, apesar da pouca quantidade de vídeos os desenvolvedores do canal afirmam uma vontade de continuar subindo vídeo para o canal. Estas características evidenciam, inicialmente, uma circunstancialidade dos agentes ao redor dos atores que são apresentados.

No canal do Pajé Barbosa, observamos uma imagem meio turva, com a presença de fumaça e a silhueta do Pajé contornado num sombreado que deixa uma sensação etérea. A imagem é utilizada na capa do canal, temos postado na conta sete vídeos e estão inscritos no canal apenas vinte e sete pessoas. Logo demarca uma centralidade no sentido de permanência de produção dos vídeos, não numa comunicação possível com sujeitos que seriam conectados pela rede da internet, mas sim, no próprio contexto de

produção. A produção antes da comunicação é o vetor significativo para a operação triade de estabelecimento dos significados visuais da comunidade. A catarse da criação, como poderia ser lido no jargão artístico, ou numa perspectiva antropológica, os sentidos da produção estão no seu próprio processo produtivo.

O vídeo de maior alcance é o que apresenta Francilene Pitaguary numa dinâmica eventual que aconteceu na Universidade Federal do Ceará - UFC. Podemos suscitar - a partir destas discussões sobre os contextos dos conteúdos “fora do enquadramento” que são relações determinadoras do processo de produção - que as imagens não centralizam uma dimensão pessoal (mas tencionam elementos de autoria, em alguns casos visto com maior profundidade nas sessões de discussão seguintes) ao contrário reforçam posições coletivizantes, movimentos conjuntos de sujeitos. É de uma popularização estética (coletivização da estética incorporada nos termos de Faye Ginsburg) que se alimenta o conteúdos. Iremos considerar de maneira mais profunda esse limite entre o movimento individual, considerando a autoria indígena e a participação (referência) coletiva nas próximas sessões onde discutiremos em individual a trajetória dos autores e suas associações.

Assim no andamento do trabalho as memórias são acompanhadas por processos de imersão individual com sujeitos ou com grupos de sessões, nomeamos essas etapas/momentos, como sessões objetivas (para pessoas individualmente e em grupos de pessoas, previamente elaborados) e sessões contextuais (com grupos dados a partir do contexto).

Gostamos de caracterizar essas práticas de investigação das sessões objetivas como práticas de imersão no processo de visionamento de filmes e vídeos produzidos por sujeitos (ou com a participação de sujeitos) Pitaguary; Sendo elaborado momentos de investigação (conversa) individual a partir de um sujeito específico a saber Antonio da Silva, o Gorô; Tamires Andressa, Benicio Pitaguary e Francilene Pitaguary e com grupos de pessoas, no caso, o núcleo familiar do Pajé Raimundo Barbosa. Nestes momentos assistimos aos filmes onde cada sujeito era protagonista, participante ou produtor do processo; são estes Protagonismo Indígena (2008), documentário participativo gravado na aldeia, com a participação no vídeo e produção de Francilene e Gorô Pitaguary; Serra (2013), Encantaria (2016), filmes de origem externa com pretensões cinematográficas de circulação (para circular em festivais de cinema), onde

os sujeitos são filmados nas suas dinâmicas, é um clássico filme sobre indígenas.

De modo geral, os filmes são percebidos a partir de uma dinâmica metodológica que indica os participantes no processo produtivo e em consequência os próprios participantes da pesquisa. Assim os vídeos para internet, as obras cinematográficas e os projetos demandados foram percebidos dentro de um calendário de conversas (sessões) dirigidas individualmente com sujeitos da aldeia; sessões em grupo com coletividades determinadas de modo espontâneo (dentro de ações já prevista no calendário interno da aldeia que abriam espaço para exibição) e programático (onde com os sujeitos em campo foram construídos momentos de exibição, este aconteceu com o público da escola indígena ita-ara); além destes espaços de percepção da recepção e articulação narrativa do processo de produção de vídeos e filmes na aldeia, foram arranjados momentos de produção compartilhada de exercícios audiovisuais e roteiros cinematográficos, evidenciando uma dimensão mais prática da pesquisa.

São numerosas as produções audiovisuais sobre os Pitaguary que são articuladas em especial por agentes da universidade (estudantes, pesquisadores, professores...), onde o vídeo tem intenções específicas de comunicação e pesquisa, poderia se dizer que são os vídeos e filmes de maior dificuldade de retorno e os com intenções pré-definidas antes da própria produção. Obviamente, a partir deles se conjugam, da mesma maneira, redes de solidariedade e apoio, até mesmo financeiro para os conjuntos da Aldeia, deste modo, são produções igualmente motivadas dentro do espectro cotidiano das produções audiovisuais pelas lideranças locais da aldeia da Monguba. Outro conjunto de produções audiovisuais que ficam evidentes observando um pouco mais de perto que circulam de forma mais espontânea pela internet e outras redes offline são os filmes de projetos sociais de ongs, coletivos urbanos e outras organizações sociais, são os filmes feito com os Pitaguary, estes assumem diferentes formas de compartilhamento, mas tem como eixo comum a prerrogativa da participação dos sujeitos na concepção e, algumas vezes, na montagem. Estes materiais se configuram por meio de ações específicas de agentes de organizações não governamentais e outros coletivos de solidariedade social que através de contextos particulares se envolvem com alguns grupos da aldeia da Monguba. Conseguimos, talvez, rememorar um dos primeiros projetos participativos que se fez dentro do contexto da aldeia da Monguba, a ação desenvolvida pelo Centro de Defesa da Pessoa Humana no ano de 2007/08, que teve a facilitação do pesquisador Gabriel

Andrade.

Ainda é possível elencar como conjunto filmico percebido no decorrer da pesquisa são o que chamamos de registros audiovisuais por demanda. Este conjunto de vídeos são caracterizados pela demanda que se origina dentro da própria localidade, mas esta não detém dos meios técnicos de produção e projeção deste material, então, a partir das redes associativas é demandado uma atividade, em geral, de registro audiovisual de sujeitos, situações, práticas ou outras expressões que estejam contextualmente sendo requerido imagens sobre. Isto é identificado, através do vídeo produzido por nós, a pedido de Rosa e Benicio Pitaguary, onde era necessário o registro oral de histórias e situações dos troncos velhos sobre a região de plantio do açude da mariquinha. Este espaço foi retomado em agosto de 2019, através de uma frente de famílias Pitaguary que ocupam este espaço, reivindicando a inserção da região no pedido de registro da terra indígena. Os audiovisuais captados seriam transcritos para a produção de laudo de inserção do território retomado.

Além desta experiência recente, no ano de 2016 produzimos de modo demandado o registro de duas senhoras centenárias da localidade, na ocasião foram estes materiais de base que montaram o corpo do filme intitulado “A lenda Cotidiana” (S. de Sousa & B. Moura, 2017). Para uma melhor visualização desta dinâmica apresentada de modelos de apresentação audiovisual que são percebidos (produzidos) no território Pitaguary montamos uma tabela que indica estes conjuntos.

CONJUNTO DE AUDIOVISUAIS	Vídeo “DE” – “DO”	Filmes COM	Filmes SOBRE	Vídeos por DEMANDA
AGENTES ENVOLVIDOS	Atores internos	Atores internos mobilizado por agentes externos	Atores Externos	Atores Internos mobilizam agentes Externos

LOCAL PRIMÁRIO DE CIRCULAÇÃO	Externa (internet e redes sociais)	Externa (Festivais, internet, mostras) e Interna (sessão de retorno, posse do material)	Externa (mostras, festivais, pesquisa...)	Interno (processos de memória e reconhecimen to)
------------------------------------	---	--	--	---

Rastrear os filmes e vídeos produzidos e apreender a significação local destes materiais, em especial para os participantes (produtores) da produção destes guiaram os primeiros momentos da pesquisa e povoaram as intenções (minhas) durante o tempo em campo. As atividades que se desenvolveram na pesquisa perpassa dois eixos de ação: 1) rastrear e exibir filmes para grupos e pessoas que podem apresentar, rememorar os contextos de produção: intenções, vontades e sentimentos na feitura destes filmes - uma antropologia da recepção condicionada nos contextos locais de circulação de filmes e produtores e 2) observar-promover o andamento da confecção de roteiros audiovisuais dentro do contexto da aldeia da Monguba, de modo que possamos apreender os significados da representação audiovisual e do próprio processo representativo no contexto étnico local. Estas duas dimensões são relacionadas às práticas visuais locais articuladas à redes associativas que se configura a partir dos atores e sujeitos da aldeia.

Sobre o primeiro ponto rastreamos filmes que foram produzidos dentro do território que podem ser indexados nos conjuntos apresentado anteriormente e vislumbrar de modo objetivo na tabela acima. Debates, associamos conceitos e experiência pensando a circulação audiovisual dentro do contexto étnico, a responsabilidade de retorno dos materiais, e a morte (obsolescência) das imagens sobre os povos indígenas dentro do contexto da hipermídias, tendo em vista esta estrutura colocada da produção audiovisual (antropológica) que não retorna – exibir uma vez o filme dentro da aldeia, não é retornar o material! Essa circulação e produção de imagens dentro dos contextos étnicos se envolvem com uma crítica contemporânea que se institui com a popularização do audiovisual entre comunidades étnicas e em especial, as populações indígenas.

Rastrear a produção das imagens, associar as narrativas da recepção de conteúdos visuais apresentados edificaram os sentidos das sessões em grupo e individuais, que se

apresentam no calendário de trabalho e compreende-se como experiência direcionada pela segunda dimensão de abordagem da pesquisa. Foram promovidas sessões com grupos escolares (crianças de 10 a 16 anos), com lideranças e troncos velhos, com a juventude indígena e ainda foi observando o uso da exibição de filmes dentro da dinâmica de recepção de grupos agendados, na dinâmica do cine clube liderança e ainda outras sessões promovidas por pessoas da juventude indígena, onde pode-se perceber que o discurso das lideranças e jovens, responsáveis pela recepção de grupos externos, está articulada a sentidos “pedagógicos”, de socialização de saberes e experiências.

Pesamos poder indexar as experiências de exibição pré-definidas e as que se deram no movimento do campo, entre dois conjuntos de classificação: 1) sessões com grupos objetivos, onde a prerrogativa de exhibir os filmes para o grupo exibido precede a afetação do campo. Neste tipo de sessão o pesquisador está com intenções próprias arregimentadas anteriormente ao experimento, ou mesmo, neste tipo de experiência com grupos focais pode-se, de modo mais pré-elaborado, investigar reações, narrativas, respostas ou qualquer outra dimensão debatida de modo prévio pela equipe de produção. Digamos, talvez, neste tipo de experimento o pesquisador tenha a sensação de mais controle sobre o desenvolvimento da experiência, mesmo que esta seja apenas uma sensação. Mas “só” o “preparo” sensorial (de intenções, objetivos e atenções...), prepara um corpo distinto para estar em campo. O segundo conjunto são o que chamamos de grupos “contextuais”, ou “sessões contextuais”. E a grande diferença desta é que ela é um experimento demandado propriamente dos “sujeitos no campo”, que em si já são contextuais, estabelecidos pelas filiações que o pesquisador consegue manejar internamente na localidade.

Entre estas sessões com grupos “objetivos” e “contextuais” que compõe o primeiro eixo da metodologia de atuação, acompanhamos e realizamos junto a Escola Indígena Itá-Ara a “Semana Indígena da Escola”, onde pude apresentar três obras audiovisuais para as crianças e visitantes da Escola Indígena, numa dinâmica de mostra de filmes, como parte da programação da atividade da escola. Nessas sessões coletivas foram exibidos duas animações com “contextos tradicional”, episódios de 3 minutos da série sobre o ambiente amazônico, além do documentário A lenda Cotidiana, curta realizado com direção de Erick Sousa e Bárbara Moura, mas com roteiro de Rosa Pitaguary. Ainda foi desenvolvido sessões com sujeitos e para pessoas específicas, como é o caso do Pajé Barbosa, Liduina e Francilene, onde apresentamos dois filmes Encantaria (2016) com direção de Fernanda Brasileiro; Serra (2016) com a produção da Tardo Filmes ambos, um com mais enfoque que o outro, abordam a dinâmica do Pajé Barbosa na sua relação com a “natureza”.



Imagem 2: Dia de sessão na escola Indígena Ita Ara, exibição com jovens. (Aldeia da Monguba, 19/04/2019, arquivo pessoal)

Ainda foi exibido de modo individual filme para o Gorô, Francilene e Tamires, onde podemos apreender diretamente sobre o processo de produção audiovisual, tendo em vista a participação de todos estes em diferentes processos de produção audiovisual, desde proposta mais autorais, como a atuação de Benício e Rodrigo no YouTube, até a participação em projetos compartilhados e filmes sobre os Pitaguary, como os filmes “Protagonismo Indígena” - projeto de filme participativo gravado na aldeia da Monguba - e “Serra” respectivamente.

Assim, seguimos os atores, estabelecemos associações dentro do próprio movimento da invenção cultural. Aplicamos no decorrer do trabalho a ideia de invenção tendo como saída retórica para outros possíveis conceitos como configuração, elaboração e construção. Nosso objetivo é evidenciar, como? Por quais processos? Que agentes, narrativas e sentimentos estão envolvidos na feitura da representação visual dentro do contexto étnico no Ceará, tendo a experiência Pitaguary como ponto de partida da experiência de apreensão antropológica desta qualidade produtiva - como eram articulados os significados, e acima de tudo os sentimentos, na produção audiovisual? Só se é possível capturá-los dentro do próprio movimento de feitura, assim uma característica dinâmica a produção do conhecimento antropológico é instituída através da própria natureza da atuação do antropólogo.

Foi promovido um ciclo de encontros direcionados para a mediação de conteúdos sobre o audiovisual, uma prática comum entre os povos indígenas (e de forma geral, entre os movimentos sociais) são estas chamadas “formações”. Os encontros se deram durante o mês de junho e julho, gerando a montagem de três roteiros de gravação (dois ficção e um documentário-ficcional), ainda acompanhamos a gravação de um destes. A produção dos textos em roteiro se deu durante o mês de maio e junho de 2019, já as gravações aconteceram de outubro a dezembro do mesmo ano. Sendo um processo propriamente articulado pela juventude indígena Pitaguary, através de parceiros na própria atuação, imersos no movimento de condições de possibilidade os próprios agentes elaboraram propostas de representação cultural.

Os dois roteiros elaborados são apresentados durante o último capítulo da dissertação. Mas vale adiantar mais ou menos como se deu a dinâmica dos encontros. A metodologia dos encontros formativos, as oficinas, o ciclo no qual elas estão inseridas, intitulei, de maneira mais livre, como “produção audiovisual em tempos de guerra”. A ideia era que se pode-se ao longo dos encontros tanto se apropriar de maneira mais íntima dos modos de produção audiovisual, assim como, dependendo do fôlego dos encontros elaborar roteiros de gravação. O ritmo de atividades formativos, encontros e reuniões neste período do ano, como me falaram algumas pessoas, como James Pitaguary, membro da juventude indígena e articulador de ações com o museu e em outras dinâmicas da aldeia. “aqui na aldeia os primeiros meses do ano são cheios de atividades, mas depois as atividades ficam menos, as pessoas se afastam um pouco mais”. Essa frase foi dita no começo de Abril de 2019, num momento de apresentação à James Pitaguary, situação que foi colocada por Rosa, após um convite oportuno para estar na casa de apoio. Assim o contexto que estava inserido (no sentido do local) na aldeia me favorecia a acompanhar as principais atividades políticas do movimento local da Monguba. Então as oficinas, também, aconteceram neste espaço e contaram com a presença de um grupo de vinte jovens no início, até o fim do processo esse número caiu para dez participantes diretos. Essa diferença de número, antes vinte e ao fim oito, dez é um contexto, também, próprio do momento envolvido.

Para compreendermos algumas condições contextuais contemporâneas da mobilização indígena, vale uma anedota do campo: Mais ou menos no período de Junho, a Unilab (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira) ofertou um edital de acesso a vagas remanescentes exclusivo para populações indígenas e quilombolas.

Um dos requisitos do edital era uma carta de aval do cacique, pajé e uma liderança do povo. É sabido que no movimento indígena não é toda a comunidade (em sua totalidade numérica) que participa, frequenta ou está com o calendário do movimento indígena na cabeça, algumas pessoas estão a revelia deste processo, mas são igualmente beneficiados. Devido este reconhecimento judicial para o acesso a universidade diferentes jovens e pessoas interessadas em participar da seleção que com pouca frequência participa das atividades políticas da aldeia (segundo a leitura feita pelas lideranças locais) começaram a requerer os documentos. Obviamente os documentos não foram negados para os jovens mais afastados das atividades políticas, mas foi tencionado que estes se engajar mais, em especial tendo em vista os “benefícios” que vez por outra ressoavam para a comunidade – os jovens e interessados nos documentos e por uma política de boa convivência apareceram nas atividades. E entre estas atividades estava a oficina ofertada por mim. Com o passar do tempo, o grupo diminui de acordo com o próprio movimento de participantes direto nas ações da juventude indígena. É evidente, também, que questões de afinidade, habilidades didáticas do mediador e outras questões podem ser evidenciadas como condicionantes deste movimento, mas para a nossa reflexão nos basta pensar que a representação social da indianidade (da autenticidade indígena) se constitui de modo burocratizado, em relação ao estado, esta realidade implica um contexto onde os agentes internos se mobilizam para mediar estas diferentes dimensões externas e interna a comunidade.

Então nosso grupo começa com mais ou menos vinte jovens e algumas lideranças tradicionais, durante o processo as lideranças e pessoas mais distantes do “movimento local” se dispersando ficando em especial os jovens do movimento indígena local, ao menos uma parte expressiva dos jovens que comumente estão envolvidos em atividades formativas para a aldeia a saber: Rodrigo, Roni, Tamires, Milena, Vitoria, Goro, Benicio, Leandro, Francilene e Nádia. E foi com estes jovens que se deu o percurso de cinco encontros durante os fins-de-semana, com reflexões sobre imagens e na produção de exercícios visuais. A dinâmica seguiu essa ordem.

No primeiro encontro nós apresentamos, guiamos as nossas intenções de gravação, cada pessoa informou o que gostaria de gravar, assim como uma apresentação geral, para todos se conhecerem. Como dinâmica de interação os jovens apresentaram uns aos outros através de fotografias. Ficou acordado que no encontro seguinte cada jovens, ou quem se sentisse a vontade traria consigo uma fotografia ou imagem representativa, onde a partir

delas poderíamos refletir sobre a qualidade daquelas imagens, quais suas narrativas e condições de produção? Assim aconteceu os jovens trouxeram uma imagem cada, não todos, apenas três imagens Gorô, Benício e Tamires. As imagens suscitaram contextos próprios pela narrativa dos seus mensageiros. A partir destas imagens foram elaborados experiências de vídeo, onde os jovens poderiam traduzir a qualidade das imagens para o vídeo. Os encontros seguintes foram para a produção dos roteiros, que podem ter continuidade com as imagens/exercícios de vídeo ou não. A turma foi dividida em dois grupos, um dos grupos permaneceu com ideia e outro não. A divisão dos grupos aconteceu por afinidade dos próprios participantes e se deram de maneira autônoma. Assim foram realizados dois argumentos de roteiro e sequências de cena que foram denominados de “A caça” e “Itapuã e Irapuã”, os dois roteiros são narrativas míticas sobre a caça de um índio, inspirado em canto de toré e o outro é uma recontagem do encontro colonial.

Em meio a este movimento, mais ou menos em agosto de 2019, acontecem as inscrições para o Laboratório de Produção Audiovisual do Centro Cultural Grande Bom Jardim, uma centro cultural mantido pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, do governo do Estado do Ceará. O laboratório de criação é um processo de tutoria criativa de roteiro e filmes que visa a seleção de um grupo por ano. Neste ano, articulei o argumento do Itapoã e Irapuã, no formato de apresentação do formulário do centro cultural e aprovamos a inserção no laboratório com o grupo da juventude indígena. Para esta ação houve o apoio e articulação de tutoria do pesquisador em comunicação social, Philipi Bandeira, reconhecido na localidade por lideranças e pelo Benício Pitaguary, membro proponente da aldeia. O projeto se chamou Aldeia-Cidade, mas os jovens fizeram algumas alterações. Para esse processo foram desenvolvidas outras oficinas de produção audiovisual, na qual acompanhei de modo mais distanciado. Mas ainda consideramos este processo dentro das reflexões sobre a produção audiovisual, já que como evidencia Tamires, quando fala da gravação: “esse filme é meio que uma continuação da ideia do Irapuã, quando a gente aproveita as cenas na escola com a professora contando sobre a colonização” (Tamires, 19, Novembro 2019).

1.3 Dimensões de Trabalho: Corpo e geração, pensando com a juventude

Após um sobrevoo sobre as dimensões da relação e do processo de produção da nossa pesquisa junto aos Pitiguarys. Onde podemos deixar, mais ou menos evidente, a nossa abordagem, o “local” da memória e dos “atores-amigos” estabelecidos dentro da dinâmica

da pesquisa. Parece-nos que é óbvio que estas discussões permeiam o andamento do texto dissertativo de um modo geral, afinal, parece-nos como matéria central a discussão destas dimensões no trabalho antropológico, a memória (em geral do antropólogo e não do nativo) por ser a matéria prima comum do caminho de volta para as apreensões-sentimentos envoltos da experiência relatada-vivida e o papel-autonomia-emancipação dos sujeitos pesquisados dentro dos processo de pesquisa. Gostaríamos de trazer para a discussão duas outras dimensões que corroboram para a configuração dos cenários de produção visual expostos.

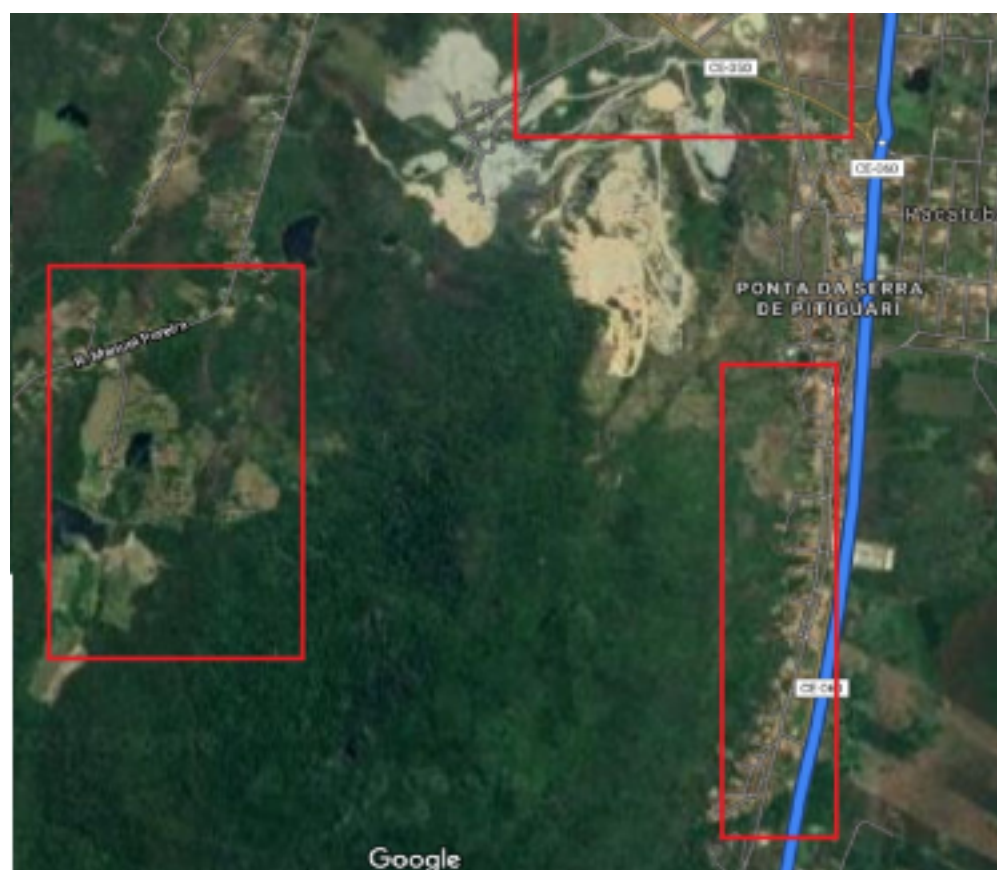
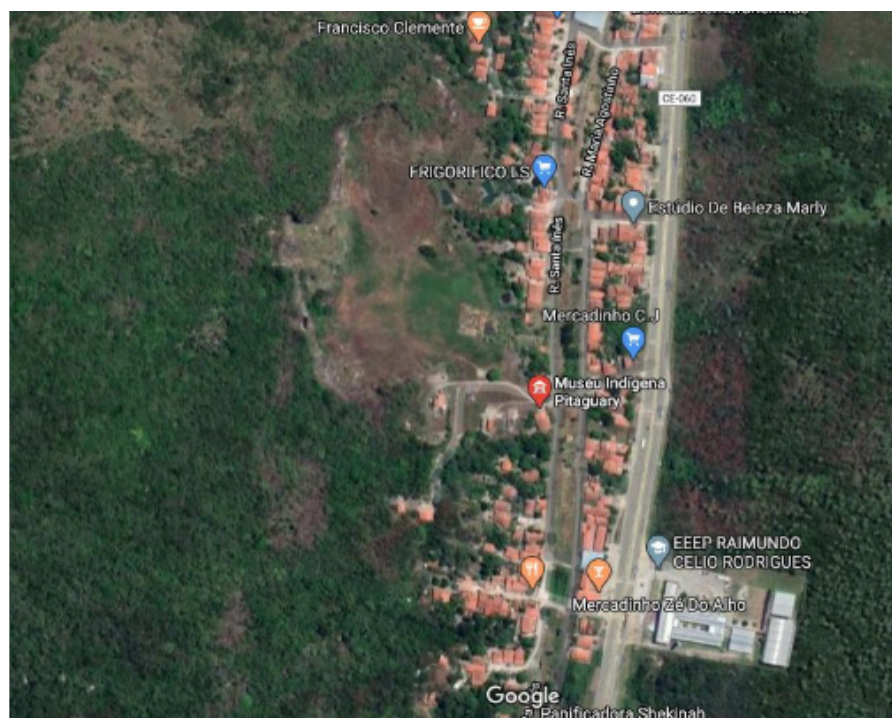
Três da tarde, numa segunda-feira, quatro de abril de 2019. Era o primeiro ano do mandato presidencial de Jair Bolsonaro, mais ainda, seus primeiros meses, muita incerteza pairava, como uma sensação, quase como um presságio pertinente em torno dos indigenistas e das próprias populações indígenas no Nordeste. O prenúncio eram de tempos caóticos. O Acampamento Terra Livre, movimento nacional dos povos indígenas no Brasil era uma temática, que também povoavam as estratégias da região - essas questões estavam no ar e faziam-se presentes em conversas despretensiosas do dia e nas pautas internas do movimento indígena Pitaguary, rifas, campanhas e eventos foram realizados com o intuito de movimentação financeira para a ida da delegação Pitaguary para o encontro em Brasília. O mês de Abril, também é um período particular, esse mês, por conter a data em memória aos povos indígenas, o dia do índio, diferentes ações aparecem criando uma dinâmica própria desse período, conjuntamente a isto, existe a questão do ambiente onde as aldeias se inserem. A aldeia da Monguba fica ao pé da serra, diferentes nascentes, trilhas se tornam mais atraentes devido o período de chuvas da região. Uma movimentação típica em busca dos rios, cachoeiras e nascentes acontece.

Logo muitas atividades vibravam no horizonte na aldeia da Monguba e a chegada de mais um pesquisador em campo poderiam ressoar de diferentes maneiras para a comunidade local, mas não era bem uma novidade. Ora, o momento, não é um descobrimento, no sentido de reconhecimento da geografias e lugares, em certa medida, mais um sentimento nostálgico e uma questão era corrente em minhas reflexões no campo. Pensava – fazem meses que não piso nesse território e as últimas idas tinham sido tão apressadas, objetivas, cheias de programação direcionadas. Essa distância se dá em certa medida pelo próprio calendário de atividades da formação do mestrado, o primeiro ano disciplinar, o processo da qualificação demanda tempo próprio, com questões próprias dessa dinâmica universitária.

Enfim, desenhava-se no horizonte um retorno mais ativo, propositivo de modo a contribuir de modo mais generalista mesmo com o andamento das atividades, que de primeira mão se apresentavam diversas.

O território Pitaguary é diverso, espaçoso e as quatro aldeias que compõe o povo, muitas vezes, produzem atividades de maneira distintas e autônomas. A autonomia de cada aldeia ressoa em distinções políticas que em diferentes momentos já se percebeu ruídos latentes entre os espaços de prestígio e poder da aldeia. É conhecido a recente discussão pela transferência do antigo cacique (cacique Daniel) que chegou a falecer no ano de 2017. O processo de transferência do cacicado gerou tensões internas entre as aldeias, afetando o trânsito entre as aldeias, que se fazia de forma mais cautelosa, ou pelo menos, como era apresentado pelos moradores da aldeia da Monguba, algumas pessoas não iam para o outro lado – alguns recursos de projetos sociais foram bloqueados e uma certa preocupação com o território Pitaguary pairava no cenário estadual. Um caminho possível foi-se constituído. Cada aldeia elegeu um cacique que a representava, foram nomeados quatro caciques, um para cada região do povo, a saber Maria Madalena Braga da Silva, Ana Cláudia Araújo Lima, José Maurício de Lima, e João Paulo da Silva Lima. Essa escolha gerida pelos próprios acordos das lideranças das aldeias foi uma mediação que trazia um efeito, em certa medida, atomizador entre as aldeias – talvez não uma desagregação total, já que os mesmos mantinham um trânsito moderado, mas os efeitos das discussões ressoavam nas relações entre núcleos familiares na aldeia, isto era notório.

No ano de 2019, as coisas pareciam mais amenas, com a minha chegada, pude observar que as ações políticas caminhavam de modo integrativo, e que os projetos com recursos de instituições indigenistas e de apoio aos direitos humanos como Adelco e CDPDH se apresentavam de modo itinerante entre as quatro aldeias, e os momentos de encontro entre as lideranças e participantes de processos também se mantinha. Uma leitura geográfica da concentração das aldeias em diferentes regiões ao redor da serra Pitaguary pode ser um caminho também para se pensar as discussões entre o grupo. Abaixo dois mapas que mostram, mais ou menos a disposição das aldeias, os seus contornos e o limite da aldeia da Monguba tendo como referência o espaço da estrada.



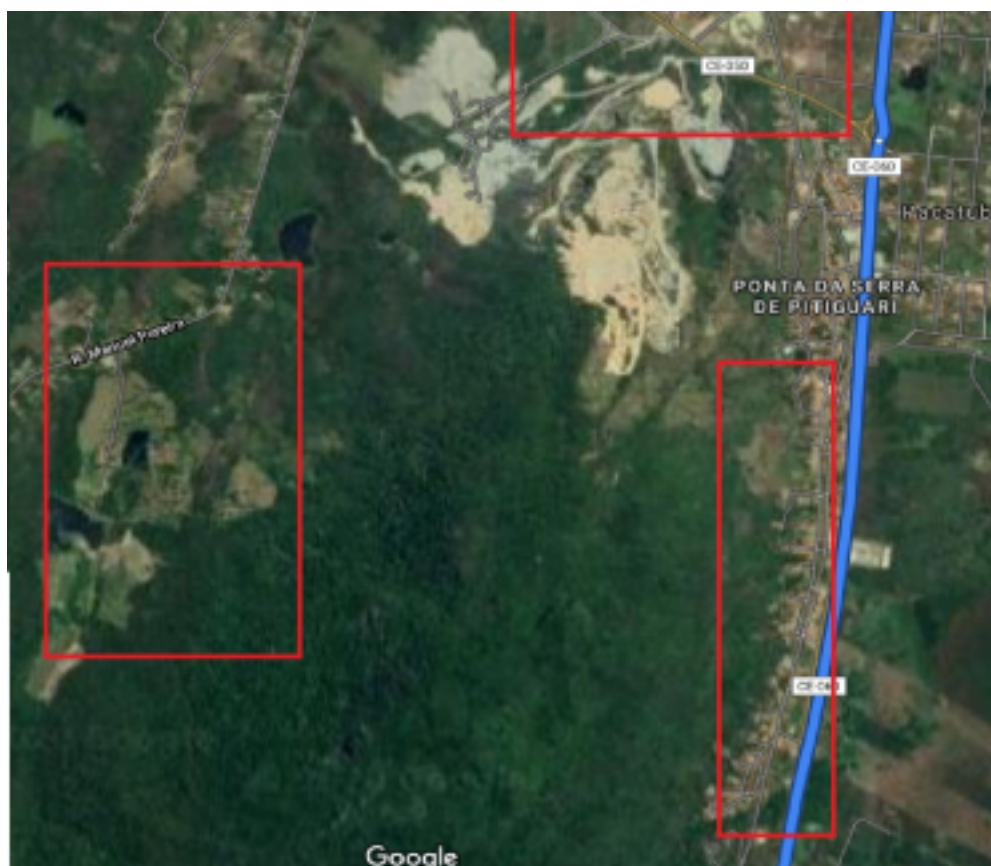


Imagem 3: Imagem de satélite em escala menor, onde contornamos em vermelho a concentração populacional das aldeias e a CE 060 está contornada de azul.

O território Pitaguary está margeado pela grande estrada que liga a região de Fortaleza ao Maciço do Baturité. Os sujeitos na aldeia da Monguba tem uma relação particular com a estrada, ela é literalmente o caminho percorrido pelos sujeitos da aldeia para ir até a cidade, assim como é centenária a sua presença, além dela, a alguns metros na lateral da CE está o limite territorial dos Pitaguary, em especial o território da Monguba – ao lado dessa CE, a linha férrea que fazia o trecho Fortaleza - Baturité desativada há algumas décadas, onde está uma espécie de linha imaginária de “fim do território” demarcado. A expansão da cidade de Fortaleza e os projetos desenvolvimentistas de integração com a região serrana do Estado, local de fonte de minérios, bens frutíferos e uma rota alternativa de um turismo de alta classe. Cidades no Maciço do Baturité são erguidas alavancadas por um turismo de uma alta elite, com sítio de inverno e pousadas luxuosas. Historicamente estas características empurraram os aglomerados indígenas para as regiões mais interioranas⁷.

⁷ O bairro da Parangaba foi um aldeamento do Século XVII. E é interessante pensar, considerando o discurso de ancestralidade Potiguara dos Pitaguary e os aldeamentos da Parangaba. As

Na minha chegada fui direto ao local, onde certamente encontraria o Pajé Barbosa e parte da sua família, Liduina, sua companheira, e Alex seu filho mais novo – a retomada da pedreira. Encontrei Pajé Barbosa e Liduina, foram todos muito solícitos, logo oferecendo café e comentando a minha grande ausência. Como era a primeira vez que nos víamos, nossos primeiros momentos de conversa eram de atualização sobre como andam as coisas da vida. Nessa conversa pude saber que Alex não estava em casa, tinha conseguido um emprego de carteira assinada como serviços gerais para a prefeitura de Pacatuba. Alex foi designado para a região da Monguba e faz a limpeza de terrenos, estradas e da Escola Indígena Ita Ara, escola sediada na Aldeia da Monguba, e que Nádia e Francilene, suas outras duas filhas estavam mensalmente em atividades na Licenciatura Indígena promovido pela Universidade Federal do Ceará. Pude também na ocasião explanar sobre os meus motivos de estar no território novamente. A proposta da pesquisa foi explicada, na medida que é possível numa conversa de primeiro dia, assim como a minha intenção de realizar atividades de formação, um ciclo de oficinas com um grupo de pessoas da aldeia.

O Pajé comentou numa prosa quase epopeica, característica da sua personalidade narrativa, logo de forma muito animada sobre as possibilidades e temáticas de gravação. Entre estas contavam causos fantásticos que dariam bons argumentos para um filme de terror, assim como falou sobre os cantos da “Avó Bela” e outras experiências que soariam como fantásticas histórias para filmes. Pajé Barbosa, tem uma personalidade aviva. Seu carisma, quase político, é de comover os olhos. Existe um narrador ali. Entre as suas histórias contadas a meia luz, debaixo do céu estrelado das serras cearenses, ouvimos durante parte da noite, de como os encantados estão em relação com as expressões da natureza. Uma ideia recorrente, também, era falar sobre o canto dos pássaros. Pajé Barbosa, me confessou um segredo, que tem o desejo de criar um projeto fotográfico, onde pudesse acompanhar o desenvolvimento dos animais que povoam as serras, em especial os pássaros - se possível gravamos o canto deles, dizia ele animado.

Um personagem, também, recorrente na longa conversa que tínhamos era da existência do Pai da Mata, e Guajará. É um ser mítico que protege a serra, só é permitido a caça com o consenso do encantado. Algumas pessoas mais velhas e outros caçadores atestam a sua existência com causos que passaram na mata por causa do ser. Para o Pajé, uma destas histórias é um argumento forte para se gravar um filme. Ora, tínhamos a mesma

terminologias nos indicam caminhos possíveis de associações étnicas estabelecidas, mas isto é uma outra questão, onde por hora nos basta elucidar.

ideia. As histórias de D. Amélia, Augusta e Vó Bela sobre o pai da mata traziam uma narrativa cheia de intenções, ganchos e reviravoltas que se estivessem no cinema, poucos desconfiavam da sua originalidade indígena. Em um momento sobre a descrição do personagem, Barbosa, afirma que ele tem um som específico um grito que ele soa quando vai aparecer. E já completando e dando encaminhamento a conversa, Pajé ainda fala que existe um local que daria para ouvir a seu grito, no “Açude de cima”. “[...] Lá é uma ambientação, digo assim, sinistra, sabe ?. Iríamos no começo da noite e ficávamos por lá. Ai ouvíamos o grito, é parecido com um rugido, do pai da mata, é muito interessante. E se não ouvisse, a gente fazia [...]” (RAIMUNDO BARBOSA, Abril/2019).

Vó Bela é uma personalidade histórica dentro da narrativa mítica local. Ela é uma ancestral, numa linhagem seria a três gerações atrás, ela é avó do Pajé Barbosa e da Dona Liduina, Liduina e Barbosa são primos, e o pajé conta que a mesma era dramista e cantava contos de lamentação. A personalidade protagoniza diferentes histórias locais onde a mesma participa de contato com os seres Encantados da mata e com uma vida antecedente a realidade do contato íntimo com a cidade e com os processos urbanos. Vó Bela é um referente de um passado comum, onde a experiência étnica se afirma, assim como cenários culturais e práticas cotidianas percebidas no exercício das memórias como ideais. Por hora, também vale dizer que esta não é a única personagem mítica e com histórias popularizadas entre diferentes grupos familiares da aldeia da Monguba dos Pitaguary. A conversa durou até o começo da noite, foram feitos os preparos para o jantar, logo o horário da chegada de Alex se aproximou, todos estavam reunidos na parte externa da casa do Pajé Barbosa no espaço da Pedreira, local onde passa a maior parte da semana. A Pedreira é um espaço de retomada que está ainda em disputa judicial, mas famílias Pitaguary já povoam os espaços de um vasto terreno desde 2012, no local onde funcionava uma pedreira desativada no começo dos anos 2000. O espaço fica no sopé da serra, o clima de abril faz com que a vegetação de uma paisagem de verde e com saídas de águas em diferentes pontos do terreno. Num espaço central do terreno há um grande cajueiro, onde as pessoas daquele espaço se reúnem para conversas e cafés nas tardes dos dias.

Conversávamos na entrada da casa, estávamos já reunidos Pajé Barbosa, Alex, Liduina e Cairã, filho mais velho de Alex, o menino tem seis anos. O teor das conversas eram diversos, desde acontecidos engraçados do cotidiano, até casos mais sinistros envolvendo seres da mata e a atividade de caça. Mas via de regra a voz que narra os

acontecidos é a do Pajé. A noite foi apertando, eram por volta das nove horas quando foi ensaiado a disposição das dormidas. Armei uma rede na área da casa do Pajé, fiquei sabendo que teria como companhia de dormida, Alex, que estava dormindo a alguns dias naquele espaço devido uma grande chuva que forçou a estrutura da sua casa e do imóvel do lado, que sedia o Museu Indígena Pitaguary. Por esta condição o Museu estava fechado e as ações e peças estavam direcionadas para a Casa de Apoio.

No outro dia pela manhã, acordei cedo. Mas todos já estavam de pé, a casa já estava movimentada. Percebi que mesmo nesta condição não me acordaram, diretamente. O movimento da casa me fez levantar. A todo momento do dia, ou em grande parte do tempo do dia. Estão disposta na mesa da área onde dormi, duas garrafas de café. Uma com e outra sem açúcar. Bebi uma xícara de café e fui em busca de Dona Liduina, para saber em que poderia ser útil naquela manhã. Ela, num tom de descrição, me pediu para ir pegar umas folhas de embaúba, que ficavam no pé da serra, eu devia retirar as folhas que tivesse no chão, não recolher do pé. De início pedi para ela me descrever a árvore e a direção que eu a encontraria. Ela descreveu que deveria seguir reto no sentido da mata da serra, após o cajueiro, entre o estábulo dos carneiros e uma estrutura de pedra, erguida no funcionamento da pedreira, tinha uma trilha. Eu a seguiria até cruzar com uma pequena quantidade de água que corta a trilha. Lá eu encontraria as plantas e a árvore. Fiz o indicado e me deparei, de fato, com a referida árvore. Voltei com as folhas. Como Dona Liduina, havia comentado elas parecem uma mão fechada. As plantas eram para um lambedor que iria fazer para tosse seca. Acabei tomando ainda alguns dias o lambedor com indicação de Liduina.

Na tarde daquele dia, encontrei Rosa Pitaguary, fui na sua residência onde, também, conversamos sobre diferentes situações da aldeia. Mas a conversa mais pertinente era em torno dos projetos que existiam possibilidade de escrita e sobre a minha permanência e atuação naqueles meses na aldeia. Rosa logo que soube que eu estava alojado na casa do pajé Barbosa, disse que eu poderia ocupar um dos quartos da casa de apoio. Acabei aceitando, peguei a chave e segui para a retomada para a retirada das coisas. Antes do fim do dia estava na Casa de Apoio.

A Casa de Apoio é uma grande casa construída com a parte da indenização que a aldeia recebeu por sediar fios de alta tensão. Então o espaço agrega, comumente, ações políticas, reuniões locais, sedia eventos na comunidade e é povoada semanalmente pelos participantes de projetos na localidade. O espaço parecia oportuno para estar. Esta certeza

não se construiu em um dia. A decisão de mudança do espaço tem implicações diretas nas pessoas que se consegue manejar para as atividades. Estar na Casa de Apoio, me possibilita estar, numa espécie de neutralidade na relação familiar com o núcleo do Pajé Barbosa, ou da Rosa Pitaguary.

Ainda pode-se pensar, a partir de uma exemplificação de Roy Wagner (2012), quando o mesmo cita o envolvimento inicial do antropólogo com o grupo estudado nos advertindo que “[...] os problemas imediatos que o pesquisador iniciante enfrenta em campo não tende a ser acadêmicos ou intelectuais: são práticos e têm causas evidentes [...]” (p.29) e ainda “[...] essas ocasiões propiciam a única ‘ponte’ disponível para que haja empatia entre o forasteiro e o nativo: elas humanizam [...]” (p.30) Estes primeiros momentos, de assentamento da confiança e adaptação às práticas cotidianas das famílias e do grupo étnico, são temas ainda recorrentes entre os relatos antropológicos. Quem não recorda da famosa briga de galos na malinesa, estávamos na busca de correr junto aos Pitaguary.



Imagem 4: Casa de Apoio, vista de frente (03/Abril/2019: acervo pessoal)

Vale dizer que por alguns momentos poderíamos ter lido aquela ação de mudança de local como uma estratégia de preservação da intimidade da família do Pajé Barbosa. Tendo em vista que minha estadia se alongaria por semanas. A casa de Apoio, fica ao lado da Linha de Ferro, no interior na Aldeia da Monguba, no sopé da serra. O Local é composto por quatro casas ao redor, que são de familiares do Pajé Barbosa, a sua Filha Nádia e o seu

filho de santo Gorô (Antonio Silva). Ali pude encontrar diferentes ações que eram direcionadas a comunidade local, desde de atividades esportivas, até mediações políticas. Nas primeiras semanas, todo sábado estava acontecendo uma atividade da Adelco (Associação para o Desenvolvimento Local Co-Produzido) de mapeamento social das atividades de preservação e dos saberes ambientais dos Povos Indígenas. As ações até o momento estavam acontecendo na Casa de Apoio, com a mediação de Rosa Pitaguary.

Também, acompanhamos a execução de outros projetos, mas neste, em especial, a pedido de Rosa, fizemos a exibição de alguns vídeos e filmes sobre os Pitaguary. A solicitação com o grupo mediador da atividade formativa da Adelco foi tranquila, a equipe achou oportuno. Na ocasião exibimos três vídeos. Uma fala da Sônia Guajajara em resposta ao presidente Bolsonaro sobre a demarcação territorial que estava circulando na internet naquele dia, além da exibição do filme Protagonismo Indígena, produzido pela Juventude Indígena da Monguba no ano de 2008; Ainda foi exibido o documentário A lenda Cotidiana, gravado por mim e roteirizado pela Rosa, alguns anos antes.

1.3 JUVENTUDE INDÍGENA DA MONGUBA: AS PRIMEIRAS IMAGENS, ANTES DAS IMAGENS

Naquela semana, foi marcado um encontro com dois representantes da Juventude Indígena, para propor sobre a atividade formativa. As pessoas eram James Pitaguary e Thalia Silva. James é sobrinho de Rosa, mora ao lado de sua filha, tem uma relação próxima com a família de Rosa e Thalia, é filha de Rosa. Ambos são membros da Juventude e estão atuando em projetos distintos. Thalia atua na organização das atividades esportivas e o James é monitor no Museu Indígena, além de estagiário na Escola Indígena Ita Ara. Até o momento não os conhecia.

A reunião aconteceu com os dois jovens e a liderança Rosa Pitaguary. Era uma tarde de quarta-feira, sentamos na varanda da Casa de Apoio, discutimos ou menos o andamento das ações de formação. A ideia é que mobilização da turma aconteça com a mediação de James Pitaguary e Thalia me ajudando na logística dos trabalhos, mas tudo ainda iria passar por uma reunião geral da juventude, que acontece todo último sábado de cada mês. Estava certo que a relação com o movimento da juventude indígena, traria um fôlego produtivo para os momentos em campo, mas ainda faltava a formalização e repasse para o corpo da juventude sobre as atividades.

E observando podemos perceber que o audiovisual se insere nas práticas das comunidades indígenas de modo a se alinhar a modos de fazer próprios da localidade. Então no nosso contexto não foi diferente. Como nos lembra uma já vasta produção audiovisual sobre a relação das populações indígenas no Brasil com a prática audiovisual os modos de inserção do audiovisual são diversos desde experimentos educativos (CARELLI, 2009; PENONI, 2018. MARTINHO, 2011) ou fruições mediativas da cultura como tem-se mostrado através do Núcleo de Antropologia e Performance da Universidade de São Paulo, USP (SATIKO, 2010. MULLER, 2005).

Estas duas dimensões de trabalho, também, estão presentes nas práticas locais, então as expectativas com o projeto já deram andamento a um sentido comum. Uma leitura convencional sobre o motivo de eu estar na aldeia. As pessoas me ligam, através da objetificação da atividade, a partir do espectro do rapaz do vídeo. Já que as atividades em audiovisual, são comumente elencadas internamente como espaços formativos, estando relacionadas com um ofício que é possível aprender através da mediação do movimento indígena.

Estar no movimento indígena, para a juventude indígena da Monguba, é estar nas atividades que o movimento indígena favorece. Fui inserido no grupo de whatsapp da juventude por onde pude acompanhar mais de perto as atividades e a mobilidade organizacional para a execução do próprio calendário. O nome do grupo é JIPY - Monguba sigla para Juventude Indígena Pitaguary da Monguba. Demarcando uma herança num grupo setorial da atual configuração da comunidade, através das sectorização políticas-geográficas do espaço que são ampliadas com tensões na história recente do território. Tendo em vista que a sensação de divisão da aldeia que se observa por alguns grupos familiares, ela tem ao menos dois possíveis caminhos de significado, um estabelecido na própria história local, por meio do desenvolvimento dos fatos estabelecidos e as interpretações conjugadas, além como um fator geográfico de disposição demográfica das aldeias que favorece essa sensação de grupo.

Evidentemente, este assunto requer um nível de atenção que não me coube. Mas funciona, ao menos por hora, para relacionar uma justificativa da centralização das ações de pesquisa junto a aldeia da Monguba. Para nos ressaltar ainda, talvez convença o leitor mais crítico dizendo que propúnhamos algo mais de perto e de dentro. Ou ainda que estas dimensões coletivizadas parecem ser mais um fetiche antropológico dado pela dinâmica

acadêmica de produtividade que faz os autores apostarem em generalizações identitárias, que talvez não se afirma de modo tão regular em campo – Se percorrermos os anais dos eventos contemporâneos de antropologia logo vimos artigos que afirma os modos, tipos, conjuntos, ethos percebidos internamente aos diferentes povos.

Vejamos, fazemos antropologia com pessoas, não com grupos. A comunidade é sempre na mesma medida que pode não ser. Esse entendimento é essencial para uma antropologia rasteira, conversativa, integrativa, participativa e que coloca o estranhamento ao seu limite. Logo os dias passaram, afinei com algumas pessoas da localidade sobre as ações, em especial com Gorô, Nádia e Francilene sobre a execução das atividades dos dias seguintes. Os três são pessoas que participaram mais ativamente em atividades, denominados de juventude, mas atualmente já não obedecem ao perfil e acompanha as atividades de modo mais consultivo, estando próximo, mas orbitando ainda sim. Gorô trabalha numa fábrica como lavador de utensílios de cozinha. Nádia e Francilene ficam meio período na Escola Indígena Ita Ara. Estas três pessoas estão mais próximas geograficamente de onde eu durmo, isso também favorece a um diálogo contínuo com os mesmos.

O sábado da reunião logo chegou, os jovens alguns dias antes tinham mobilizado a presença dos membros da Juventude. Estavam na reunião cerca de quinze pessoas da juventude indígena e Rosa Pitaguary, liderança da monguba. A reunião ocorreu com a determinação das pautas do dia, entre elas estava a minha. Basicamente só observei a reunião foi me dado fala no momento de apresentação do projeto de pesquisa.

Falei que as atividades seriam de produção de roteiros audiovisuais e em atividades de sessão de filmes, logo Benício informou sobre a vontade do grupo é fazer o que eles estavam chamando de Cine Liderança, uma ação de cine-clubes na Casa de Apoio. Assim ficou firmado que aos sábados de reunião haveria a noite uma atividade de cinema que passaria a tomar uma frequência de mensal. A atividade já estava na ordem de discussões do dia, imagino que uma comunicação interna ocorreu anteriormente, como foi informado por Benício. Demarcando assim a mobilização da juventude em torno da comunicação audiovisual. É um indicativo das intenções. E o mais interessante na fala sobre o cinema é que ele funcionaria para um visionamento das experiências de lideranças indígenas, o espaço era lido novamente como um espaço pedagógico.

Rosa Pitaguary acompanhou a maioria das reuniões da juventude indígena na qual passei a acompanhar até o fim das atividades de campo, além disso, a sua participação nas reuniões indicava para o grupo da juventude uma legitimação da ação e reconhecimento da importância da mobilização com os jovens. Assim, existe um regime de autoridade disposto interno a aldeia da Monguba que não se suspendia com a sectarização da aldeia em movimentos específicos. Essa relação geracional da autoridade local, pode ser percebido, também nas sessões em grupo, onde o regime de autoridades não se suspendia para a ordem das falas, alguns de modo mais acanhado, apenas assistiam com curiosidade as imagens, mas nada falavam, às vezes, alguns ainda apontavam reconhecendo uma ou outra pessoa. Mas nos momentos formais de fala, evitavam. Cabendo assim, meio que demandado por um misto de conveniência e vergonha a fala das pessoas de prestígio, como as lideranças, o pajé ou cacique. Mas quando os grupos se dividiam em nichos de atividades as conversas e apresentações pessoas se mobilizam de modo mais efetivo. Nas primeiras sessões em grupo que tivemos, não contamos muito com a mobilização da Juventude. Acompanhamos o calendário do mês de Abril e Maio, onde estava, quase que completamente preenchido, possibilitando assim o início das atividades de formação somente para Junho de 2019.

As primeiras sessões acompanharam o andamento de encontros entre as aldeias, mas que era sediado na casa de apoio da Monguba. Assim o espaço produtivo era agenciado pela Aldeia, uma mobilização constante começa na manhã de sábado de atividade, Valdira e Madalena, responsáveis pela limpeza e cozinha chegavam cedo, Rosa logo na sequência chegava acordando a todos que ainda dormiam na casa de apoio. Cerca de seis jovens dormiram naquela noite. Dormir em um quarto sozinho, o grupo da juventude dormiu dividido em dois quartos, entendia naquela disposição um contexto de intimidades resguardadas, próprias das relações interpessoais, onde a total aproximação pode indicar um desconforto para os sujeitos. Já estava de pé, Rosa me comunicou que o café demoraria devido um atraso dos membros da ADELCO que traziam os recursos para a compra de alimentação do dia. Com o atraso até às dez horas do dia a atividade não tinha começado, então a parte da manhã os grupos ficaram de conversas espontâneas, recebendo os parentes das outras aldeias e resolvendo as pendências de logística do espaço. Rosa pediu que exibiremos um vídeo para as pessoas, perguntou o que eu tinha no meu acervo (ou na internet) sobre eles.

Essa pergunta – se o pesquisador consegue algum filme para exibir sobre eles - é uma

questão profunda, vale comentar brevemente. Um dos argumentos correntes para a legitimação da apropriação dos povos indígenas sobre as ferramentas de produção discursiva visual é a justa intenção de dominar a circulação e as intenções narrativas dos produtos audiovisuais sobre eles. Ora, os Pitaguary apresentam no histórico formações em audiovisual que acontecem de modo programático, pontual, específico e por estarem próximos a cidade de Fortaleza, acabam atraindo uma diversidade de realizadores interessados em imagens sobre os indígenas do Ceará. Este universo favorece a uma escala genuína de imagens sobre os sujeitos indígenas Pitaguary, se nos atermos a compreensão que estes produtos não estão no domínio dos povos envolvidos na produção, podemos indicar que este movimento ensaia o próprio movimento exotizante da produção destas imagens.

A sessão de fato só aconteceu no intervalo da atividade, entre um momento inicial de interação e outro mais expositivo dos funcionários da ADELCO, a playlist dos filmes apresentavam dois filmes produzidos dentro do território indígena Pitaguary. Foram apresentados os filmes Protagonismo Indígena, realizado em 2008 e um documentário realizado por Guaracy Rodrigues no ano de 1993, mais ou menos. O filme de 1993 não temos muita informação sobre ele, mas ele está disponível na playlist organizada por Gabriel Andrade no ano de produção da sua dissertação de Mestrado. Inclusive o processo da construção do filme participativo com os povos indígenas, o Protagonismo Indígena, tem a facilitação de Gabriel Andrade. Na próxima seção aprofundaremos o debate sobre esses dois filmes, mas por hora, vale ter essas referências em mente.

Após a exibição do filme Rosa apresentou o processo de produção audiovisual. Sobre sua fala vamos relacionar sobre a percepção geracional e cíclica interna (ou de Rosa) sobre o movimento da Juventude Indígena. Como o filme foi feito com a participação de um grupo da juventude da época, muitas pessoas reconheciam os participantes e iam contextualizando a suas histórias de modo mais acanhado. Porém Rosa diz o seguinte:

“[...] Bem gente, esse vídeo [protagonismos indígena], foi um projeto do centro de defesa. Que venho pra dentro da aldeia. E eu fiquei foi surpresa. Por que na verdade quando terminou o projeto nós tivemos alguns problemas sobre a questão deste vídeo pra poder ser exibido por que tinha sido feito realmente pelo Gabriel, né? Ai não sei o que aconteceu entre ele e o Centro de Defesa, a gente ficamos sem ter acesso depois de muita conversa foi que a gente conseguimos que tivesse a exibição dele.” (Rosa Silva, Maio/2019)

Rosa está falando de uma tensão na busca por este material que foi produzido na

aldeia. Isto é uma realidade constante diferentes imagens são produzidas sobre as populações indígenas, mas seu retorno para o povo não é de igual forma efetivo. Assim as narrativas produzida pelas imagens repercutem em outros lugares, com certeza, mas não funcionam localmente como dispositivos para exercícios, apresentações e outras dinâmicas usuais, assim a significação das obras audiovisuais estão instituídas em seu processo produtivo e na possibilidade de relação com os sujeitos da aldeia, quando essa possibilidade de vínculo com o corpo do filme se sessa, encerra-se, também a significação local sobre este material – o processo de estar na produção mais do que os objetos da produção que são os gatilhos significativos para o sentido de produzir – se produzir para aprender.

Faz parte de um movimento interno a condição pedagógica para a elaboração das imagens. Logo sendo o caminho possível é a averiguação destas memórias sobre o processo produtivo; nestes experimentos que acompanharam parte do Mês de Abril e Maio (sessões destes filmes e do filme *A Lenda Cotidiana*) diferentes narrativa, em especial vinda de Rosa Pitaguary, nas sessões em grupo são o caminho para indicar suas leituras próprias das intenções-efeitos e o acontecido cinematográfico. Ainda em especial sobre este debate sobre um início de dilema oferecido pela não possibilidade da disponibilização do filme *Protagonismo Indígena*, vemos que num sentido político, para nós que produzimos dentro de contextos étnicos exibir o material uma vez na aldeia não é retornar o material. Pois para tal é necessário capacitar ao menos um agente, ou identificar o agente capacitado para a recuperação deste material em formato digital, mediando a transição da materialidade visual para o domínio do povo em questão.

Para saber a força da situação ela foi citada novamente em um troca de e-mails com o pesquisador-realizador Gabriel Andrade, que me escreveu assim: “Fico muito feliz em saber que pesquisadores estão acessando esse material no youtube. Na época eu lembro que comprei briga com alguns "pesquisadores" para poder ter acesso a vários desses vídeos e ainda mais para poder torná-los acessíveis. [...]” (outubro, 2018). No caso deste e-mail o realizador comentava o filme realizado por Guaracy Rodrigues, outro filme onde o acesso aos conteúdos aparece com grande obstáculo para a população local. Essa debate de retorno de obras estéticas é mais comumente acionado na retórica museal, com referência a objetos de consagração no cenário arqueológico, em certa medida ignorando uma diversidade de expressões incontrolláveis da contemporaneidade que são comumente acionados nos discursos das localidades, que em parte, também são lidos como produtos da relação com a cidade – como o caso do alcoolismo, drogas e a regulação das imagens produzidas.

Esta relação distinta com a cidade, com os efeitos de estar tão próxima, esse

sentimento é instituído através deste sentido ubíquo que a relação com os processos civilizadores presentes na relação, digamos, com as funções do capitalismo multicultural-urbano. Durante algum tempo, as ciências humanas debateram estas questões numa relação muito próximo com o positivismo científico, isto é, através de um binarismo obsoleto no qual as duas condições (modernidade e tradição) não confluíram. Em razão de um projeto político ou como uma ingenuidade científica, tradição e modernidade foram postos como conceitos opostos na concepção do conhecimento. Do mesmo modo, a “cidade” e a “cultura” foram constituídas em separado. Foi dado à “cidade” os signos da modernidade: a tecnologia, o digital, a solidão, o mal-estar. Para a “cultura” sobrou visões de “proteção à tradição” e “salvaguarda das práticas”, comunidades se proliferavam através dessas leituras feitas. Na perspectiva positivista/simbólica/representativa, todo o complexo já conhecido da cultura e da cidade, as “[...] instituições sociais, modos de produção, valores de objeto, categorizações de natureza e o resto – as ontologias, epistemologias, mitologias, teologias, escatologias, sociologias, políticas [...]” (SAHLINS, 1997, p. 44) são encaixadas na insossa busca de distinção.

A cultura neste sentido só é acionada como modo de distinção. Como aponta Marshall Sahlins (1997, p. 44), a “cultura” (como categoria teórica) é esvaziada para que a “[...] redução perversa da comparação cultural à distinção discriminatória [...]”, que é “impulsionada pelo teatro colonial”, possa vingar. Esse é o terrorismo intelectual corrente, continua o autor, que “[...] interpretado como intenção originária, seu efeito discriminatório se torna sua causa histórica [...]” (1997, p. 45). Mas a “diferenciação cultural em si” não tem valor nenhum! Tudo depende do grupo/povo que está tematizando e apresentando. Afinal, não é consenso que o significado é relacional? Nas últimas décadas do século XX, vários povos e comunidades contrapõem de diferentes maneiras e estratégias as lógicas hegemônicas. Ao romper pragmaticamente os binarismos e ao abrir para a produção de conhecimentos, novos arranjos foram possíveis. Assim, a antropologia e o cinema passam por implicações profundas.

Ainda para comentar, nos anos oitenta, uma grande “movimentação cultural” sedimenta-se mundialmente entre os povos tradicionais. A insígnia da “boa vida” nos novos arranjos da “intensificação cultural” aparentemente apresenta o enriquecimento da cultura tradicional, ao passo da “integração” das sociedades indígenas à “economia global”. Desse modo, o trato com a “diferença cultural” na política, nas artes, na produção de conhecimento, na apropriação genética e na distribuição digital configuram-se com históricos paradoxos que perpassam a própria formação da ideia de “diferença” e os seus congêneres (cultura,

identidade, raça etc.). Ante esses debates de projeção de subjetividades e das legitimações éticas e contextuais de agências mobilizadoras de diferenças, podemos pensar a partir de Walter Mignolo (2008), que propõe os termos de ação (política) para a opção decolonial. Tal autor propõe um movimento que reverte a lógica assumida para o trato com as identidades na política, em contraposição à “política das identidades”. Nesse sentido (de busca da complexização da temática das identidades que centraliza/ normatiza em unidades observáveis como as nações e os limites continentais modernos) ele, num discurso afio da impossibilidade da desconstrução da matriz racial colonial, traz a explanação de Fausto Reinaga (revolucionário aymara boliviano): “[...] Danem-se, eu não sou índio, sou aymara. Mas você me fez o índio e como índio lutarei pela libertação [...]” (MIGNOLO, 2008, p. 290).

Deste modo sutil e direto, esse debate nos mostra a habilidade do manejo dos povos indígenas (mesmo que essa indução seja também “racializada” ou “identitária”) pelas ferramentas e agências da busca constante do “bem viver”. Mesmo que a ideia contemporânea da autonomia/efervescência na produção das artes, da política, do pensamento, das geografias, dos sujeitos e dos corpos não seja em si uma afirmação otimista; ou pelo menos não deveria, já que estamos falando dos sobreviventes da agonia, da doença, da escravidão, da fome, da pobreza e das “[...] outras misérias da civilização [...]” (SAHLINS, 1997, p. 53).

2.4 As sessões em grupo, a pedagogia visual

[...] A gente viu que tem alguns jovens da nossa comunidade que né... A Geane que era bem participativa, que hoje não tá mais, mas devido ao trabalho. O welison, o Pedro Henrique da Narcisa, são os meninos da Narcisa. A Irle que era bem ativa no movimento indígena e a gente percebe que a nossa juventude ela vem e vai. [...] (Rosa Pitaguary, Maio de 2019)

Rosa está comentando a participação da juventude na atividade de formação desenvolvida pelo Centro de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana – CDDPH, onde num ciclo de formações fomentou no estado do Ceará, no ano de 2008 diferentes atividades que envolviam a prerrogativa do protagonismo indígena na formação de materiais visuais sobre as comunidades. Pude durante o desenvolvimento desta pesquisa conversar com diferentes agentes desse processo na aldeia da monguba. Nessa sessão vamos retomar as conversas de caminhadas pela aldeia, assim como retomar a exibição coletiva dos materiais. Esse filme Protagonismo Indígena (2008) foi exibido em duas sessões, uma na atividade comentada da ADELCO e em um recebimento de grupo externo.

Entre diferentes ações o projeto movimentou a aldeia durante o ano de 2008, em conversa com Gorô, participante dos momentos de produção do filme, ele me informou que o projeto mobilizou diferentes ferramentas de comunicação. Estávamos conversando numa tarde, tomando café na sua varanda, quando ele num olhar curioso, me informou: Eu ainda tenho até um jornal aqui que nós fizemos. Ele me contou que era responsável pelas fotografias do jornal, assim como o processo era motivado pelo interesse da juventude em angariar querência entre as lideranças indígenas que na época deixavam as decisões e encaminhamentos coletivos à revelia dos jovens das aldeias. Assim, para Gorô e em outras conversas que podemos ter sobre o processo de produção com Francilene, a ideia era que a juventude pudesse mobilizar uma espécie de capital político nas comunidades – mostrando que eram capazes.



Imagem 5: Jornal “Resistência Indígena” - Foto de arquivo pessoal.

Uma das ações da juventude no período que estive acompanhando, devido ao clima da serra que favorecia, foi o etnoturismo, ou turismo comunitário. Inclusive a comunidade estava articulada de modo a receber diferentes grupos agendados para as trilhas do Bambuzal e para a Pedra do Letreiro. Estes pontos são reconhecidos na comunidade de modo imemorial, a nomenclatura dos lugares se transmite de geração a geração, sendo cenário de diferentes causos com os encantados, narrado pelos caçadores da região, ou mesmo algum tronco velho – como é o caso dos contos narrados por Amélia e Augusta, senhoras que foram

gravadas dentro do processo do filme *A lenda Cotidiana*. Este filme gravado por mim em parceria com Bárbara Moura, na época ambos estudantes de graduação e participantes do Coletivo Entre Olhos, fomos convidados por Rosa Pitaguary para o registro das narrativas destas senhoras centenárias que comumente são requerida por pesquisadores, estudantes e interessados para contarem suas memórias. As narrativas são suas memórias da juventude quando a localidade tinha ainda convivência com os encantados da mata. As falas ditam momentos que ambas viveram.

“*A lenda Cotidiana*” foi premiado como melhor filme na mostra olhar do Ceará, no Festival Ibero Americano de Cinema – Cine Ceará em 2017, o troféu do filme está exposto no espaço onde funciona o Museu Indígena e durante o tempo que acompanhei as atividades Rosa Pitaguary requereu algumas vezes que ele fosse exibido com os grupos. Nessas atividades eu mais acompanhava o desenvolvimento e auxiliava na montagem do material de projeção. Assim as falas que comentavam o filme, assim como a explicação sobre o contexto de gravação ficavam a disposição de Rosa Pitaguary. Deu-se a exibição deste filme em diferentes momentos, em torno de dez sessões foram feitas com o filme para diferentes públicos. Essa motivação de exibir era sempre acompanhada pela informação que o filme foi premiado, que as senhoras são pessoas da localidade da Monguba e que a gravação foi feita por mim. Assim Rosa determinava algumas direções de leitura: o filme tinha prestígio, Amélia e Augusta falam de lendas e a gravação era mediada por um agente externo.

Como já começamos a dizer as sessões em grupo acontecem com o objetivo de rastrear as impressões e as narrativas colocadas pelos participantes da sessão de modo coletivo, experimentar a emergência dos discursos de uma pessoa (evidentemente Rosa é a agente que mais observamos) ante uma audiência coletiva. Estas acontecem, também, de modo circunstancial, ao passo das próprias atividades do calendário interno do grupo. Na aldeia da Monguba, numa tarde de abril, fui juntamente com James para a escola Indígena Ita Ara, lá havia uma movimentação da escola para a realização das atividades da semana indígena. Seriam apresentadas diferentes expressões estéticas que eram organizadas pelo corpo estudantil em auxílio aos professores da Escola.

Fui convidado para produzir um espaço de exibição de filmes. Achei oportuno o convite, poderia observar as impressões das crianças estudantes da escola indígena, ainda que esta fosse uma questão previamente pensada não imaginava, por inocência ou objetivismo acadêmico, o que poderia encontrar, de fato naquele espaço. As expectativas foram sanadas quando pude entender o espaço, no momento quando observei que a dinâmica da escola tinha sido alterada para a construção da atividade. E mesmo sendo um evento do calendário interno

da escola, diferentes momentos eram apresentados personalidades da comunidade, assim como a escola recebia a excursão de outras escolas privadas da região. Era um momento essencialmente comunicativo e expositivo – as salas de aulas dispostas em circularidade arquitetônica foram transformadas em teatro, sala de exposição de objetos, adornos e uma sala de cinema, acontecia a pintura dos estudantes e interessados externos no salão e as noites eram embaladas por um toré movimentado pela própria escola, com a presença ou não do pajé Barbosa.

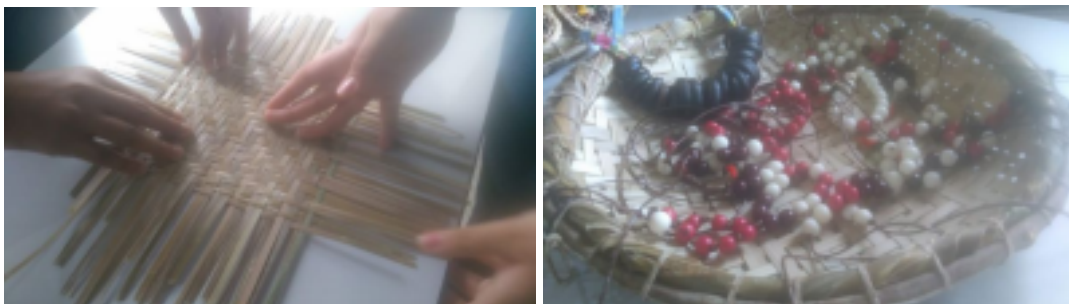


Imagem 6 - Objetos em exposição na ocasião da Semana Indígena da Escola Ita Ara (Aldeia da Monguba; 17/Abril/2019)

A juventude estava presente de forma expressiva na Escola Ita Ara, como estudantes ou colaboradores estagiários. As sessões se deram em dois dias de apresentação. Na ocasião exibimos o filme “A lenda Cotidiana” gravado de modo demandado por Rosa Pitaguary e duas animações contextualizadas no universo amazônico. Outros momentos de sessões foram também realizados com a meu auxílio e através da mediação da juventude, em especial por James e Rosa Pitaguary. Ainda foram exibidos de modo coletivo o filme “Encantaria”, curta-metragem gravado sobre o núcleo familiar do Pajé Barbosa, gravado e montado pela realizadora Fernanda Brasileiro; e Defensorxs, longa-metragem gravado pela produtora Nigéria Filmes no ano de 2018, com a participação do Pajé Barbosa; Todos estes filmes estavam rastreados previamente ao período de campo. Então, em certa medida, estas sessões são objetivadas com interesses gerais de pesquisa a partir da minha perspectiva, mas para o grupo, aqueles momentos de sessões que eram propostos pelo grupo se instauraram com interesses de comunicação de particularidades étnicas e estrategicamente colocados em ações já definidas no calendário pelo próprio grupo – eram interessantes as experiências, por que elas falavam do universo Pitaguary. Assisti a um espetáculo feito por estudantes do sétimo ano.

Era uma encenação, onde o formato assumia uma estrutura de ato, onde o

desenvolvimento se intercalava por pequenas anedotas que ditavam o caminhar da história, que contava sobre Carmelina, a pessoa que é reverenciada na escola como a primeira professora Pitaguary – o momento mostrava uma ilustração de uma história corrente entre os moradores da Monguba, que está personagem fazia pequenos momentos. A peça contava que ela ensinava embaixo de um pé de cajá e lá nesse lugar se encenavam dramas e outros modos de narrar experiências estéticas do universo popular. Assim ela a referência originária de um sentido de pedagogia que está colocado num universo simbólico local- de transmissão de saberes.



Imagem 7 - Cenário da sala de aula, onde aconteceu o teatro (Aldeia da Monguba:

18/04/2019)

Em certa medida as projeções das imagens, também se filiavam a sentidos pedagógicos de projeção, eram espaços de formação, apropriação e atualização de conteúdos que se davam já nas intenções que se colocavam na produção das ideias das ações do grupo. Afinal a intenção de criar é esta a motivação geradora dos dispositivos que mobilizam os atores; ação e intenção são dimensões diferentes, mas a intenção (ou concepção) é um tipo de ação. Afinal estamos num universo onde tudo age! Assim as intenções são dispositivos de criação de mundos, de realidades que só se engendram com a vontade de ser da ação-agente; São práticas (as projeções de filmes) previstas e valorizadas, tinham funções próprias e prescrevem a uma pauta de discussão acionada comumente pelas lideranças locais, o que era fenomenal (tinha características do fenômeno de projeção) era o ajuste da participação do agente externo – eu.

As produções audiovisuais são processos coletivos, envolvem agentes diversos. A

exibição é igualmente um momento coletivo. Para o contexto que nos deparamos três dimensões são consideradas para a leitura dos espaços de projeção coletiva: 1) é a dimensão da intenção dos atores da produção, os atores tem que querer – querer ou não querer são correlatos ao criador, ambos criam. 2) é a consideração dos objetos/sujeitos mediadores, existe uma rede de mediação tecno-social que se institui para a realização de uma projeção de imagens, os elementos destas dimensões são os próprios sujeitos do conteúdo, o corpo do filme ainda os equipamentos, estes são mediadores da realização. Afinal é imprescindível ter em mente que os objetos de mediação de imagens (captação-conteúdo-projeção) são a busca, e o principal empecilho da produção massificada nos contextos populares, étnicos e comunitários. E 3) finalizando uma tríade que circunscreve a experiência de projeção contextual (determinado pelo contexto) dentro das populações indígenas no Ceará, é a percepção dos receptores destas imagens. Como esta operação se dá a partir da perspectiva local, não é bem as impressões que são consideradas pelos moradores da Monguba, mas a atenção sobre os conteúdos apresentados.

A intenção dos atores está percebida nestes momentos de fomento de lideranças e de mobilizadores da Juventude Indígena da Monguba em realizar atividades audiovisuais. Essas intenções são propriamente de ensino. Busca ensinar sobre os modos, as lendas, os dias, as pessoas, a história... A intenção é uma mobilização pedagógica de projeção de um mundo possível - busca-se ensinar sobre um mundo possível. Talvez para criarmos uma imagem sobre isto, vale uma anedota que nos tomará um tempo necessário para a reflexão sobre esta.

Ao chegar na Monguba rapidamente muita gente já sabia da minha chegada, fui inserido no grupo de WhatsApp da juventude e rapidamente compartilhando diferentes momentos ao redor de uma fogueira, ou em momentos de produção de atividades a afinidade e reconhecimento ante um grupo de um modo geral foi se estabelecendo. Em uma caminhada da Casa de Apoio até a padaria mais próxima, cerca de um quilômetro de caminhada parava para cumprimentar diferentes pessoas que acenavam ou estavam indo no movimento contrário ao meu. Era uma terça de abril, tinha passado vinte dias corrido na Aldeia da Monguba, senti a necessidade de ir a Fortaleza para trocar de roupas, atualizar os filmes que tinha disposto pela internet a estadia na cidade durou duas noites.

Tenho em mente que a reunião da Juventude foi marcada para o Sábado, assim como teríamos a exibição de um filme intitulado “Guerras do Brasil” numa sessão do Cine-Liderança, baixei este filme. Quando naquela tarde recebo uma mensagem de James Pitaguary, me questionando se a gente poderia fazer uma sessão de filmes com os moradores do redor da Casa de Apoio e algumas pessoas da Juventude. Ele disse mais ou menos assim:

Ai tu pode trazer um filme? assim um filme que seja filme mesmo, não de cultura, sabe? Achei intrigante a distinção, no momento não levei isso para uma discussão mais a fundo, porque entendi o que James quis dizer.

Ele me propunha uma sessão noturna, provavelmente a idéia foi assumida coletivamente, tendo em vista que passou a ser comum as noites que quase virávamos assistindo Netflix, mesmo sem a presença de James. Assim ela me demonstrava uma distinção mental do conteúdo dos filmes; Os filmes que a Juventude Indígena queria assistir no fim do dia, na experiência mais íntima do cotidiano, o dormir junto, não eram documentário enfadonhos com falas, cortes e experiências estéticas sobre, com, a partir de culturas – ou seja o discurso projetado sobre a cultural (demarcado pelo formato apresentado dos filmes) tinham estruturas contingências que se aplicavam para a projeção destes, não eram filmes comuns.

Os jovens e algumas lideranças e pessoas notórias no movimento indígena moradores da Monguba (nosso público de sessões noturnas) queriam após o dia demarcado de atividades uma abstração romântica, ou uma aventura despretensiva – o nosso acervo e indicações de filmes eram basicamente blockbuster hollywoodianos. Aquela experiência foi determinante para entender o local do audiovisual (de um tipo de audiovisual produzido), nos levando a considerar que as sessões de projeção da pesquisa, acontecem considerando as dimensões da intenção, do conteúdo e do público, estas operam sincronicamente o sentido de se assistir filmes na aldeia. O mais imprescindível é ter em mente que debatemos um formato de audiovisual que está relacionado a um sentido de discurso racionalizante (e racializado) sobre a cultura – esses filmes falam (diretamente) sobre a cultura, são representações culturais e estas, dentro da dinâmica da Monguba dos Pitaguary, tem contextos determinados para a produção e circulação.

O conteúdo dos filmes “culturais”, no modo como James Pitaguary nos fala, que projetamos eles falam essencialmente sobre sujeitos, num sentido de representação do grupo. Sujeitos-ideias para a visualização de narrativas sobre a coletividade, ou sujeitos que expressam em sua própria existência as expressões valorizadas coletivamente, em certa medida os sujeitos são caminhos para a definição, mais ou menos, de um coletivo. E nessa dinâmica alguns sujeitos são valorizados e outros se ajustam a este contexto, tencionando-o para a definição de “novas” características ou para a “permanência” convenções coletivas. Temos a definição de dois conjuntos de personagens dentro do contexto que apresentamos. Um deste é a juventude indígena, está nos filmes que trabalhamos, atuam como determinantes dentro dos processos formativos, já as perspectivas demandadas internamente

e os agentes externos se interessam em especial pelos elementos autênticos da expressão Pitaguary.

Assim a juventude é formada enquanto as lideranças são apresentadas – e esta apresentação ela também é pedagógica, mas tem uma funcionalidade, propriamente para a externalidade, de modo que os processos são divididos entre projeções externas ou internas. Quando um processo chega para a aldeia existe um ajuste de ações dada, a partir das condições da produção, sabe-se então a comunidade de recepção e os determinados caminhos para a elaboração discursiva daqueles elementos propostos; Os filmes tem então efeitos internos e externos a aldeia, obviamente esta operação não se dá de modo separado, os conjuntos se operam uns entre os outros. Mas vale considerar que essa projeção de sujeitos autênticos é um determinante para o local de fala dos sujeitos. A capacidade comunicativa e mobilizadora internamente ao grupo, parte dela, está determinada em certa medida pela composição das práticas culturais (como elas se projetam no sujeito e como este a mobiliza) e da participação no próprio movimento organizado da aldeia – o reconhecimento interno opera legitimando, a partir destas dimensões as ações de gravação de certo sujeito.

Esse modo de operar, obviamente não é consensual e fricções acontecem entre os sujeitos que reivindicam, em certos momentos do andamento do movimento de projeção, narrativas (no audiovisual e fora dele) legítimas sobre o grupo. É então apropriado internamente uma legitimidade narrativa, um local de fala autêntico que internamente também é tencionado pelas forças que compõe o grupo, uma relação, como coloca Gilles Deleuze, entre forças e materiais se instaura no processo significador étnico dos Pitaguary. Ora ao passo que nos questionamos de elementos autênticos das culturas sobre os povos indígenas no Nordeste, os indígenas, como nos mostra o povo Pitaguary, tem também tencionado símbolos distintivos que agregam sensações de distinções às falas dos sujeitos.

Nesta perspectiva, a significação dos materiais visuais, sonoros e táteis apreendem um mundo relacionado ao seu próprio processo produtivo - uma intransitividade entre percepção e sensorialidade é posto em evidência neste momento. Em alguma medida, pensando a partir de Bruno Latour (2013), o estudo da semiótica apresenta o caminho de trato com os signos, mesmo assim não rompe com as instituições binárias da modernização: mesmo entendendo a linguagem como produtora autônoma de significação, diferentemente das ideais correntes que relacionam diretamente, num sentido de causa e efeito, o significante como expressão da realidade e o significado como conjunção da mente, percebe-se assim em igual medida o principal equívoco do campo, não relacionar os campos separados pelo efeito dos sentidos da “modernidade” no pensamento.

“[...] Ao invés de concentrar-se sobre os extremos do trabalho de purificação, ela se concentrava sobre uma de suas mediações, a linguagem. Quer chamemos de ‘semiótica’, ‘semiologia’ ou ‘vertente linguística’, todas estas filosofias têm como objeto tornar o discurso não um intermediário transparente que colocaria o sujeito humano em contato com o mundo natural, mas sim um mediador independente tanto da natureza quanto da sociedade [...]” (LATOURET, 2013, p. 62)

Neste sentido os objetos seriam promotores de significados autônomos, mas ainda sim, relacionais, não sendo, a sua agência característica exclusiva da relação da intencionalidade humana com os objetos. A ação, como tomamos, é o próprio movimento de significação, a prática da ação de significar. Assim não fazemos ações, somos movidos com as ações articuladas em redes relacionais de produção – centralmente, o que esta perspectiva quer informar é que o mundo material não está deslocado, nem ao menos, subscreve-se aos caprichos humanos. Os objetos agem! Ingold critica como Alfred Gell pensa essa agência dos artefatos. Na teoria do autor, os objetos agem em relação a intencionalidade original humana – “[...] tornam-se então ‘a gente secundário’ ao ‘agente primário’ [...] a intenção é a causa, a ação o efeito [...]” (INGOLD, 2015, p. 306). A confusão para Ingold está aí, Gell parece sinonimizar intencionalidade e agência, mas são coisas diferentes, ou ainda direciona as produções materiais, os objetos, de modo a relacioná-lo, sempre em retrospectiva à um agente social (idem. p, 309). Objetos podem ser impelidos de agência sendo “[...] antes possuídos pela ação. Como tudo mais [...]” (idem.), mas em diferentes circunstâncias são destituídos de intencionalidade. A ação é o processo do movimento, estamos arranjados a ações – o atrito do corpo com o vento, a multiplicação de células, o crescimento capilar e a percepção do mundo são movimentos agentes onde nossa intencionalidade está atravessada, ela é levada pelas correntes geradoras do mundo.

Isto desestabiliza a conjugação binária entre sujeitos e objetos, [...] pois os constituintes deste mundo não estão já lançados ou jogados antes que possam agir ou que possa agir sobre eles. Eles estão no lançar, no jogar [...] (INGOLD, 2015, p. 307). Objetivamente é fazer um contraponto à tendência que dominou a leitura sobre as artes e culturas materiais, que é feita por meio de uma retrospectiva que parte de “[...] um resultado na forma de um objeto novo e [...]” busca “[...] rastreá-lo, através de uma sequência de condições antecedentes, a uma ideia [...]” (idem, p. 309).

Podemos então aproximar essas leituras para caracterizar as obras de arte como coisas, destituindo as prerrogativas objetificadas (que as transformam em objetos). Dentro do contexto antropológico de relação com a produção visual e iconográfica, durante muito tempo foi agenciado para estes produtos esta noção objetificada, que obedecia os ideais da tradição “representacionistas”. Diferentemente, tem-se tencionado a comunidade acadêmica

da antropologia, em especial, por parte dos teóricos da virada ontológica, para um requalificação dos modos de conceber e trabalhar estes produtos visuais, deslocando a ideia de que a arte faz ver, ou projeta uma realidade antecedente a esta duplicando objetos do mundo, ao invés de retomar estes processos, como nos mostra Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde a “[...] a relação essencial, em um mundo de vida, não é entre a matéria e a forma, mas entre materiais e forças [...]” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 377 apud INGOLD, 2015, p. 301).

Neste sentido tomamos dentro da pesquisa visual a relação entre forças produtivas e materiais em movimentos dentro do contexto indígena. Como nos mostra a experiência da produção audiovisual com os povos indígenas, a produção da arte indígena não está destituída da conjugação dos movimentos da vida. Nas operações de exibição de filmes o interessante é observar as narrativas postas por Rosa Pitaguary na mediação do conteúdo que demarcam “locais” onde o audiovisual condiciona a “produção” de significados, a partir de uma conversação que é posta, a partir dos símbolos que recaem sobre as populações indígenas no nordeste. Assim os exercícios coletivo de exibição passaram a ser lidos através dos agentes locais que redigem soluções narrativas para apresentação dos materiais exibidos é cenário por onde emerge as experiências de significação do processo audiovisual, as narrativas da recepção e as “articulações” de apresentação, muito motivada pela Rosa da Silva, antes das exibições, também nos elencam elementos que guiam a lógica imposta ao momentos de exibição; é cenário por onde emerge as experiências de significação do processo audiovisual, as narrativas da recepção e as “articulações” de apresentação, muito motivada pela Rosa da Silva, antes das exibições, também nos elencam elementos que guiam a lógica imposta ao momentos de exibição;

Dando uma abordagem a relação entre as forças e os materiais visuais no contexto de exibição local, tomando o audiovisual como prática antropológica de pesquisa e como agente constituidor de relações com os sujeitos participantes da pesquisa – o material audiovisual torna-se o meio e o objeto do processo, sendo a leitura guiada pelas induções narrativos dos sujeitos nos momentos de sessões.

Para além do argumento mais comum da memória como agência distintiva étnica dos povos indígenas no Nordeste, estamos propondo aqui pensar uma característica ontológica da experiência audiovisual dos Pitaguary. Neste contexto uma produção simétrica entre Realidade-Memória-Fantástico sintetiza-se nas experiências de campo através da noção local do encantado – seres míticos que popularizaram a experiência dos Pitaguary. Seja na ação da memória que apresenta um “contato perdido”, mas real, que se estabeleceu no passado. Isto

pode ser averiguado em momentos de “explicação” do “não-contato”, “não-aparição” ou “restrição do contato” com os seres e fenômenos encantados. A narrativa popularizada é que a chegada na energia elétrica ocasionou a coerção dos seres encantados da serra.

Assim a conduta dos seres encantados passou a ser outra, um desligamento, silenciamento dos seres da mata – desnaturalizando e rompendo o contato, deixando esta relação com os encantados em exclusivo para seres diferenciadores (pajé e caçadores...). De modo performático, através das disposições dos conjuntos das aldeias, é indicado uma sistematização de ações para a retomada do contato, mesmo que em outras ordens sociais, mas como interesses da mesma natureza – o contato com os encantados. Como lembra Rosa Pitaguary, a escola indígena da localidade da Monguba é em alusão à “Pedra de Fogo” que descia da pedreira e era um fenômeno experienciado por todos da região até a chegada da energia na localidade. Vejamos a fala de Rosa sobre o filme para um grupo de visitantes da Aldeia:

“E essa bola sai exatamente dessa fenda. E quando os nossos antepassados viam ela... era quando nosso inverno, ia ser um inverno de fartura para toda a nossa aldeia e ela percorria toda a aldeia todinha... Vocês ver, né, que elas contam que ela ia pra aqui, pra acolá, né.. Elas te fazem uma encenação de como que essa bola surgiu e de como ela vinha. E a gente hoje... hoje a gente não consegue mais ver né... Em um dos nossos rituais ela veio e ela disse que não aparecia mais por conta da transformação que a nossa aldeia já tinha sofrido, né por conta das iluminações pública, as pessoas não se dá mais conta de retratá de fazer... por que antes a gente fazia roda de conversa, fogueiras se sentava ao redor, os nossos tios e avós iam contar as histórias pra gente, não tinha essa história de energia. A gente dormia nas esteiras, depois era que ia pra rede, porque nossos pais levavam a gente pra rede pra dormir. Então isso foi tipo que se perdendo...” (ROSA PITAGUARY, 20/04/2019)



Imagem 8 - Rosa (a esquerda, em pé) apresentando filme com grupo de jovens do movimento do Serviluz, associação que iria realizar atividades dentro da aldeia nos dias seguintes. (20/04/2019)

Vale considerar que este é um fragmento da fala da Rosa numa ação instrumentalizada para a captação de recurso. Existe uma responsividade (capacidade de resposta) estratégica sobre narrativas que os visitantes buscavam encontrar. Rosa durante os meus períodos de estadia na aldeia criava situações para a exibição do filme de Amélia e Augusta, se valendo principalmente para complemento da atividade de recepção de grupos “agendados” para atividades na aldeia da monguba.

Nestes momentos de recepção dos grupos Rosa, na exibição dos diferentes conteúdos audiovisuais relacionados a sua leitura de narrativas necessárias para o ambiente. Numa atividade de encontro com lideranças de todas as quatro localidades do Povo Pitaguary (Aldeia do Santo Antônio, Olho D’água, Horto e Monguba) para uma oficina da ADELCO (Associação para o Desenvolvimento Cooperado), Rosa de modo mais acanhado perguntou se era possível a exibição de um vídeo que circula nas redes sociais com uma fala da liderança Sonia Guajajara. Ora, a pergunta não é se é possível, no sentido da possibilidade. Ela sabe que é possível, ela me questiona no sentido se eu consigo/sei/posso fazer essa mediação tecnológica; nessa ocasião, assim como em outros momentos foi exibido o filme “A lenda Cotidiana”, filme gravado com Amélia e Augusta, tias de Rosa; Ainda na ocasião aproveitou para narrar o processo produtivo do filme e a sua repercussão em outras localidades.



Imagem 9 - Encontro com lideranças na sessão do filme de Guaracy Rodrigues, intitulado Documentário Sem Ano; (Aldeia do Horto; 04/Maio/2019)

Rosa aparelha de maneira estratégica o manejo dos significados que o filme pode implicar – ela de maneira a identificar a lógica do ambiente, molda contextos para a impressão de significados, a partir das zonas de negociação e tensão política, neste caso as duas esferas são mediado significados do audiovisual sobre elas (a partir de Rosa), sendo o contraste assumido pela ação com os líderes das localidades (interno) e os grupos visitantes (externo). O significado da projeção audiovisual na localidade assume espaços contextuais, de diferentes naturezas vistas como simétricas (mas tensionadas) para atuação política das imagens. A convencionalização da importância da prática, como qualquer outra convencionalização parece ser a base comunicacional da ação visual dentro do contexto local; E essa base comunicacional convencional está implicada de três dimensões significativa que observamos no desenvolvimento do processo projetivo das imagens associado às narrativas introdutórias e conclusivas da sessão postas por Rosa: a intenção da produção dos espaços; a mediação estabelecida pelo processo, através de sujeitos-objetos e o público, a comunidade receptora dos próprios materiais.

As três dimensões operam de modo sincrônico a contingência e por consequência o próprio sentido de se estabelecer uma projeção de imagens culturais dentro da dinâmica das ações do movimento indígena na localidade da aldeia da Monguba; Estes espaços são essencialmente pedagógicos-formativos, faz parte da natureza destas ações o estímulo pode ser físico, da natureza do aprendizado. É uma equação própria do contexto local das populações

indígenas, onde os modos de vida, as práticas instituídas estão em tensão com mundos não indígenas que se aglutinam, cabendo assim, a busca, mesmo que de modo mais ou menos consciente, de elementos que afirmam significados comunicacionais, onde os sujeitos possam assim inventar distinções a partir da convencionalização.

2.5 - Exercícios com a Memória

Os eventos dos povos indígenas no estado, em geral, quando se mobiliza pessoas de distintas localidades, acontece a noite e ainda no começo do dia do domingo as experiências finalizam. Assim as tardes de domingo na Casa de Apoio (principal espaço de recepção desses eventos na aldeia do Monguba) é um momento particular, marcado pelo ócio, a casualidade, o dia passa com uma velocidade particular, a Casa de Apoio fica esvaziada. São aqueles momentos que não são citados ou revisto da solitária experiência antropológica, se nos permitem são o extra-campo (o que sobra da experiência) do próprio desenvolvimento do trabalho e do campo. Estes podem ser decisivos, e como temos visto, o são, para o estabelecimento de relações com a localidade, para a ampliação do horizonte das interpretações, ou mesmo para o confronto solitário do antropólogo com o estranhamento cultural; Como nos lembra Roy Wagner a vida nas comunidades é muito mais íntima que as presunções do pesquisador (2017:p 30), assim diferentes momentos, contratempos e atividades que passamos são momentos de acompanhamento (indo junto) com o próprio movimento colocado pelas dinâmicas cotidianas.

Nessa tarde, estava eu, Roni (14), membro da Juventude Indígena, morador de uma pequena casa a alguns metros da Casa de Apoio é estudante da escola indígena Ita-Ara e Ogã no terreiro do Pajé Barbosa, ainda é monitor do museu, e tem uma intimidade com câmera, equipamentos de projeção, espaços técnicos, em realizações onde acontecem as apresentações de Toré e a divisão de grupos de trabalhos para as atividades Roni está presente; e Yuri (6), neto de Pajé Barbosa, uma criança esperta, dialoga, quando à vontade com todos ao redor, e um dos queridos companheiros diários na dinâmica da Casa de Apoio – ele é filho de Nádia. Nádia é uma das filhas do Pajé Barbosa, está na graduação intercultural e desenvolve atividades em um terreiro que é próprio dela. Assim Yuri, tem uma certa intimidade com o mundo das giras, encantados e torés. Ambos, durante os dias, me incitaram reflexões sobre as dinâmicas de grupos, em especial a dinâmica de transmissão de significados próprios da localidade, relacionado à imagem local “de ser indígena” que eram manifestas em brincadeiras e jogos que as crianças e jovens faziam, relacionando, na dinâmica do brincar características de força, destreza e habilidades reflexivas com a qualidade de ser índio. Ele se balançava pendurado na árvore com os braços, três ou quatro crianças ao redor observavam,

eu de longe pude ouvir Rony dizendo, acompanhado de um pulo ao chão - isso é mão de índio - Todos ao redor, riam

Muitas vezes, dormindo sozinho na Casa de Apoio, ou com alguma pessoa que fazia companhia, Yuri na manhã do dia sempre chegava despertando a todos, logo cedo. Nessa tarde estávamos como diriam de bobeira; Yuri, brincando mais distante, enquanto eu observo Rony tocar no tambor, conversamos, quando o pequeno Yuri visualiza Francilene ao fundo, entrando pela porteira a uns cem metros de distância. Francilene é a filha mais nova do Pajé Barbosa, é estudante da Graduação Intercultural da Universidade Federal do Ceará, filha de santo e participou, quando membro da Juventude Indígena Pitaguary em 2008, do processo de produção do curta-metragem Protagonismo Juvenil; além disto Francilene (33) mantém uma relação cotidiana próxima com sua mãe (Liduina, 55) e o Pajé Barbosa, sendo então, também registrada em diferentes momentos do movimento de produções audiovisuais na localidade, inclusive no curta-metragem Encantaria (2016);

Estes filmes já estavam rastreados antes de estar em campo. Ainda tínhamos em mente discutir mais intimamente as memórias com possíveis pessoas envolvidas no processo de produção sobre o filme sem título, um documentário gravado no território Pitaguary, mas em outra localidade, segundo alguns espectadores de sessões coletivas do mesmo, a ocasião era a primeira assembleia do Povo Pitaguary. O filme, dá para saber nos créditos é realizado por Guaracy Rodrigues e Edmar de Oliveira Junior, possivelmente gravado no ano de 1993; os realizadores têm trabalhos relacionados na área televisiva e do turismo. Esses quatro filmes eram os objetivos centrais na busca por pessoas para refletirem de forma mais individual sobre o processo de produção deles. De modo geral os exercícios continham a proposta de assistir o material previamente ou no momento da conversa e o registro de áudio da conversa, para revisão futura. Assim iríamos pontuando no diálogo os passos para as decisões de montagem, as intenções com os recortes e, talvez, o mais interessante, além desta busca por intenções, eram a evidência aos sentimentos de se produzir, quais as expectativas e os desejos que atravessavam este processo.

Ora, com estes filmes em mente, nos bastaria indicar os sujeitos, acordar com os mesmos e estabelecer, construir no manejo do cotidiano, ou numa pré-programação estabelecida com os pares, momentos de conversa sobre o processo produtivo. Tendo em vista o apressado calendário dos eventos e as atividades seguidas nos fim-de-semana, essas atividades acabaram acontecendo de forma mais casual com sujeitos e adequa-se a própria realidade programada daqueles no qual já tínhamos interesse. Assim participaram deste experimento as conversas com Antônio Silva “Gorô”, Francilene Costa, Nádia Costa e Pajé

Raimundo Barbosa. Ainda investigamos de forma mais profunda as narrativas de Benício Pitaguary em ações relacionadas à produção audiovisual como sua fala na IV Mostra Itinerante Livre de Cinema, realizada pelo coletivo Entre Olhos em agosto de 2019, e o discurso de apresentação do Laboratório de Criação Audiovisual do Centro Cultural do Bom Jardim – CCBJ, em Setembro de 2019; Estes são os personagens que nos guiam com suas narrativas dadas, juntamente com os discursos das sessões coletivas (a etapa anterior apresentada) para um desenho sobre o processo de significação da representação cultural, através do audiovisual, estabelecida no contexto da localidade da Aldeia da Monguba dos Índios Pitaguary.

Francilene, naquele domingo morno de Maio, nos trouxe outra experiência a ser considerada e, além, demarcadora do reconhecimento (o entendimento dos interesses do pesquisador) do trabalho desenvolvido por nós dentro da localidade. Francilene me deu um DVD com um filme que ela tinha participado na gravação. Olhei, ela não falou muito, apenas disse que tinha sido gravado na pedreira e que talvez eu me interessasse. Eu a questionei se ela tinha conseguido usar o DVD, ela me informou que não. Na casa dela não tinha leitor de DVD, então o mesmo tinha ficado parado desde a sua produção. A capa branca com ilustrações o nome do filme e a ficha técnica já indicavam algumas associações que podiam ser feitas só pelo próprio corpo do objeto. A produtora responsável era a Tardo Filmes, com o curta de dezoito minutos foi gravado em 2013 e se intitula Serra. Combinei que poderíamos conversar depois sobre o filme; ainda Francilene me questionou se eu poderia digitalizar o material para poder assistir no celular. Eu respondi que poderia sim, assim nos dias seguintes fiz o requerido e nos encontramos na sequência. Construí uma tabela onde crio uma indexação com as pessoas que conversamos os respectivos processos pautados que está abaixo.

FILME (MODO DE PRODUÇÃO)	PESSOA
PROTAGONISMO JUVENIL, 2008 (curta participativo)	Francilene e Gorô
SERRA, 2014 (curta sobre)	Francilene Silva
ENCANTARIA, 2016 (curta sobre)	Francilene Silva

Além destes filmes que acessamos seus processos, ou ao menos as representações deles, estabelecidas pelos sujeitos com quem fizemos diálogos específicos sobre as

produções. Essas experiências de observação, registro e associação s gnica dos elementos manejados na narração dos que narram, juntamente com a percepção e reconhecimento dos contextos sobrepostos   projeção (exibição) audiovisual e em que termos ela se d , são dimensões que instituem o sentido de produzir audiovisual na localidade, parte da inventividade do processo autêntico da localidade está erguido nestes contextos citados. Assim o exercício de rememorar com os sujeitos, trabalha, em especial com uma m teria prima subjetiva e sensorial que articula a potência do acontecido criador, busca ensaiar junto aos participantes a projeção dos significados do processo produtivo audiovisual – das articulações materiais para a representação cultural, se preferir

Tendo em vista que não há uma transferência, nem resgate da experiência rememorada, se realiza uma configuração narrativa que diz sobre as experiências vividas, mas de fato não há são, relegando ao processo antropológico assumido por nós, uma interatividade inerente   própria natureza do objeto da pesquisa. Sendo assim a potência pensada não é a potência propriamente vivida pelos participantes do processo passado, digamos   uma outra potência, própria do encontro da conversação, que está demarcado na articulação dos interesses dos sujeitos – a associação dos modos narrativos de apresentação dos acontecimentos, as expressões ditas e as palavras dadas importam mais que a averiguação da realidade dos acontecimentos, ou que uma discussão filosófica sobre a origem- potência do ato criador. Mas para não ficarmos em débito com quem contribuiu com a progressão do debate e inserção na comunidade antropológica da discussão, vale uma breve reflexão sobre como entendemos a questão da potência criativa da “memória” dentro do aspecto antropológico de criação audiovisual junto às populações indígenas e mais especificamente como estas constroem os nossos dados antropológicos de pesquisa.

“[...] E, todavia, a potência é justamente a coisa mais difícil de pensar. Porque se a potência fosse sempre e somente potência de fazer ou ser algo, então, nós não poderíamos jamais experiment -la como tal [...] ela só existiria no ato que a realiza [...]” (AGAMBEN, 2015, p. 21)

Podemos comentar que os experimentos de conversas com os sujeitos em questão aconteceram através do próprio fluxo dos dias, entre uma sessão e outra, em momentos pré encontros informais, em momentos marcados com a pessoa. Apresentados os interesses gerais da pesquisa, primando por uma simetria no diálogo os momentos tomavam caráter mais informal e coloquial possível. Assim as narrativas buscadas no diálogo e a própria formação contextual de onde emerge a experiência é o distintivo próprio do momento onde os seus significados são acionados na experiência performática de proferi-los e afetam, se

multiplicando por outros diferentes contextos entre os sujeitos daquele encontro, diga-se o antropólogo e, no caso desta pesquisa, o amigo da localidade. Enfrentar essa questão (da percepção da qualidade do encontro da investigação das memórias) parece-nos necessário para o entendimento da qualidade do experimento;

Tendo em vista que a nossa comunidade antropológica “[...] com frequência procurou evitar o problema da potência reduzindo-o aos termos da vontade e da necessidade [...]” (idem: 2015, p. 26) vale continuarmos o debate para definirmos junto ao leitor o modo como estamos conjugando a experiência de conversa-investigação das narrativas dadas. Uma das questões se refere a fórmula do ato criador que em si já é uma criação própria é em que premissas (se existem premissas) para a constituição (do ato) enquanto ato (objeto) de si ? No caso é pensando o interstício⁸, um entre lugar, um espaço em movimento visto através das narrativas do ato criador – o filme – e da criação para narrar o ato criado. Em outras palavras, quando cortamos a rede das relações que se emaranham, temos sempre relações de relações.

Em especial a criação audiovisual (ou estética de forma geral) maneja os processos criativos em substratos de símbolos convencionalizados.

Numa leitura hermenêutica, esses símbolos convencionais, são resultados e promotores de seu tempo, perpetuam significados enquanto a própria base comunicacional persistir - são potências relacionais, fazendo-os que ao mesmo tempo sejam, mas poderiam não ser, pela sua própria natureza de existência. Assim as questões que povoam essa sessão não são sobre os antecedentes cognitivos (ou comportamentais) dos atos criativos. Mas sim, a discussão sobre a potência criativa dos indígenas da Monguba, quais os significados estabelecidos e repercutidos nos atos criadores que foram elencados durante a pesquisa. Estamos traçando esse caminho experimentando através das próprias narrativas locais sobre o processo de representação cultural (audiovisual), tendo como ponto de partida as memórias individuais dos sujeitos.

Crer que “[...] a passagem ao ato seja o resultado que põe fim a ambiguidade da potência (que é sempre potência de fazer e não fazer) essa é, precisamente, a eterna ilusão da moral [...]” (idem, 2015, p. 27). Isto é uma justa questão de discussão sobre a natureza da “formação” do objeto filmico, da representação visual dentro do contexto étnico. É, em alguma medida, uma reflexão que perpassa as formulações sobre as ideias de sujeito e objeto no qual discutiremos de modo mais aprofundado, com as devidas revisões teóricas necessárias; mas por hora bastamos continuar dizendo que este não é um movimento

⁸ Este conceito é colocado no jargão das ciências sociais através do Pós Modernista Homi Bhabha, na capítulo 2 discutimos essa apropriação dentro do trabalho frente as nossas filiações teóricas assumidas para a análise

inovador dentro do cenário do pensamento social moderno-ocidental diferentes modos de “superação” do binarismo sujeito-objeto foram inventados, e ainda em voga, diferentes correntes de pensamento que desenvolvem suas conclusões quase, sem nenhum contato teórico.

Um certo consenso moderno, pode-se dizer, existe: a leitura binária que relega funcionalidades deterministas aos sujeitos e objetos tende a ser tencionada para a superação - essa discussão, propriamente teórica, mas que implica em modos epistemológicos de tessitura de conhecimentos ganhou fôlego na antropologia pós anos sessenta. Mas paradoxalmente, como aponta Tim Ingold (2011), às diferentes tentativas modernistas de ir além da polarização permanecem numa lógica gramatical que apenas relega ação o status de “[...] efeito posto em marcha por um agente [...]” (p. 306). Essa coo-dependência da ação relacionada a um agente (sujeito) aliena a ação dos objetos, ou melhor diz que os objetos agem, mas a partir das intenções dos sujeitos. Esse é um debate secular, com repercussão em todas as áreas do conhecimento, por que na realidade, está tratando da epistemologia da formulação de fenômenos na ciência - ou o seu modelo hilemórfico de formação do conhecimento⁹. Deste modo, essa relação entre sujeito e objeto para a nossa realidade de 9 pesquisa se dá na compreensão que os filmes também agem, por si, onde seu significado não está instituído, encerrado como objeto.

Como nos lembra o filósofo Vilém Flusser “objeto é o que fica no caminho”, assim devemos controlá-lo, retirá-lo ou rompê-lo (apud INGOLD, 2011, p. 307), sendo os significados apreendidos em forma de narrativas orais registradas por gravador de voz os materiais que nos levam, no próprio movimento das conversas para a experimentação dos sentidos de se representar audiovisual na localidade. Os significados estão na própria natureza da experiência da relação, assumida de forma simétrica entre os materiais (filmes, narrativas, experiências) da pesquisa antropológica.

Posto isto, a primeira pessoa que conversamos foi Antonio da Silva, Gorô. É um rapaz de trinta e dois anos, morador da aldeia da Monguba. É conhecido pela atuação no movimento e é filho de santo do Pajé Barbosa, além de manufaturar objetos, em especial chinducas, cachimbos e aplicadores de rapé. O filme que foi discutido com Goro é o curta-metragem Protagonismo Juvenil, gravado na aldeia da Monguba em 2008, o filme aconteceu dentro de um regime de pesquisa de mestrado em Sociologia, na época do estudante Gabriel Andrade que facilitou oficinas em parceria com o Centro de Defesa dos

⁹ Sobre o padrão hilemórfico de pensamento consulta o debate: Ingold, 2011, p. 301

Direitos da Pessoa Humana – CDDPH. As oficinas contaram com a inserção em processo de gravação que seria feito, em todas as suas etapas, pela juventude indígena, com o auxílio do facilitador e se inseri num processo geral de outras diferentes atividades como a confecção do jornal indígena.¹⁰

O filme conta uma narrativa sobre o processo de conquista da Escola Indígena Ita-Ara na aldeia, assim como conta sobre a necessidade de um posto de saúde na localidade. O documentário é composto num formato jornalístico, onde as perguntas estão presentes na montagem final e o modelo de conversação entre dois sujeitos é assumido como caminho narrativo, entre as falas, como transição, ou entre a fala, como ilustração aparecem imagens que são gravadas pelos próprios participantes. Gorô, contou que as imagens mais ou menos mostravam sobre o que a pessoa falava. Algumas pessoas são entrevistadas por Francilene durante o filme, e ambos disseram que a sequência do dia de gravação seguiu o caminho, saindo da Casa de Apoio até a Casa do Meio. O filme termina com a fala do Cacique Daniel e do Pajé Raimundo Barbosa. Gorô conta que foi um dia de gravação. A equipe saiu da Casa de Apoio e foi entrevistando as pessoas na medida que as iam encontrando em suas residências, o objetivo final era contar com a fala do Pajé Barbosa, sendo então uma surpresa para todos, a visita do Cacique Daniel, que acabou, também, entrando para a gravação. Gorô, conta que como o cacique não estava previsto, ele acabou usando o cocar e a maracá do Pajé. O filme é finalizado com uma roda de toré feita pela equipe e os presentes.



¹⁰ Esse processo de produção foi detalhado na dissertação do Gabriel, que se intitula: O suporte Vídeo-Gráfico Entre os Tapeba: Produção e Afirmação da Identidade Étnica (UFC, 2012)



Imagem 11 - Cacique Daniel (2008), no enquadramento do filme Protagonismo Juvenil.

Sobre esta causalidade com o Cacique Daniel, podemos dizer que a experiência espontânea para o audiovisual tem trazido à tona diferentes práticas locais, sendo muitas vezes a força que leva o status para imagens contextuais valiosas historicamente – isso é talvez, o que alguns chamam de a magia do cinema – a possibilidade de registrar algo que só acontece naquele momento, por aqueles contextos. Assim, Cacique Daniel estar presente no dia da gravação era uma causalidade positiva para o acontecido proposto pela equipe de produção (Gabriel, o facilitador, e um grupo da Juventude, Francilene e Gorô, entre estes). Ainda podemos comentar sobre a situação do Cacique está sem cocar, requerendo, assim para a gravação a utilização de um - Pajé Barbosa o empresta um. Pensamos que isto indica noção autoconsciente interna de representatividade do próprio objeto e para além pode-se ser pode ser pensando com a operação que Faye Ginsburg associou ao conceito de estética incorporada (embedded aesthetics) que seria uma característica mais autoconsciente de orientação de narrativas convencionais sobre grupos étnicos. (1994, p. 368).

Assim, Cacique Daniel, no enquadramento colocado indica um referente étnico, necessário para afirmação do discurso narrado, que em alguma medida está associado simultaneamente a base comunicacional comum de indígenas e não indígenas. Tendo em vista que as questões faladas no documentário são propriamente de articulações políticas, e retomadas históricas das lutas locais para melhorias em saúde e educação na aldeia, as imagens se associam, de modo a conjugar sentidos no próprio movimento de produção

audiovisual.

Observamos que o Cacique está pintado com Jenipapo, e está com um cordão de dentes, mas por que ainda mais um cocar? Os povos indígenas no Nordeste passaram por um processo de silenciamento da afirmação étnica, tendo uma retomada de diferentes povos no Nordeste (levantar a aldeia) proeminente na segunda metade do século passado. Estas populações, seus biotipos corporais e modos de vidas comunitários, de modo geral, não correspondiam às expectativas exóticas da imagem do que é ser índio para as populações não indígenas. Assim as populações étnicas passam a instrumentalizar esses elementos distintivos (para os não índios, o estado) para, em especial, o reconhecimento, e paulatinamente a autonomia dos territórios.

Neste contexto certos símbolos são elencados dentro de narrativas de memórias coletivas que permeavam a configuração de ancestralidades étnicas comuns ou distintas pelas próprias populações - esse processo é percebido como elementos de um regime de memórias que se conjugam infra estruturalmente na organização epistemológica do movimento, sendo a base comunicacional e por consequência, de modo geral das populações indígenas no Nordeste – esses operadores de sentido, como os estamos chamando, foram identificados nas relações contextuais e nos indicativos estéticos de enquadramento, obviamente isto é um apanhado geral sobre a relação discurso (significado) e (ação) prática identificada como agências da representação (cultural) audiovisual na localidade.

Tem-se então disposta para a movimentação organizada das populações indígenas um universo sógnico colocados no próprio lançar, no movimento que são compartilhados entre os diferentes grupos. Este universo comum, de símbolos compartilhados, é o que Roy Wagner chamou de base comunicacional, por onde os símbolos são comungados (ou negados). A partir desta base de comunicação se institui a própria motivação (os motivos) de fazer algo (no caso de fazer audiovisual), pois a partir dela se programam valores e os condicionantes de superação destes mesmos valores. É uma base de projeção de mundos possíveis, a partir de contingentes dados e ao mesmo tempo em movimentos constantes. Então é compreensível entender o aspecto da magia para os cineastas, ou a casualidade para Gorô, tendo em vista que a experimentação destes conjuntos ao mesmo tempo, no agora, é um processo especialmente particular, dado pelo próprio enquadramento de relações do momento. Assim os motivos dados para a produção audiovisual, está instituída a partir da própria interpretação, compartilhamento e reconhecimento desta operação pelos sujeitos participantes – o filme “fala” sobre um objetivo temático: as escolas indígenas e situação da saúde comunitária, mas “[...] a fonte da motivação são sempre uma função das distinções

convencionais por meio das quais essas coisas são interpretadas [...]” (WAGNER, 2017, p. 91).

Assim, tanto para este contexto de usar ou não o cocar no momento de gravação, como para outras questões de interpretação das práticas, da configuração do entendimento das ações e das representações de si, podemos pensar que estas motivações são contextuais e só são possíveis tendo em vista as relações entre os símbolos colocados no movimento indígena cotidianamente. A vivência com o movimento indígena, a leitura particular da força do símbolo do cocar para afirmação étnica são processos de constituição coletivos, que acontecem por meio de contrastes, encontros e sobreposições significativas ao longo da história local. Como este processo é relacional, “[...] segue-se que indivíduo nunca aprende a atuar ou a se motivar simplesmente como uma resposta ‘neutra’ ou descomprometida’ [...]” (idem).

Francilene, Nádia, Liduina e Pajé Barbosa é núcleo familiar projetado em diferentes ações audiovisuais sobre práticas espirituais. Apesar deste não ser bem o núcleo familiar, mas dizemos isso, a partir das imagens colocadas pelos curta Encantaria (2016), Serra (2015) que apresentam as pessoas comentadas através de relações familiares, evidenciando vínculos míticos e ecológicos. Antes de continuarmos é importante reavivar que tivemos contato ainda com outros diferentes processos audiovisuais que deixaram de ser analisados com mais precisão e através dos métodos assumidos na pesquisa; Mas, acreditamos, estes também estão indexados dentro da tabela geral de indicação dos formatos audiovisuais de produção e intenções de comunicação encontrados ao longo da pesquisa, descrito na apresentação do trabalho.

Ainda, estas narrativas rememoradas sobre estes processos de produção são a matéria central da discussão ao longo do texto antropológico, tendo em vista que as sessões coletivas se deram centralmente na exibição do curta-metragem A lenda Cotidiana, exceto por duas sessões com Protagonismos Juvenil e outra com o filme de Guaracy. Sendo assim percebido os sentidos, sentimentos e pulsões do ato de representação cultural através das práticas audiovisuais entre os Pitaguary de Monguba. Rememorar com os sujeitos nos revelam dimensões particulares subjetivas que, associadas ao universo local e as conjugações da cosmologia da população com processos externos nos revelam, em certa medida, a potência do ato criador do sujeito, e por indução, do próprio povo indígena. Então este contexto familiar (do Pajé Barbosa) é acentuado através de um símbolo, que descrevem conjuntos familiares como características próprias das populações étnicas.

De modo geral, se pensarmos através deste arquétipo, por meio de uma arqueologia deste indicador, podíamos encontrar no caminho uma premissa de conhecimento sobre

populações étnicas, talvez, como as formulações das Sociedades Antigas, onde as relações familiares, assim como outros indicadores sociais, seriam as características da evolução humana, podemos ver no texto do evolucionista Lewis Morgan “[...] a família estava avançando da consanguinidade para a monogamia, passando por formas intermediárias [...]” (2005, p. 22); por esta perspectiva ainda, em alguma medida, persiste a noção de Morgan, de afirmação de núcleos familiares como elemento social distintivo que “representa” uma “humanidade comum”. Sendo assim, são lidos na contemporaneidade, estes laços conjuntos familiares como característicos de comunidades e populações étnicas. Neste universo a família do Pajé Barbosa está proeminentemente em evidência. E isto (o contexto de projeção da família do Pajé Barbosa em filmes), além do indicativo da história do signo familiar como dispositivo de reconhecimento étnico, tem um contingente propriamente político local, que estava mais evidente no passado recente da aldeia, talvez, do que no momento da pesquisa.

A família do Pajé Barbosa, atualmente, parte dela, reside num espaço de retomada de território, dividindo o cotidiano material e espiritual entre o espaço da Retomada e na Casa do Meio; A Casa do Meio é como é conhecido a outra residência do Pajé, tendo em vista que ele, e seu núcleo familiar, dividem seu tempo entre esse local e a Retomada da Pedreira; É curioso pensar que a Casa do Meio, demarca, mais ou menos, o “meio” geográfico da aldeia da Monguba, assim a denominação entre as pessoas na localidade sobre a residência incide, também, a partir de um espectro de reconhecimento étnico, por exemplo, um morador da aldeia da Monguba, ao sentenciar essa denominação pensa o percurso da Retomada até a Casa de Apoio, no meio está a casa do Pajé Barbosa. Mas como dizíamos atualmente ele divide sua rotina, semanalmente com a casa da Retomada; neste espaço funcionava, ainda na década de noventa, uma pedreira da Brita Boa, a empresa atua com mineração e um de seus clientes é a própria prefeitura de Fortaleza, capital do estado e faz fronteira com o município onde estão localizados os Pitaguary.

A pedreira foi desativada no começo dos anos 2000 e tentou retomar as atividades no território no ano de 2011; Disputas judiciais, pedidos de desintrusão no território e todo um repertório nacional de disputa agrária que já é conhecido pelas populações indígenas era passado pelos Pitaguary, quando articula-se um retomada do espaço, através da ocupação por pessoas da terra em questão. Um movimento de apoio foi construído e no ano de 2012, a família de Pajé Barbosa e outras pessoas ocupam o espaço. Por alguns meses diferentes grupos deram apoio, fizeram campanha e estavam presentes. A pedreira, como ficou conhecido o espaço, se tornou durante os anos seguintes um local de recepção e realização de atividades. Isto, talvez como resultado das próprias intenções do grupo, favoreceu ao fomento

de atividades distintas no espaço. Foi-se projetado e construído o Museu Indígena Pitaguary, que funcionou no espaço até 2019 e outros momentos de encontros indígenas, acampamentos solidários e experiências rituais locais colocaram a retomada da pedreira no repertório das articulações locais.

Assim as ações que foram guiadas para a Aldeia da Monguba, através de agentes externos, pode-se dizer, pela popularidade local que a aldeia toma com as campanhas, que a região despertou interesse para realizadores na localidade. Se observarmos as ações de produção audiovisual, e tomarmos um contraste visual, vemos que entre os anos 2014 a 2019, diferentes filmes, projetos, ações audiovisuais foram desenvolvidos no território ou com a participação de pessoas da aldeia, ou de modo geral, dos Pitaguary, diferentemente dos anos anteriores, quando vemos duas, ou três produções de destaque e permanência na memória da localidade. Nessa efervescência histórica para o contexto de produção audiovisual a linguagem assumida pelos formatos, diferentemente das anteriores, sofre mudanças substanciais. O modelo de entrevistas é revisto e a participação dos sujeitos é configurada de modo, mais ou menos, decisivo no próprio processo de concepção da obra (que é externo), assim a participação dos sujeitos é mais consultiva - é uma participação por consulta.

Estamos pensando os níveis de participação projetados pelos filmes para o estabelecimento dos níveis de mobilidade e protagonismo indígena nas produções. Nos filmes Encantaria e Serra o esquema produtivo, as propostas colocadas tem a consulta-permissão das pessoas objetivadas na produção, assim a participação acontece através de uma consulta com a comunidade local. Como o audiovisual tem sido assumido como prática de mobilização e representação das pautas locais é comum o aceite de forma mais imediata, isso é percebido com o entusiasmo sobre as produções na localidade; com esses contingentes favorecendo o andamento das produções ficou comum a presença de projetos fotográficos e audiovisuais que se instauram através de agentes externos. Propriamente, estes filmes são proposições externas à aldeia, assim a equipe de produção tem o total domínio das perspectivas de montagem dos conteúdos evidenciados. Então, objetivamente, não são propostas demandadas (como é o caso do curta-metragem A Lenda Cotidiana), nem ao menos compartilhadas (como é o caso do filme Protagonismo Indígena), suas propostas para o acontecimento cinematográfico são, em menor ou maior sentido, consultadas com as localidades pelas equipes.

O filme Encantaria (2015) tem a direção da cineasta cearense Fernanda Brasileiro e foi gravado especialmente na “Casa do Meio” (residência original) do Pajé Barbosa. O curta apresenta imagens do núcleo familiar, acompanha o Barbosa em uma atividade de pesca,

rememora a construção da casa dos pais e na rotina de preparação da Gira de terreiro demonstra a transformação estética ocasionadas dos personagens. O filme tem uma linguagem propriamente do circuito cultural cinematográfico documental independente, com longos tapes contínuos, uso de câmera parada e a imersão particular em um universo¹¹. Neste 11 filme, além do Pajé, outros sujeitos aparecem de forma mais tangencial, tendo a presença das suas filhas (Nádia e Francilene), além de sua companheira e cambone de terreiro, Liduina Silva. Essas pessoas são projetadas em momentos íntimos, com cenas alegres da rotina familiar e outras contemplativas das atividades de pesca, caminhada na mata e preparação ritual da gira. Neste sentido podemos observar que se sobressaem, numa leitura associativa das imagens, narrativas que estão circunscrevendo símbolos (imagens-narrativas) de distinção étnica.



Imagem 11 - Da esquerda para a direita: Pajé Barbosa, Liduina Silva, Nádia Costa e Aline; Enquadramento do filme Encantaria (2015).

Contam os participantes que o filme teve um fim-de-semana de gravação onde a equipe acordou através da mediação de Nádia Costa o registro de um dia da vida local. Indicando deste modo que, apesar do interesse na realização, a proposta surge através e por meio “das mãos” de agentes externos que têm um maior controle sobre a construção da narrativa. Deduzimos que devido a pouca familiaridade com a equipe, as imagens se constituíram de forma limitada sobre a gira. Em certo momento do filme, após um frame que

¹¹ Estes elementos, a linguagem assumida nos levam a perceber um contraste estético (no modo finalização) onde por uma lado, no circuito cinematográfico especializado, temos uma valorização dos elementos visuais enquanto nas produções participativas, onde os sujeitos locais têm maior domínio, a montagem do filme é constantemente atravessada a diálogos, conversas e narrações.

mostra o altar do terreiro com as imagens em gesso, fotografias e outras componentes da mesa que ficam dispostas os objetos do terreiro da casa do meio, ficando a representação da Gira através da sobreposição desta imagem e o áudio do ritual. Assim a nominação, também, constituída de forma externa do filme, conta com uma expressão usual entre os filhos de santo e populações indígenas - a Encantaria. Talvez, se permita a leitura de dizer que são elencadas imagens, perspectivas (que são da realizadora, em maior parte, que dos indígenas) sobre os contextos que circunscrevem a realização da encantaria.



Imagem 12 - Screen do filme "Serra" - na imagem Gorô (de costa), Francilene (azul), Aline (ao lado de francilene), Alex (No centro), Pajé Barbosa e Nádia. Exceto Gorô e Aline, todos têm parentesco de primeiro grau com pajé.

O filme foi gravado em 2016 pela produtora cearense Tardo Filmes com a realização de Juliane Peixoto, Luciana Vieira e Rao Ni. O filme conta ainda com uma equipe sistematizada no modelo de divisão de trabalho cinematográfico clássico. A linguagem do filme é uma mistura de entrevistas, falas diretas, onde os sujeitos narram sobre a relação com a terra, com a natureza, com as plantas e o bioma daquela localidade de forma geral, emaranhado a essas falas, que tem o tempo da fala, imagens mais longas e de contemplação paisagísticas interseccionam as entrevistas. Além de no início o filme ir mostrando rosto, continuamente de diferentes personagens, que nada falam, só mostram seus corpos, suas expressões.

Aqui é importante ter em mente que as imagens estão associadas a discursos, como dissemos anteriormente, relacionados a uma espécie de base comunicacional por onde se

realiza a comunicação. Estas narrativas visuais são, então, expressões da representação cultural, pensando em especial estes dois filmes “Encantaria” e “Serra”, essa contribuição discursiva a conversa infinita de significados (narrativas) sobre os povos indígenas no nordeste, está assentada localmente, através do ajuste com os participantes, obviamente este não foram obrigados a gravar, nem tão pouco são ingênuos quanto a repercussão externa do material audiovisual. Assim a justificativa local é a comunicação da luta indígena. E podemos observar isso em diferentes narrativas locais sobre os “motivos” de fazer vídeo, no conteúdo da maior parte dos vídeos, que evidenciam diferentes dimensões na disputa política, que em suma é uma tensão de narrativas; ainda pode-se observar na natureza dos processos audiovisuais gerados (intencionados) para internet pelos próprios Pitaguary, como os vídeos de campanha e os vídeos demandados, que comentaremos mais à frente.

Deste modo podemos entender até o momento que as intenções de produção (o que vai produzir) e o contexto produtivo (como se vai produzir) está demarcado, em grande parte, na origem da concepção do conteúdo. Assim as relações permeadas pelos filmes, vídeos e processos audiovisuais na localidade da Aldeia da Monguba, como percebemos, são mediadas na articulação dos agentes produtores e consideravelmente, seu conteúdo, é afetado pelo reconhecimento local da “importância” de ser “mostrado” que é caracterizado pelo enquadramento social do período histórico. Essa concepção do conteúdo é vista a partir da localidade, ora é uma obviedade que o filme (ou o processo) só existe quando chega (e é permitido) para/ pelos os agentes do grupo.

Como aponta Renato Athias (1996) “[...] a relação entre a equipe de pesquisa com a comunidade ou grupo específico é fator chave que determina o sucesso do projeto de vídeo [...]” (1996, p. 7, tradução nossa). Cabendo assim, nesses esquemas produtivos de obras que são do meio especializado - como demarca a classificação de Leroi-Gourhan (1948 apud ATHIAS, 2004) são obras “[...] realizadas sem a intenção de pesquisa, mas que assume um valor etnológico, pela maneira como a história é contada [...]” (p. 82) - “[...] a responsabilidade de informar sobre os potenciais usos das cenas [...]” (ATHIAS, 1996, p. 8)

“[...] Dois domínios podem ilustrar estas diferenças do processo de produção: a) o conhecimento e b) a decisão de fazer o processo [...]” (ATHIAS, 1996, p. 8, tradução nossa). Assim o desenvolvimento dos filmes, seu processo, intenções e comunidade receptora é determinado, em grande medida, pela relação entre a equipe de produção (que no contexto local, em geral envolve sujeitos externos) e os sujeitos gravados. Posto tudo isto, até o momento, podemos já deduzir que as experiências audiovisuais separadas no circuito local da aldeia da Monguba, divididas entre os conjuntos que apresentamos (filmes com; filmes sobre;

filme DO; e vídeos por demanda), estão em sua maioria relacionados para a comunicação externa. Demarcando assim um consenso de que as imagens ensinam, mostram alguma dimensão essencial na afirmação étnica populacional e para a garantia dos territórios, nas palavras de Antônio Gorô “o filme ajuda a mostrar a luta dos índios”.

Em sua maioria os vídeos estão sendo exibidos em primeira mão em espaços externos à aldeia, sendo a comunicação audiovisual um instrumento de mediação cultural entre as experiências da aldeia e da cidade. Assim se afirmam de modo mais substancial imagens comuns que relacionam a um sentido de indianidade fixada no imaginário ocidental por diferentes grupos que dialogam com as populações indígenas como as organizações não governamentais e as instituições estatais. Com a permanência da base comunicacional de afirmação visual da indianidade, tendo em vista que as comunidades receptoras usualmente (exceto o expectador com intenção de pesquisa) fazem as leituras das imagens por elas mesmas, estas terminam por comunicar imagens.

E estas se afirmam por si só, mas não a intenção produtiva, e sim as dimensões de recepção que caminham massivamente junto ao desenvolvimento e permanência da base comunicacional comum. E estas imagens apresentadas, os arquétipos evidenciados e as retóricas faladas são comunicadas sem um domínio real sobre a conteúdos que elas podem ilustrar. Sendo assim essencialmente toda leitura exclusiva de imagens, sem considerar o processo produtivo destas mesmas, é uma leitura exótica que se guia, primariamente pela consideração de símbolos convencionais.

2.5.1 Registros audiovisuais demandados: Os vídeos para “guardar” e as paisagens ideais

Antes mesmo da institucionalização de projetos de preservação, salvaguarda e permanência cultural de populações tradicionais, estes grupos já operam práticas e alimentam circuitos que perpetuavam os conhecimentos dessas populações, essas estratégias de propagação do universo simbólico das aldeias é mantido de forma relacional aos dispositivos tecno-sociais das épocas.

Com o advento da internalização da audiovisual nas experiências das populações tradicionais, em especial entre os povos indígenas, temos visto emergir diferentes projetos e ações de registro audiovisual que é encabeçado, mobilizado e sensibilizado sujeitos mediadores para a realização por agentes internos. Este contexto de gravação é um advento contemporâneo que ainda está se construindo enquanto campo de popularidade na logística de produção de conhecimento da antropologia visual, mas tem-se chamado estes experimentos de antropologia visual demanda, ou somente “vídeos demandados”.

Onde a produção do vídeo responde a um reconhecimento local de necessidade de registro ou gravação de sujeitos, lugares, práticas e narrativas. Esses vídeos estão mais próximos à ideia de projeção de uma “realidade” que necessariamente, pelas expectativas da aldeia, devem ser comunicados, sejam vídeos de protestos, divulgação de notícias, ou, os que de fato estivemos diretamente no acompanhamento da produção, os vídeos para registro, ou tomando uma expressão de usada por Isabel Penoni (2018), os vídeos para guardar, onde as intenções do vídeo são, primariamente feitos para “guardar a cultura”, mas não exclusivamente, dentro do cenário Pitaguary, pois alguns dos materiais circulam, ou são gravados com a dupla intenção de registro de oralidades e narrativas de personagens da aldeia e de comunicar essas experiências em processos específicos e com a curadoria necessária aos conteúdos que são intimamente familiar. Mas o que vale considerar por hora é que estes vídeos “[...] neste sentido, se adapta bem à definição de imagem como um objeto dotado de indexicalidade, ou seja, de propriedade de indicar um contexto real [...]” (VAILATI, 2014, p. 144).

O processo produtivo deste tipo de vídeo é muito interessante para o reconhecimento sobre o sistema de prestígios e valores (sentidos) envolto nos corpos individuais dos sujeitos pitaguary, e por hora vamos considerar de modo mais tangencial, deixando uma reflexão progressiva sobre os materiais que produzimos em conjunto (de modo demandado) pelos Pitaguary, nos anos de 2016 e 2019.

A eleição dos personagens a serem gravados é contextualizada e legitimada pela própria disposição entre as experiências individuais dos sujeitos (que serão gravados) e a valorização destas experiências internamente pelo grupo. Assim é uma relação interna ao grupo e muitas vezes se estabelece de forma íntima, onde os contatos pessoais-familiares para a mediação da realização são a matéria prima que constrói a possibilidade, pois não sendo assim (a mediação por um parente) o acesso a essas narrativas são quase impossíveis, tendo em vista os contextos de idade, local e a própria intimidade do interlocutor que nos favorece a apresentação de dimensões subjetivas que não seriam acionadas em outros contextos produtivos.

Assim os vídeos não são qualquer processo comunicativo envolto de interesses externos. Aqui, como nas experiências anteriores os processos são elencados através de noções pedagógicas de proposição, existe intenções comunicativas, neste caso, pondera-se essa necessidade interna. Embora, majoritariamente as experiências audiovisuais constituídas em outros contextos, apesar de funcionarem como práticas pedagógicas internas, quando o contexto favorece, são estes essencialmente para a comunicação externa, é uma pedagogia

visual para os não indígenas. Tendo em vista que estes filmes cinematográficos, para salas de cinema, não estão circulando com visibilidade no circuito mainstream, nem ao menos nas emissoras públicas, a comunicação com a audiência indígena acontece através de festivais especializados e, atualmente, por meio da circulação na internet.

Então diferentemente deste sentido pedagógico para a audiência não indígena, estes processos demandados, mesmo funcionando como elementos de pesquisa e satisfação as expectativas exóticas de grupos sociais, a sua natureza comunicativa é propriamente para o ambiente interno¹². Funciona como elemento de ensino interno, assim como tem uma disposição de reafirmar laços afetivos, tendo em vista a relação parental entre os indígenas da monguba como vetor próprio da criação.

Neste contexto complexo da emergência da imagem demandada, faz com que quem recebe a demanda de produzir (o pesquisador/realizador) seja um sujeito distinto, demarcado por relações próximas e que ao menos tenha uma familiaridade com o contexto da aldeia. Retirando a experiência de 2016, com as Gêmeas Amélia e Augusta, que gerou o curta-metragem “A lenda Cotidiana”, durante o tempo de pesquisa produzimos dois registros demandados pelos indígenas da Monguba, em especial por Rosa Pitaguary e executados, por mim, José Benício e Manuel James. Como já elucidamos na apresentação, constituímos relação de produção audiovisual, ação de pesquisa e mediação cultural junto ao povo Pitaguary desde o ano de 2016. Tendo participado, também, em 2016, no registro de Amélia e Augusta, as duas senhoras centenárias que contam suas memórias com os encantados. Assim para Rosa e para eu, essa realidade de demandar registro não era bem uma novidade. Evidenciando assim a liberdade assumida na relação, assim como reconhecimento da prática que desenvolvo.

Sendo então, conduzido durante a pesquisa (no ano de 2019) o registro da Mãe do Pajé Barbosa e de histórias sobre a localidade do açude da mariquinha, espaço que entrou em processo de retomada na aldeia da monguba no ano de 2019. Os vídeos (sobre a mãe do Pajé e das histórias sobre o açude) foram encaminhados com intenções e justificativas distintas. Os registros da avó eram para realmente “guardar” as histórias enquanto ainda há tempo, tendo

¹² Podemos ponderar que esta inferência não é uma novidade para o pensamento antropológico sobre a proposição de “formas” e “objetivos” de produção audiovisual com os povos indígenas. Como podemos ver essa distinção entre vídeos para “dentro”, para “guardar” entre os “[...] filmes voltados para a audiência não indígena. [...]” (PENONI, 2008, p. 177). Essa proposição da autora, dialoga, como a mesma mostra em seu trabalho, que a própria divisão de metodologia do Vídeo nas Aldeias, intuída, ou melhor, seguia essa indicação surgido das necessidades das populações étnicas, que desejavam “guardar” certas experiências. No contexto amazônico os Rituais tem ganhado centralidade nesse materiais visuais particulares de cada povo. No nordeste indígena, podemos pensar que esses vídeos demandados para resguardar são pautadas na evidência à personagens, propriamente narrativas corporificadas.

em vista a idade avançada da senhora e a particularidade dos momentos que esta relatava. É importante lembrar que na ação em 2016, também se institui uma leitura local sobre a fragilidade da permanência das histórias contadas, tendo em vista a idade de Amélia e Augusta (pessoas gravadas na ocasião) e em certa medida, sem nenhuma surpresa, Rosa (a requerente) estava certa. No ano de 2020 Amélia faleceu, levando consigo um imenso acervo sobre as memórias de tempos, concebidos internamente, como os tempos em que se vivia com os encantados, numa relação simétrica cotidiana. Em grande medida as falas registradas revelam esse universo ideal que a vivência indígena da localidade perdeu ao longo do “contato com a cidade”. Assim os registros tinham intenção de guardar as falas destas senhoras.

A primeira demanda, no período de desenvolvimento desta pesquisa (2018-2020), aconteceu no ano de 2019, por volta do mês de Junho. Estava no desenvolvimento das oficinas junto aos Pitaguary (momento que vai ser trabalhado de modo mais profundo no capítulo 3). Então Rosa Pitaguary informou que precisava da minha ajuda no registro da anual realizado pela senhora, onde se aglomeravam pessoas da família, amigos e parentes que se reuniam para a senhora que iria rezar o terço junto com todos. O momento é um ritual propriamente do universo católico e a atividade acontece fora da aldeia. A ideia de Rosa era registrar esse evento e anteriormente a ele fazer uma entrevista com a AVÓ para ele nos contar sobre as suas memórias da infância. A equipe de gravação foi totalmente composta por membros da Juventude Indígena, eles registraram, entrevistaram e eu apenas acompanhei o processo. Na ocasião os vídeos funcionam para registro, para guardar, funcionam na dinâmica do Museu Indígena, através da exibição com grupos visitantes.

A equipe era formada por Francilene, Benício e Nádia que faziam se revezavam entre o sentenciamento de perguntas e o manuseio da câmera e do gravador. A atividade gerou trinta minutos de material gravado que ficaram à disposição do povo os arquivos. Apesar da liberdade de montagem audiovisual no modelo documental seria uma possibilidade viável de trato do material, mas optamos por entregá-los cru. Assim o processo estaria totalmente coberto pelos agentes internos do grupo, desde a concepção até o possível formato final.



Imagem 13 - Vó, Nádia, Benício e Francilene (de costas) (Bom Jardim, junho/2019)

Os jovens desenvolveram assim um registro histórico da localidade, com induções próprias e a partir dos modelos de reconhecimento local sobre o prestígio dos sujeitos. Após esse momento os vídeos não foram movimentados, mas obtiveram a sua função cumprida o registro da atividade anual (o terço) da senhora, além da busca por histórias míticas da infância da senhora.

Era começo de agosto quando um grupo de familiares da aldeia da Monguba mobiliza junto à comunidade a ocupação de um espaço reconhecido como essencial para autonomia alimentar das famílias, assim como um espaço de relevância subjetiva, pois diferentes sujeitos e famílias mantinham relação de uso do território para o plantio, a caça e a pesca. O espaço, também, desperta o interesse da aldeia devido ao açude que está no terreno, criando assim um bioma completo para atividades de pecuária e agricultura. Sendo assim, o processo de ocupação aconteceu envolvendo cerca de 20 famílias que montaram barracas, dormiam e articularam suas vidas cotidianas envolvendo o espaço intimamente. Esse processo foi cauteloso e repercutiu de forma diferente entre os diferentes grupos familiares e setores do movimento político local (juventude, lideranças, troncos velhos...), mas de qualquer forma foi encaminhado o pedido de inserção do território indígena dos Pitágoras. E para esse tal pedido as lideranças envolvidas foram instruídas a entrevistarem as pessoas da localidade para elas informar sobre as suas memórias sobre o lugar.

De fato, muitas pessoas presentes na ocupação, não relacionavam as memórias sobre o lugar, fazendo com que o processo de entrevistas junto às pessoas que sabem se tornou,

além de um processo de registro da memória local, um dispositivo pedagógico de apropriação por agentes internos (lideranças) destas narrativas.

Assim o convite, novamente foi estendido à mim. As gravações aconteceram durante todo o mês de agosto, entrevistamos oito pessoas da localidade. As memórias que elas compartilhavam apresentavam diferentes cenas sobre a vivência destas pessoas ou parentes próximos. As pessoas falaram das plantações que tinham, das divisões do terreno entre os familiares da época que assumiam o mutirão como prática de plantação. Todos faziam o cerrado de todos. Mostraram também a relação destas pessoas da época com a proprietária da Casa Grande próximo ao terreno.

As ações de gravações aconteceram com a mediação de Rosa, Benício e James. Benício me acompanhou em duas entrevistas e Rosa em outras três e James em uma, com sua avó. As entrevistas eram feitas pelo indígena presente, eu estava apenas para a mediação e manuseio do equipamento. Após esse momento fiquei responsável para colocar os arquivos disponíveis numa ferramenta online de compartilhamento de arquivos. Os materiais foram vistos por um antropólogo responsável e as falas foram transcritas. O processo está em andamento. Mas como vale lembrar, o processo de homologação do território Pitaguary está parado desde o ano de 2012, sendo então o efeito mais perceptível na superfície social da comunidade é o próprio processo de se produzir o vídeo. Este, mais que a transmissão ou recepção final do conteúdo, tem criado experiências individuais e compartilhadas com grupos internos a aldeia, de apropriação das memórias que se arregimenta como um processo pedagógico de atualização cultural, podemos até dizer que é um dispositivo sociocomunitário que se instaura, ajustado aos contextos contemporâneos, para afirmação de comportamentos ideais.

Esta paisagem ideal, como estamos chamando é um conjunto destes discursos-práticas elencados sobre a experiência cultural ideal do povo, sendo evidenciado através da retomada de memórias ancestrais na localidade, como vimos nesse exercício de vídeos demandados e nas experiências de produção compartilhada (onde os indígenas tem domínio sobre os formatos e/ou os conteúdos) que foram comentada ao longo capítulo. Por hora as características que compõe a cosmologia idealizada da localidade são instituídas pelo modo de vida pré-energia elétrica, onde os sujeitos constituíam seus dias em relação direta com os encantados, retiravam seus recursos da agricultura e da pesca artesanal e a cidade, apesar de não estar excluída da paisagem rememorada (e acionada psiquicamente como ideal), ela assume uma distância e a relação com esta se estabelece, ainda em exclusivo com o trilho que passa ao fim do território. Essa transição é identificada por alguns da localidade como a perda

da pureza, não que os índios sejam puros e ingênuos mas que o contato com a vida na cidade, na semiótica ideal, traz prejuízos para a própria relação ideal, sendo os distintivos dos tempos de hoje e dos tempos passados a relação cotidiana com os seres encantados, onde hoje se passa ao culto exclusivo, através de sujeitos específicos que transitam, transmitindo as mensagens entre os mundos.

Apesar do Encantados povoarem a narrativa das pessoas na localidade através das lendas, contos de caçadores e dos relacionados com as práticas espirituais da aldeia é dito que “eles” não se expressam como antes, foram afastados pelo contexto “urbano” que aldeia foi se inserindo. Para uma ilustração desta relação – que articula de modo simétrico a experiência cotidiana comum ao mundo espiritual, essas imagens narram a vida no alto da serra, que diga-se é um contraste, entre o modo de vida atual da aldeia, que circundam-a o “pé” da serra - vamos ver um comentário de Augusta Pitaguary, a senhora que faleceu no ano de 2020, e Amélia, a sua irmã, vejamos:

[...] A pedra da Torre? Ah todo mundo que vinha pra cá, tinha gente da cidade, tudo para vir assistir. Aí eu, - um dia eu vou também mais esse pessoal, vou assistir como é essa pedra também, pra saber né? Aí quando foi um dia nós fomos lá... Oba! Hoje vou pra pedra da torre também... E um e o outro ia também, o povo daqui da pedreira... - quando vocês forem pra pedra da torre eu vou também. Aí quando foi de manhã lá se vinha a turma subindo tudo até em cima... Andamos, andamos até que chegamos. Pela porta dela, daqui pra baixo. A porta vinha daqui para baixo (gesticulando com as mãos) olhando daqui pra baixo. Nós chegamos nesse canto aí... Quando eu vi. 'eu vou entrar', aí o outro disse: 'vai entrar que tu entra, se tu entra, tu fica'. Aí quem entrou foi eu! Não teve quem quisesse entrar. Aí eu entrei, a porta bem apertadinha. Ela vinha assim ó. Aqui a gente entrava, aqui a gente subia, mas era bem apertadinha. Eu fui entrando, ela foi abrindo. Abrindo, abrindo, abrindo e eu entrando, entrando, entrando, entrando. Até que lá na frente, dentro dela! Lá na frente, ela abriu. Aí eu saí, no outro lado. Ah eterno, nunca mais eu faço isso que a pedra é encantada, não vou mais nunca. No dia eu ia, do jeito que eu entrei... Se quisesse ficar comigo lá eles tinha ficado [...]” (AMÉLIA PITAGUARY, junho/2016).

“[...] ele já conhecia... É por aqui. E nós passamos e (veio) o pessoal tudo atrás. Aí achamos uma brecha... Uma brecha na pedra, uma brecha assim, entrando pra cá. Aí nós entramos pra lá, arruinar (contornaram) aqui assim... Oh, que era um salão, mas menino agora onde nós vamos sair (todos se perguntaram)? Ficou por ali. – aqui! Passamos na brechinha, passamos pra cima. Aí quando nós chegamos lá em cima, se atrepamos tudo alegre. E a ventania do tamanho do mundo, por todo canto [...]” (AUGUSTA PITAGUARY, Junho/2016).

As entrevistas foram guiadas por Rosa, afinal, como evidenciei não existia uma pretensão de pesquisa, na época não sabia sobre o “prestígio” entre os Pitaguary de Amélia e Augusta, apesar delas serem requeridas comumente entre alguns pesquisadores da localidade, que focam em especial na oralidade. Também, não sabia o conteúdo das histórias, já havia escutado uma ou outra, através das conversas prévias com Rosa e com Pajé Barbosa, mas nada direcionado ou objetivo. Eu estava em campo, disposto e somente. Então, naturalmente, Rosa Pitaguary é quem induz o caminho percorrido durante a entrevista e as estratégias para

“fazer falar”, assim como a programação e a abordagem escolhida para o diálogo. Evidentemente que a relação familiar (Rosa é neta sobrinha de Amélia e Augusta) possibilitou uma naturalidade na relação, afinal não foi, ao menos, combinado previamente com as senhoras.



Imagem 14 - Amélia Pitaguary – da Entrevista editada (gravação, Junho/2016)



Imagem 15 - Augusta Pitaguary – Entrevista editada (gravação, junho/ 2016)

Nos as abordamos no “meio” de suas atividades, Amélia tinha finalizado um banho, estava descansando na varanda, como faz na maioria das tardes; Augusta estava numa intensa atividade de varrer o quintal. Mas ainda sim, ambas estavam dispostas a uma conversa

amigável com os “amigos de Rosa” que queriam fazer um vídeo. As narrativas de Amélia e Augusta foram captadas em vídeo entre dois fins de semana em Junho. Com uma equipe de registro de vídeo e som do coletivo Entre Olhos e o com o roteiro de entrevista construído por Rosa Pitaguary, as entrevistas são em torno de trinta minutos cada e as narrativas compartilhadas são memórias das próprias mulheres, causos da juventude das senhoras vividas pelas próprias ou repassadas para elas por conhecimento comum na região. As narrativas são fragmentos das memórias pessoais de quando ainda “moravam na serra”, não havia energia elétrica e elas eram criadas pela Avó Bela (bisavó de Rosa Pitaguary). Tendo em vista que Amélia e Augusta tem 101 anos e algumas das narrativas eram conhecimento comum de “sua época”, intuímos que sejam ao menos do começo do século XIX. Rosa guiou as perguntas de forma que elas contassem sobre os “seres encantados” da região. Brevemente, antes do encontro com Augusta, num fim de tarde de um sábado junino, Rosa nos esclareceu que encontraríamos certamente ela na varanda de sua casa, que fica ao lado da linha de ferro desativada, na mesma rua da Casa de Rosa. Chegamos ao local, éramos quatro pessoas, Rosa que roteirizou o momento e guiou as perguntas.

Voltaremos à explicação e apresentação dos vídeos demandados de modo exclusivo no capítulo 03, onde procuraremos dar atenção e apresentar os momentos de produção audiovisual que realizaram dois roteiros audiovisuais feitos pela juventude indígena. Assim poderemos ter um bloco textual, exclusivo, com os indicativos, reflexões e experiências dos fazeres audiovisuais do povo indígena Pitaguary, ou ao mesmo como estamos propondo, uma aproximação fenomenológica das experiências dos sujeitos na produção audiovisual, sendo assim, o capítulo 03, costurado por falas, imagens, áudios, vídeos e outros materiais que buscam dimensionar a sensorialidade da experiência de fazer audiovisual com a juventude indígena da monguba.

3 PRÁTICA, SIGNIFICADO E REPRESENTAÇÃO

Num sentido de criar dispositivos sensoriais de conexão com o campo, para a renovação da experiência da leitura antropológica de modo a evidenciar dimensões que são acionadas nas atividades complexas das experiências em campo, relacionamos ao longo do texto dissertativo QR Code e links que guiarão o leitor para uma experiência multissensorial. Recomenda-se com os áudios que são de entrevistas, falas direcionadas aos participantes da pesquisa, além de sons ambientes, de rituais, torés, pontos que foram capturados durante o período com os Pitaguary, entre os anos de 2018 e 2020, sejam escutados com o passar da leitura, até onde, der, pode inclusive, deixar em lupi. De que modo nós voltamos à memória para os dias vividos juntos, para os momentos que estivemos lá ? De fato, não são imagens estáticas, objetivas e conclusivas que encontramos no caminho. Pelo contrário este movimento se dispõe de sentimentos e sensações de diferentes naturezas que na escrita convencional são suprimidas com a normatização convencional assumida pelo escopo universitário.

Pensando nisto durante o período de campo registramos áudios do “plano de fundo” da produção da experiência de pesquisa, com expressões, falas, sons, ruídos, cantos e áudios do ambiente que tem como único objetivo conectar, criar um ensaio de simetria entre a experiência de leitura e o campo. Essa não é uma novidade do nosso trabalho, podemos pensar a experiência de alguns laboratórios pelo país como o Laboratório Antropológico da Grafia e Imagem – LÁGRIMA/UNICAMP e do Trabalho do Núcleo de Antropologia e Performance – NAPEDRA/USP; que usam imagens sobrepostas e, da mesma maneira, QR codes e outras inovações que na composição editorial impressa dispõe significados antropológicos de pesquisa na própria estrutura ofertada para a leitura.

Então indicamos a escuta destes áudios durante a leitura, como são expressões dos sons dos ambientes que estive, acompanham-se de deformidades do improviso no registro e compõe-se em passo do real vivido.

Link dos áudios:

<https://soundcloud.com/erick-sousa-de-sousa/sets/sonoridades-pitaguary-audios-do-campo>

3.1 Uma antropologia sensorial, indicativos de viagem

Após essa primeira etapa de apresentação geral dos dados da pesquisa, no contorno dos pontos e posições tomadas em campo para o andamento da experiência acreditamos ter que retomar alguns conceitos e processos históricos dentro do pensamento antropológico, para assim identificarmos determinações concisa das nossas associações teóricas e das perspectivas assumidas na construção desta pesquisa que nos iluminaram no que concerne ao

debate do significado local da representação cultural em audiovisual dos Pitaguary de Monguba. É dado que o audiovisual e as imagens fotográficas estão dispostas no cotidiano dos sujeitos indígenas de modo jamais visto, as plataformas de stream e as redes sociais impulsionam a projeção do mundo vivido pelas pessoas, através de composições audiovisuais e fotográficas. De modo geral, nas práticas universitárias de ensino e pesquisa, a realidade parece seguir o mesmo rumo. O projetor ou a televisão com conexão para computador são itens requeridos e comumente reivindicados como instrumentos básicos de ensino/pesquisa. Proliferam-se os departamentos de antropologia visual, os congressos, simpósios, encontros e as mostras antropológicas que partem e tem como objeto filmes e fotografias considerada como passíveis ao trabalho antropológico.

Esta centralidade contemporânea da imagem no desenvolvimento do pensamento social nos impulsiona à múltiplos significados empregados a seu uso dentro do circuito universitário de pesquisa. No exercício de reflexão proposta vamos reavivar durante a história da antropologia pós anos 1950 os processos teóricos que convergem para a sedimentação do contexto que possibilita, hoje, afirmarmos processos de ensino e métodos de pesquisas que se legitima e se aparelha teoricamente pela chancela da antropologia visual. Buscaremos tencionar esta categoria, também, partindo das críticas a uma centralidade no visual que contrapõe outras expressões como não visuais, como por exemplo o texto e o som. Trazendo a tona o debate sobre os usos estratégicos de imagens pelos povos indígenas no nordeste e a reflexão sobre os processos de significação convencional e diferenciante, que nos auxiliarão na identificação de dois dispositivos ubíquas de narração sobre e dos Pitaguary que permeiam todas as produções mapeadas, e ainda guiam as associações sígnicas que o processo produtivo local intui, são estas a prerrogativa do sujeito indígena como protetor da natureza, que indicam uma filiação simétrica entre a pessoa indígena e o território, isso é convencional e usual entre as populações indígenas, não somente no nordeste e a relação comum entre o cotidiano e mundo espiritual.

Consideramos este movimento tendo a compreensão que ele desdobra funções mencionadas nas políticas da natureza (LATOURET, 2004) sobre os indígenas, que corrobora para uma economia específica de imagens étnicas no Nordeste indígena. O outro dispositivo de significado visual rastreado, que concentra outros conjuntos narrativos foram mais precisamente mostrado pelas pessoas Pitaguary dentro do processo de produção audiovisual. Mas por hora passamos por proposições associativas dos conceitos que emergem com as imagens.

As imagens nos enquadramentos de pesquisa têm tomado diferentes modos de se

pensar (a partir ou sobre elas) em contextos de pesquisa. É certo que estas pairam, para os pesquisadores que trabalham com imagens nas ciências humanas, entre aspectos de “registro” ou como “produto”; ela está, no seu modo usual contemporâneo como o “meio” por onde o conhecimento se opera¹³ e como “objetivo” da produção do conhecimento – se produz para se gerar imagens, e estas intuem reflexões, análises ou experiências próprias do processo.

Durante a produção antropológica com imagens temos estas duas evidências trabalhadas entre a dimensão assumida por personalidades como Robert Flaherty (1922), Margaret Mead e Gregory Bateson (1936) em contraste com a argumentativa, sobre o uso da fotografia, de James Clifford na sua “Da autoridade Etnográfica” (1988) pode nos apresentar uma discussão que contribua para o momento. No primeiro exemplo observamos o resultado dos eventos embrionários do que viria a ser conhecida como antropologia visual, através das repercussões e filiações destes antropólogos/realizadores. A problemática central que enfrentamos no momento é como as apropriações reflexiva destes movimentos teóricos - que só vão se proliferar décadas depois, passando, digamos ainda hoje, mais ou menos despercebidos por uma parte da comunidade antropológica que trabalha temas tangenciais e até mesmo, entre nós, antropólogos visuais - influem diretamente nos arranjos da institucionalização e legitimação da antropologia visual, enquanto subárea da disciplina – essa legitimação do conhecimento antropológico visual, a institucionalização das visualidades como ferramentas de produção e transmissão de conhecimento (uma ascensão da noção de vídeo como ferramenta pedagógica) tem implicação direta no aparelhamento que a ferramenta sofre pelos movimentos sociais, étnicos e minoritários.

Todo esse contexto, da institucionalização científica do vídeo e o aparelhamento social com o andamento tecnológico pelas camadas populares junto às comunidades de interesses étnicos (indigenistas/missionário/pesquisadores) são os motores geradores da possibilidade de se fazer vídeo.

Como nos lembra Sherry Ortner(2011) no seu artigo “Antropologia desde os anos 60” - um misto de relato experiência e sobrevoo histórico pelo desenvolvimento do pensamento antropológico durante as últimas décadas - a antropologia passa a desintegrar os aparentes contornos nítidos das escolas dominantes até a segunda metade do século passado. Assim um efeito fragmentador do discurso na antropologia, promove a emergência de diferentes sub campos disciplinares que com o decorrer das décadas vão se legitimando e, progressivamente

¹³ A fotografia e de modo geral a imagem. É o meio, no sentido que esta é usada dentro do processo de pesquisa (ela é a foto de jornal/retrato família/ pessoal/ da cidade/ da prática). Ela assume a função de mostrar, deixar evidente.

se institucionalizando nos departamentos de antropologia do mundo.

A autora nos mostra como os movimentos se configuram neste contexto “desordenado”, onde cada vez mais, os subcampos da disciplina percorrem seus objetivos em separados, com interesses e, muitas vezes, métodos próprios e até antagônicos. Uma perspectiva familiar é levantada por João Pacheco de Oliveira ao se referir às antropologias periféricas, ressalta uma possibilidade não excludente de convívio – mesmo que em tensão complementar - de diferenças epistemológicas no conhecimento antropológico (1998, p. 107).

O que se assentava sobre o cenário antropológico era, de júri, a crise da “representação” monolítica cartesiana, que institui um significado uno diretamente gerado do significante. Como nos lembra Paul Rabinow - em alguma medida, em relação à leitura de Ortner sobre a diversidade dos modos de produção na antropologia – os estudos “epistemológicos da representação” nos guiavam a uma retratação caricaturada da natureza social, separando o significante, no mundo externo, e o significado, na mente, internamente. Sendo então o conhecimento uma representação interna (correta) do mundo externo como Descartes nos leva a pensar (1999, p. 72), que é influida, por sua vez, a partir da noção Aristotélica de natureza externa (RABINOW, 1999, p. 71-72).

Esta instituição, assentada na lógica, de fato, busca a manutenção epistemológica dos regimes de verdade arranjados nos contextos históricos colocados. Assim como apresenta Michel Foucault, a noção de verdade é componente e produto das práticas históricas, entendido como um sistema de procedimentos ordenados para a regulamentação, distribuição e operação de afirmações, numa relação circular com o poder, que a estende, produz e confirma. (apud, Idem, p. 74 -75).

Esta tensão crítica entre a produção do conhecimento vem ganhar fôlego nos ambientes acadêmicos junto com o que ficou conhecido como a crítica pós-moderna na antropologia — assim algumas características do método de produção antropológica são criticadas, entre elas, especialmente abordaremos durante esta sessão, a ascensão da crítica à autoridade etnográfica, pensando, em específico, as suas implicações, a partir do uso e popularização das práticas de pesquisa com os recursos audiovisuais de modo participativo e compartilhado dentro da subárea disciplinar em questão, a antropologia visual. Assim foi tomado como consenso, que se impulsionou a partir da década de 70, que as explicações antropológicas restritas aos modelos “representacionistas” eram insuficientes para uma apropriação precisa da realidade pesquisada e da experiência da pesquisa antropológica. Então, “[...] outros procedimentos poderiam servir de substitutos neste jogo e serem tão

verdadeiros quanto os que foram anteriormente utilizados [...]” (1999, p. 75).

Esta revisão conceitual favoreceu a mobilização da prática do audiovisual da noção restrita de ferramenta de registro do trabalho de campo para uma qualidade de produto e componente do conhecimento gerado pela experiência antropológica. As imagens audiovisuais, passaram progressivamente a protagonizar experiências de pesquisa, sendo promotores de práticas de ensino e pesquisa antropológicas ao redor do mundo e na ciências sociais brasileiras.

Este cenário fica evidente no Brasil, com legitimação institucional, a partir dos anos 1992 onde acontecem as primeiras mostras de filmes e fotografias etnográficas no encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais – ANPOCS e da Reunião Brasileira de Antropologia em 1996. No cenário mundial da antropologia moderna, as imagens sempre assumiram um certo papel específico no *modus operandi* do antropólogo, configurando experiências de pesquisa e mediação de ensino. As múltiplas experiências do audiovisual em campo planar entre estes dois extremos da experimentação antropológica com imagens – desde produtos audiovisuais e fotográficos documentais da experiência de campo, com questões próprias do pesquisador evidenciados na montagem e configuração visual da imagem, colocado pela centralidade na figura do realizador (antropólogo/pesquisador), como nos lembra as realizações dos filmes etnográficos do começo do século, até processos, podíamos dizer, mais hermenêuticos, que guiados pelos movimentos críticos apresentaram diferentes formatos de produção e finalização.

Assim 1) as críticas pós-modernas, de base literárias-textuais, à autoridade etnográfica feita, em especial, por James Clifford e autores pós-coloniais como Tala Assad, Edward Said e Stuart Hall, ampliada ainda pelas nações latinas de decolonialismo; 2) a descentralização do texto como único produto do trabalho antropológico e 3) o deslocamento da herança da racionalidade cartesiana como dominante nos métodos das ciências sociais, assentam-se como movimentos críticos que de forma geral no pensamento antropológico pós anos 60, afetam de modo específico cada subcampo disciplinar, não sendo diferente com a antropologia visual.

A despeito disto a produção antropológica com ferramentas audiovisuais e fotográficas passou, em algumas concepções internas do subcampo, de rotina de registro do trabalho de campo, para mediador de conhecimento e produtor de experiência própria. Um efeito que corporificam o filme apresentava uma relação triangularmente colocada para a produção do significado da imagem-audiovisual. Aqui o produto-filme é entendido, como um mediador dos processos de tradução da experiência de campo para a recepção, assim como os

agentes participantes gravados e sujeitos que assistem, num sentido emancipatório de sua participação, também, são colocados no palco da produção do significado total da experiência antropológica (MACDOUGALL, 2011). Esse arranjo só é possível, devido estes movimentos históricos e teóricos colocados anteriormente.

Mas como foi lembrado por Ortner e Rabinow uma característica atravessada aos movimentos colocados é a simultaneidade de correntes de pensamento e práticas de pesquisa. Uma dispersão do interesse antropológico em subcampos que produzem suas próprias leituras teóricas e práticas de campo. Uma característica comumente relacionada às posturas pós-modernas nas ciências sociais, definida como uma reação ao modernismo, a pós-modernidade é caracterizada com a abordagem fenomênica feita com minimização da contribuição da história, um ideal pastiche e de função textualização das práticas (RABINOW, 1999, p. 89).

A perspectiva pós-moderna, trabalha com a ideia do esvaziamento do significado, sintonizado, de forma indireta, talvez, com a noção lacaniana de esquizofrenia, onde há um flutuamento do significante, que aos invés de não ter significado algum reage de modo contrário, ligando-se a uma infinidade de possíveis significados – transformasse numa imagem de outras imagens, num sentido textualizado cunhado por James Clifford, são experiências textuais que referenciam-se em outros textos – uma pluralização do significado atravessado de muitas vozes.

3.2 Verbocentrismo, oralidade e visualidade, notas de uma antropologia visual do futuro.

Certa vez escreveu James Clifford em “[...] o que importa para etnografia é a tese de que todo grupo humano escreve [...] O logos é originário e a gramme, sua mera representação secundária. [...]” (2008, p. 85). A primeira vista o autor pode estar coerentemente ressaltando que todos os grupos humanos, de uma forma (escrita) ou de outra (performance), articulam, classificam, inscrevendo a experiência de mundo em atos rituais, ressaltando, então, uma reflexividade do outro, que durante parte da história da antropologia foi despercebida – louvável. Mas continuando... Em outro momento, em alguma parte de Sobre a Autoridade Etnográfica (1994), o autor, busca ressaltar que a dimensão dialógica, processual e negociada da pesquisa antropológica, através da ideia de produções polifônicas, nos mostra uma dimensão comunicativa das comunidades que está disposta em relações de poder e ética no trabalho de campo. O argumento do autor é que a escrita antropológica, no modo como ela foi arranjada na “autoridade interpretativa” tendeu a suprimir a dimensão dialógica do trabalho de campo, dando controle total do texto ao antropólogo (RABINOW. 1999, p. 84).

Mesmo tecendo uma crítica ao modo de disposição da autoridade interpretativa o autor não “quebra” com a lógica textualizadora de Clifford Geertz – como nos Lembra Tim Ingold, certa vez escreveu retoricamente Clifford Geertz: “o que faz um antropólogo? Ele escreve!”.

O outro ponto desta sentença é entender que James Clifford propõe que os balineses interpretam as suas práticas como textos, deste modo o texto antropológico do autor polifônico é uma miríade de textos, assim seriam, esse ensaio do movimento de produção de textos de textos que esvaziaria, na perspectiva pós-moderna, a experiência do significado, sendo apenas um emergente de referentes, que não o são, nem ele o é. Uma presente ausência de significados, onde só há referências. Pela lógica assumida, a definição do produto antropológico é entendida como textos de textos. Assim se cria uma áurea, quase sacra, na figura do antropólogo como autor de textos, que centraliza a produção antropológica num textualismo – críticas posteriores são feitas a esta postura como aponta David Howes (2014) que investigam outras dimensões da operação da produção do conhecimento das ciências sociais que dimensione a experiência vivida na sua totalidade. Afinal não vivemos cercado de sensações, desejos e tensões que nos influem diretamente em primeira mão, num rendimento produtivo, assim como nas próprias posturas assumidas sobre o conhecimento produzido?

Voltemos agora a nos ater nas ponderações de James Clifford sobre a autoridade etnográfica, assim nos expõe o autor, nas primeiras páginas de Sobre a autoridade Etnográfica:

[...] O frontispício de 1724 do livro *Mouers des Sauvages Américains*, do Padre Lafitau, retrata o etnógrafo como uma jovem mulher sentada numa escrivaninha em meio a objetos do Novo Mundo [...] Já em *Os argonautas do Pacífico Ocidental*, de Malinowski, o frontispício é uma fotografia com o título “Um ato cerimonial do Kula” [...] (2008, p. 17)

James Clifford neste ensaio popularmente disseminado na área da antropologia busca nos apresentar um sobrevoo sobre invenções antropológicas em torno do métodos de pesquisa e das composições teóricas centrado na percepção da autoridade do etnógrafo em “representar” os contextos culturais diferentes – em especial, num movimento de configuração e desintegração desta autoridade ao longo do século XX. Como podemos observar acima, o autor, busca ilustrar, através do contraste entre os frontispícios de Malinowski e Padre Lafitau, o modo como se apresentava a legitimação da produção de conhecimento sobre o “outro”. Vale também considerar os modos “representativos” destes momentos de autoridade, um pela pintura e outro pela fotografia. Em alguma medida, podemos entender que esta eleição de expressões estéticas de “tradução” do trabalho antropológico estão articuladas ao contexto histórico que estão colocadas, mas em ambos os

casos, são projeções representativas dos sujeitos estudados e da prática do pesquisador – e ainda pode-se ilustrar com isso o “local” da fotografia na produção do conhecimento antropológico, na perspectiva assumida pelo autor, onde a foto, conecta, média dois contextos. Evidentemente, isto é real, a fotografia se impõe através do encontro, mas isto é a superfície da potência da imagem e de certo modo, instrumentalizada como caminho convencional na produção das ciências humanas com imagens.

É interessante pensar que neste momento, no início do século XX, a produção fotográfica era vista como uma permissividade estética para as artes plásticas se aprofundarem em técnicas mais abstracionistas, pesando sobre a fotografia o status de registro da realidade. Assim a fotografia no frontispício de Malinowski ilustra um aspecto da autoridade antropológica da modernidade, que é projetada, através do registro do “eu estava lá” e apresenta o modo comum do uso de recursos visuais em trabalhos antropológicos – como representativo/ilustrativos da pesquisa. Mesmo que em contraponto metodológico, sobre o uso de imagens na pesquisa antropológica, personalidades como Margaret Mead ao lado de Gregory Bateson – que fizeram análises com fotografias - isto não tornou-se dominante até meados do século passado como temos afirmado.

Durante o artigo o autor vai delimitando que a percepção da progressão do pensamento antropológico não pode ser entendido abastado do “[...] debate político epistemológico mais geral sobre a escrita e a representação da alteridade [...]”. Longe de entender os movimentos teóricos como unitários, é emergido como consenso antropológico até a metade do século passado que o trabalho antropológico legitimou de representação cultural é instituído através do “[...] trabalho de campo intensivo, realizado por especialistas treinados na universidade [...]” (idem, p. 20) e que existe movimentos de qualificação da experiência pessoal do pesquisador enquanto produtor de conhecimento sobre outros povos, de modo legítimo institucionalmente, amparado pelo guarda-chuva geral das ciências e tendo o trabalho de campo extensivo como método primário pautado na ilustração do movimento interno/externo ensaiado pela própria fórmula da observação participante que é entendida, de modo hermenêutico, como “[...] uma dialética entre experiência e interpretação [...]” (idem, p. 32).

Diferentes movimentos progressivos que pautam como eixo condutor uma mudança na episteme antropológica surgem com pautas que destituem o pesquisador ausente na antropologia pós anos 1950. Movimentos como a contracultura, os movimentos anti guerra e o movimento feminista contribuíram para uma vetorização particular daquele período nos modos produtivos assumidos na antropologia durante as décadas seguintes (ORTNER, 2011,

p. 432) . Essa postura trouxe efeitos consideráveis à realidade da pesquisa etnográfica na atualidade, alguns destes: cobram a restituição de objetos etnográficos, promovem a inserção de pesquisadores nativos e reverterem a origem das problemáticas abordadas nas pesquisas para as localidades pesquisadas, uma antropologia demandada. Assim projetos participativos, compartilhados, colaborativos obedeciam, em alguma medida, as propostas de autoridades polifônica-dialógica. Como nos mostra Paul Rabinow, a tese central de James Clifford é de que a escola antropológica tendeu a suprimir a dimensão lógica do trabalho de campo, dando controle total do texto ao antropólogo (1999, p. 84). Nesta perspectiva dialógica as múltiplas vozes são valorizadas nas práticas de pesquisa e nos conjuntos teóricos.

Alguns exemplos práticos de pesquisa se mostraram com o decorrer das décadas e diferentes “escolas” teóricas surgiram. Uma em relação crítica expansiva a outra, mas ambas partindo da prerrogativa crítica à ligação da antropologia com os projetos coloniais. É as correntes pós-colonial (onde observamos precursores como Edward Said, Stuart Hall, Derrida, Talal Assad) e os de-coloniais (como Aníbal Quijano e Walter Dignolo). Alguns empreendimentos de pesquisa e produção se tornaram marcos do compartilhamento da pesquisa em seus limites.

Como nos lembra Favret-Saada (2005), apesar do método da observação participante, os pesquisadores/antropólogos se debruçaram, em especial, na observação/ reflexão da experiência que era expressa pelo manejo intelectual de estabelecer conjuntos, estruturas e sociedades em detrimento da participação. Nas práticas antropológicas onde se tem uma experiência sem controle nítido primou-se por agarrar-se a uma herança direta do jargão conceitual e de práticas da filosofia positivista, suplantando uma lógica mentalista predominante no pensamento social. Um efeito esquizofrênico se deu na disciplina – que minimizou a matéria prima sensitiva da experiência, a base da produção do conhecimento sobre o outro – em busca de corresponder às expectativas de um ideal de conhecimento, ou melhor de modo de conhecer, arranjado pela reflexão lógica (2005, p. 156). Esta relação foi hegemônica durante algum tempo.

Pode-se pensar, entre outras questões que surgem da compreensão que estas dimensões são em primeira mão, instrumentos de regulação e controle do modus operandi do ideal da “ciência” antropológica, sendo em certa medida, regimes de operacionalização de verdades. Assim a crítica visual encabeçada por alguns antropólogos e pesquisadores da cultura visual é relacionar as imagens como antagônicas a escrita, sendo esta (a escrita) uma expressão não visual. Isso é em certa medida, pensando a estrutura de financiamento universitário, dado mais como uma estratégia de proteção e distinção de áreas, mas Tim

Ingold (2015) aponta que isto é uma falsa divisão, que esta distinção ontológica “[...] entre palavras e imagens, ou entre texto e imagem [...]” (p. 289) é uma característica própria, ou efeito, das convenções do projeto de modernidade.

O autor argumenta uma simetria no processo mental e corporal de produção do texto e da imagem, e ainda o próprio texto seria uma disposição de imagens (pode-se passear com as imagens narradas na leitura). Sendo a imagem como um processo interpretativo, de depuração e referência no mundo, criando assim uma distinção entre o ver e o observar. (p. 284). A prática de visualizar (e por consequência de se produzir) imagens é necessariamente um processo químico-mental de interpretação.

“[...] Talvez a própria noção de imagem tenha que ser repensada, da ideia de que as imagens representam, em outro plano, as formas de coisas no mundo, para a ideia de são espaços reservados para estas coisas, que o viajantes prestam atenção, e a partir das quais se orientam. Será que as imagens não representam coisas, mas sim nos ajudam a encontrá-las ? [...]” (INGOLD, 2015, p. 284).

O autor amplia que estas questões gerais que implicam em compreensões sobre a natureza da imagem, poderiam, em certa medida, também evidenciar o campo imaginativo do andar, do escrever e da prática da leitura. Nestas três dimensões se equacionam as aferições do olhar e se processam fixando em formas de imagens, sendo submetida a um subsequente processo de significação¹⁴. A questão é a tensão entre os modos de ler a natureza da imagens, que, como já até comentamos anteriormente através da distinção da leitura de James Clifford e Mead & Bateson, oscila entre a percepção da imagem enquanto produto finalizado para ser analisada e inspecionada (como é convencional nos estudos da cultura) e a atividade de “[...] pensar neles como um nó em uma matriz de trilhas a serem seguidas [...]” (2015, p. 85).

Mas seriam essas considerações progressistas, no sentido da elaborações ontológicas de problemas antropológicos, ante uma filosofia antropológica pós-moderna o avanço científico da contemporaneidade e se projeta como o futuro do pensamento visual? Para esta questão, de fato, só a história pode responder, mas podemos nos ater em tecer alguns breves comentários aos filmes produzidos sobre e dos Pitaguary para uma contribuição ao debate da tensão entre as expressões escritas, a oralidade e a visualidade, que não começou e nem se encerra por aqui. Ou melhor, nos ateremos aos formatos apresentados para a composição do quadro fotográfico. Na ideia de cientistas da comunicação como André Brasil (2008), esses conteúdos internos ao enquadramento cinematográfico são processos significadores do

¹⁴ O autor originalmente no texto não usa esta palavra. Mas o sentido que é empregado a interpretação é a fixação de imagens, a partir de uma prática instantânea que vai da “[...] acuidade observacional da vista [...]” à “[...] visualidade interpretativa do ver [...]” (INGOLD, 2015:284). Neste caso essa “passagem” é um processo corporificado de significação, afinal interpretamos as imagens a partir de uma universo convencionalmente colocado e mediado por tensões (de diferenciação e permanência) como aponta Roy Wagner (2012, p. 56)

campo-direto, ou campo interno do vídeo. Sendo as discussões, imagens e narrativas substanciais que se tramam nas tangências do enquadramento, por “fora”, no extra-campo, poderiam ser lidos como os contingentes do processo de narração fílmica. Demos atenção a essas discussões de extra-campo, de modo mais sutil, durante o capítulo anterior, mas retornaremos a esse debate de modo mais aprofundado quando passarmos à apresentação dos roteiros desenvolvidos.

Pois bem, a evidência destes conteúdos nos traçam panoramas sobre o processamento destas implicações (da tensão entre escrita, fala, imagem) na operacionalização das imagens. Assim observamos que entre os filmes Pitaguarys a presença da fala (oralidade) local é uma constante, os sujeitos estão sendo ouvidos, na maioria das vezes de frente, mostrando que o cerne da narrativa audiovisual proposta, seja em trabalhos de origem externa ou interna a aldeia da Monguba evidenciam pessoas que falam sobre questões da demarcação do território (Documentário sem ano, Guaracy Rodrigue e Edmar de Oliveira, 1993), da saúde e educação indígena (Protagonismo Indígena - Antonio da Silva “Gorô“, 2008), da relação com a natureza e território local (Serra - Tardo Filmes, 2015) das memórias locais familiares (Encantaria - Fernanda Brasileiro, 2015) e das lendas locais (A lenda cotidiana, Erick Sousa & Bárbara Moura, 2016).



Imagem 16 - Fotomontagem com enquadramentos das pessoas Pitaguary. Da esquerda para a direita estão imagens dos filmes: "Documentário", 1993; "Protagonismo Indígena", 2008; "A lenda Cotidiana", 2016. "Serra", 2014; "Encantaria", 2015; "A lenda cotidiana", 2016.

As questões são diversas, mas o central é compreender que estes conteúdos estão

instrumentalizados nas falas das pessoas gravadas nos filmes, uma agência personificada (incorporada) do conhecimento se opera através dos corpos em evidências, dos personagens expostos e das narrativas ouvidas. Essa “eleição” do que se “fala” é contextual, emerge junto ao contingente que está colocado e parte das estruturas convencionais da e sobre a própria localidade, assim depende do conhecimento da equipe de gravação sobre as disposições de autoridades (onde a determinação do prestígio de quem fala está colocada no ritmo local) e debates de ordem histórica local (de afirmação, reivindicação e proposição) – o resultado é sempre uma tensão entre os interesses da equipe e dos gravados.

Esta oralidade expõe personagens e oralidades, numa composição imagética de cenários, a narração das lendas e os passeios imagéticos ativados pelas narrativas Pitaguary integram os significados que alimentam imaginários externos (de imagens convencionalizadas como esperadas de populações indígenas, por versar em suas narrativas com imagens ideais indexadas como étnicas). Essa dimensão é mais rapidamente acionada nas pesquisas justamente por ela ser a dimensão mais visível, a dimensão que é instrumentalizada na recepção e financiamentos de projetos audiovisuais pelas comunidades locais, assim como dentro do circuito da produção das ciências humanas sobre o tema aparece como questões de uso político do vídeo¹⁵.

Intuímos durante o trabalho, a partir da experiência conjunta com os Pitaguary de monguba, que esta dimensão é averiguada na epistemologia do grupo (nos instrumentais de ações, falas e no direcionamento das justificativas que são apresentadas e dialogada a cada momento de produção audiovisual), mas o processo audiovisual compreendem-se, acima de tudo, na perspectiva local, a partir da própria leitura sobre os contingentes históricos da região, que estas imagens (que também são ideais; dispositivos políticos) cumprem funções –dispositivas da aldeia para a continuidade (manutenção) semiótica (imagética) do grupo (e também política-existencial). “[...] O imaginário das pessoas parece ser também ampliado pelo contato com os audiovisuais. A exposição a eles é um dos principais meios pelos quais o indivíduo ou um grupo social entra em contato com novos objetos simbólicos (APPADURAI, 1996 apud VAILATI, 2014, p. 144) concomitante a luta territorial, se trava uma guerra sensorial de narrativas (imagens) que devem ter continuidade (é um dispositivo de automanutenção contemporâneo da aldeia) dentro do universo cosmológico local.

“[...] Essas madeiras foram passadas todas no ombro do papai, dos

¹⁵ Para refletirmos sobre esta abordagem usual do vídeo com populações étnicas poderíamos fazer um exercício. Entramos nos repositórios de programas de pós-graduação, filtrando as pesquisas para vídeo-cinema-indígena e as palavras chaves mais recorrentes são uso político e representação onde vemos uma associação direta (muitas vezes exclusiva) da dimensão política do vídeo na atuação social das populações indígenas no nordeste.

meus irmãos mais velhos trazia da linha da serra. Isso aqui quem trouxe foi carmim, isso aqui foi que trouxe o selim, essa outra foi o d'assis [apontando para as madeiras]. Bom, aí tinha o carlin, o d'assis, a vó e eu... o mais novo. Eu permaneci aqui [...] (PAJÊ BARBOSA (52), 2016 – Curta: Encantaria)

[...] Quando começamos a plantar foi tomate, pimentão e pimenta ardida, nesse tempo já tinha aberto a CEASA, em 1958 já tava aí o movimento pra fazer a CEASA. Mas meus canteiros era tudo no chão [com tom de decepção], Antonio forrava o chão e contornava de pedra e plantava cebola. Vários tipos. Todo dia eu acordo bem cedo e ia regar os canteiros e de tarde ia de novo. [...] (RAIMUNDA (89) 2019 - gravação demandada)

Podemos observar que nos dois discursos recortados temos uma concentração de imagens que são reafirmadas pelas pessoas da localidade através dos seus discursos, seja na operação externa de produção audiovisual ou na conjugação demanda. Veja bem, esses dois processos tem distinção temporal e de objetivos, indicando assim uma constância narrativa que se dá na operação racionalizadora de comunicação externa (o Barbosa sabe que está sendo gravado para um filme, apesar de não dominar todo o processo), onde poderíamos afirmar uma filiação mais consciente sobre as imagens convencionais, demarcando uma consideração interna (da aldeia e de seus agentes) sobre a “importância” (a potência comunicativa) de se narrar estrategicamente certos contextos, como a relação íntima com o meio ambiente, numa composição ubíqua entre humano e natural (os troncos que erguem a casa comentada por Pajé Barbosa são remorada pela relação com os sujeitos que compuseram, em todos os sentidos, o espaço.). Essa relação de apropriação estratégica ou multiculturalismo crítico presente na narrativa local é evidente em diferentes projeções de pesquisas ao ponto de termos, ao menos dois conceitos (estes acima) que indicam esses conjuntos de movimentos étnicos que afirmam, estrategicamente, entre outras coisas a imagem do “índio como protetor da natureza”.

O outro fragmento é retirado da entrevista com Raimunda Silva (89) vó de Benício, Nádia, Francilene e Mãe do Pajé Barbosa. Atualmente ela reside no Bom Jardim, uma grande periferia da cidade de Fortaleza que se localiza em fronteira com o município de Maracanaú, local onde está situada duas das aldeias Pitaguary e que dá acesso para aldeia da Monguba. O vídeo, como comentamos inicialmente no capítulo 01 e o retomaremos exclusivamente nas próximas seções deste capítulo, foi produzido por mim, Benício e Rosa Silva. Tinha como proposta a divulgação das narrativas locais, de pertencimento e apropriação local, para justificar a inserção no laudo territorial local.

Foram produzidos oito vídeos de entrevistas, onde eu auxiliei no manuseio do

equipamento em alguns momentos, mas em grande parte os vídeos foram produzidos (concebidos) pelos agentes locais envolvidos ali. Assim as perguntas, o roteiro de indução do diálogo, assim como a eleição das pessoas que iriam ser gravadas e os lugares foram completamente determinados de forma interna. Assim nessa estrutura produtiva temos considerados esse processo e os vídeos que fizemos em 2016, que deu como resultado o curta-metragem “A lenda Cotidiana” são propostas demandadas, onde a requisição, urgência e velocidade do andamento do material é constituído internamente pelos agentes do grupo.

Nesse tipo de experiência, em especial com pessoas idosas que estão mais à revelia dos processos tecno sociais, por não os manusear e assumir, assim como parte dos idosos da aldeia, um cotidiano de pouca proximidade com os materiais tecnológicos. Mas evidentemente isso não é um empecilho para a produção audiovisual sobre estes sujeitos, tendo em vista os laços familiares e de confiança que se tecem pela representatividade de quem grava (são seus netos, sobrinhos...) abrem os caminhos nesse processo.

Poderíamos arriscar e deduzir que, em alguma medida, esses relatos são de origem mais íntima, são visto (por quem narra) como memórias compartilhadas com seus parentes, diferente da operação anterior, onde na partida já se condiciona objetivos estratégicos (para quem narra) que devem ser comunicados. Nesse a naturalidade do momento, promove situações particulares que só emergem com este contexto, e a “familiaridade” do processo nos dimensionam situações que às vezes negam, contradizem ou revelam tensões comunitárias que ficam nas entrelinhas da narrativa local.

Tendo assim que existir supressões, suspensões, cortes necessários no material audiovisual final, que de igual medida são requeridos pelos agentes locais, mas o conteúdo destes corte, por hora, são segredos da aldeia. O que estamos levantando é, como em dois processos diferentes em objetivos e contextos se sobressaem narrativas verossimilhantes? Isto, em parte, os indicativos nos levam a isso, se dá através de um conjunto convencional de narrativas mais ou menos coletivizadas e as imagens que estão indexados nesta cosmologia local que emergem da mesma maneira nos dois processos de naturezas distintas.

É certo que este movimento é circular e relacional, a infraestrutura local, interna ao grupo está em contato (para não falarmos de guerra) com outras condicionantes convencionais, assim existe uma constante de diferença e repetição circularmente colocada que estende a base comunicacional interna e a confirma (tencionando) para o mundo externo. O resultado disto são as justas materializações visuais, sonoras, arquitetônicas, organizacionais que são acionadas por estas bases convencionalizadas pelo grupo – de modo objetivo são representações culturais, disposto em filmes, sons, espaços e modos de

organização eco-sócio-espiritual que indicam um “mundo possível/ideal”.

Esta realidade local traça “arquétipos” que diferente da leitura estruturalista de Wittgenstein (1920), herdada por Lévi-Strauss (1958), não são gramáticas psíquicas, como estruturas que podem ser preenchidas em relações diferentes de espaço-tempo. A dimensão dos arquétipos, neste trabalho são entendidos com imagens convencionais (indexações), que de igual maneira, como a equação estruturalista transcendem, mas não são preenchidas por experiências de outra ordem, estes significados, também são “signos” próprios, agentes na significação em confronto ou confluência com os outros significados (o outro do signo é outro signo). Especificamente se expressam nas materialidades filmicas, através da dimensão de corpos-personagens-narrativas, criando cenários, contextos e sujeitos que compõe o imaginário local à séculos. As lideranças, a serra, assim como os encantados da mata, são personagens nas narrativas imaginadas, contadas entre as pessoas da aldeia e que estão presente nas iniciativas locais de “registro” das expressões locais, como é o caso dos vídeo demandados; e ainda se apresentam, podem ser averiguados nas produções externas (os vídeos sobre) onde as falas dos personagens e a composição dos quadros reifica esse sentido local.

Neste caso, parte dos filmes, operam este significado (transmitido pelas imagens convencionais dos Pitaguary) com a conexão e referência ao mundo externo, tendo em vista que estes objetos filmicos (externos/cinematográficos) tem pouca operacionalização cotidiana local. Sendo os vídeos demandados produzidos na pesquisa a materialização destes instrumentos narrativos autômatos da localidade, que existem em consonância e por causa do contingente histórico da pesquisa.

Faye Ginsburg (1998) denomina estas experiências coletivas de construção de significados que transcendem à diferentes produtos visuais como elementos de uma estética incorporada, uma espécie de materialização das características visuais (em certa medidas, ideais) da cultura. A materialização narrativa expressa nos filmes faz com que “[...] ao se visitar esses lugares se recordaria as histórias e reconheceria os personagens como se estivessem vivos e presentes, atrelando sua sabedoria e poderes à tarefa de elaborar o próprio pensamento e experiência, e de conferir-lhe sentido e direção [...]” (INGOLD, 2015, p. 287).

Assim as operações narrativas evidentes nos produtos visuais locais (sobre e dos Pitaguary) assumem um constância de dar voz a expressões encantadas que conviviam (convivem) em conjunto com os sujeitos, desenhando um mapa ideal da aldeia, pensado pelo passado, projetando esta conexão para o futuro, numa sistemática semiológica que se auto-organiza através dos contextos colocados. Afinal, como discutimos anteriormente o ato

de rememorar não é uma conexão com signos que se estabeleceram em outro ponto da história linear, mas são disposições de significados, que em certa medida são novos, mas elaboram-se pela base convencional que está se referindo criando sentidos próprios do arranjo. Assim a base comunicacional que os vídeos locais sobre os Pitaguary operam, se dá em parte, a parte evidenciada ao longo do trabalho, através da pictorização (representação visual) de um universo mítico de relação com os encantados, simétrico entre natureza e humano e se conjugam por associações familiares assumida entre o grupo.

Esses três arquétipos encantado, natureza e família não são novidades estruturais sobre a descrição da cosmologia étnica, mas as disposições locais de manejo e composição são próprias da localidade e dos sujeitos envolvidos e as evidenciadas neste trabalho, são próprias do período histórico, ou seja, estas estruturas sógnicas tem funções internas à manutenção cosmológica local, que se dá, em ampla medida guiado instrumentalmente pelo sentido pedagógico do vídeo assumido pelos Pitaguary ao realizá-las.

3.3 Filme “com” e filmes “sobre”: Juventude, mídias e performance

Passaremos agora a exposição dos elementos narrativos dos filmes compartilhados e sobre os Pitaguary, relacionando ao conjunto discursivo que estamos evidenciando: a noção simétrica entre natureza-sociedade e a conjugação do contexto técnico-político como dispositivo apropriado localmente para a evidência das paisagens ideais que estão instituídas no universo cosmológico da aldeia; além, claro, destas questões pontualmente de ordem ética de atuação na produção audiovisual junto às populações indígenas. Então apresentaremos de modo mais profundo e relacionado de modo objetivo com as dimensões já levantadas anteriormente nas seções deste capítulo sobre o filme “Protagonismo Indígena”, produzido em 2008 dentro do calendário de atividades de fomento a comunicação indígena no Ceará desenvolvido com a facilitação do Gabriel Andrade.

Como já sobrevoamos todos os filmes trabalhados durante o primeiro capítulo, vamos nos concentrar em apresentar as narrativas captadas (rememoradas) pelos sujeitos Pitaguary sobre três processos. No caso, nesta sessão, acompanharemos a interpretação de Francilene Costa e Antônio Silva (Gorô) sobre as imagens que são narradas, descritas e comentadas numa conversa que tivemos com os dois, um em cada momento. Ainda foram trocadas conversas no Whatsapp, para dúvidas ou confirmações de entendimento de uma segunda leitura comparada dos dois momentos; usamos esse recurso, em especial com Francilene, que devido ao número de filmes que a mesma se encontra na produção (reflexo da centralidade da Família do Pajé na composição de filmes que falam sobre o mundo espiritual) foram

diferentes momentos temporais de contato.

Assim diz Gorô¹⁶, quando o perguntei sobre as escolhas das imagens que aparecem no filme, que eles participaram:

“[...] Foi, nós procuramos as lideranças e o foco das imagens /... eu já fiquei na parte da câmara (comenta – essa imagem foi eu que fiz) [...]” (GORÔ, JUNHO, 2019)



Imagem 17 - Screen de Filme “Protagonismo Indígena - do Pitaguary”.

Essa é a imagem que Gorô ficou responsável por fazer, onde ele indica sua participação na câmera do filme. Consultando os créditos podemos observar que ele, também, está indicado como um dos diretores do filme. Sendo assim a sua participação, na elucidação empolgante que ele narra os fatos. Num saudosismo onde afirma que a “[...] juventude de hoje se espelha na gente [...]” (GORÔ, junho, 2019) trazendo assim uma dimensão de importância e participação pessoal que é, também coletividade de modo sincrônico. Assim o contexto da atuação pessoal, a disposição, criação de possibilidade e articulação nas atividades audiovisuais (que é parte é determinação de um interesse, mais ou menos pessoal, da vivência individual, subjetiva do sujeito) são determinantes para uma efetiva produção se dá. A relação e possibilidade de manejo da equipe de gravação, apoio ou tutoria ajuda neste aspecto, como nos lembra Renato Athias (2014) a relação entre a equipe de pesquisa e os

¹⁶ Passaremos a nominar o sujeito assim, pois é como usualmente as pessoas o conhecem e como este afirma sua identidade nas mídias sociais virtuais e físicas

entrevistados é crucial para o bom andamento, constituição de acordos e, claro, para a determinação da natureza do processo.

Questionei na sequência então o que ele ficava procurando gravar ? Ele ponderou e rapidamente respondeu:

“[...] assim, focar. Sempre focar, não pegar plano de fundo, imagem essas coisas, sempre focar na pessoa, aí aqui e acolá a gente dava um zoom antes pra não deixar um ângulo muito aberto nunca deixar um plano de fundo [...]” (Gorô, Junho, 2019)

Gorô nos confirma que a intenção audiovisual está centrada na pessoa. O plano de fundo, as imagens concretas e observacionais paisagísticas, típicas das outras montagens (de realizadores do meio ou de filme de pesquisa, até mesmo montado por nós) são experimentações de segunda ordem, os planos imagéticos (uma grande parte deles, pelo menos) aponta para sujeitos, que em geral retomam narrativas da localidade que dimensionam (no caso deste filme) aspectos da história local de mobilização comunitária entre as famílias da localidade para as lutas do movimento.. Essas escolhas ainda indicam a estética assumida no processo, assim como determina a velocidade do andamento da narrativa.

A constância da oralidade nos processos internos de gravação e registro (demandados ou não) demonstram a necessidade de verbalizar discursos de modo mais direto, comunicando, quase que como num debate, onde você escuta os argumentos de um mundo possível. Onde (nos filmes demandados e nos projetos participativos) diferentemente nas outras montagens (dos filmes que comentaremos nas próximas sessões) se centra a narrativa nos sujeitos, nas questões que devem ser faladas, sejam para registro ou para comunicação.

Assim o controle nativo sobre a narrativa contextual política a ser evidenciada é possível de maneira mais efetiva, mesmo em situações de corte e supressão de falas sem consulta ou participação étnica (como nos processos audiovisuais externos), os discursos se popularizam de uma noção interna de embate, de confronto, resistência. E nessas narrativas de guerra conhecemos personagens, situações e momentos que são repercutidos internamente e comunicados para a externalidade da aldeia como narrativas ideais da localidade.

Esse contexto de evidência do audiovisual como instrumento de atuação política emerge de modo usual entre as reflexões locais das ciências sociais. Mas o que relacionamos é que este contexto de promoção de narrativas políticas a partir dos meios de representação cultural audiovisual não condicionam distinções locais entre o universo político e o natural, ao contrário estes se emaranham e opinam, ainda na contemporaneidade, a partir dos sujeitos

especiais (médiuns, pajés, curandeiros, caçadores, rezadeiras) e no universo semiótico, a partir da revisita pela memória (que como já debatemos não é um simples retorno), na nominação e processamento de atividades, projetos e ações da aldeia - não é toa que a escola da aldeia da Monguba chama-se Ita-Ara (Bola de Fogo), fazendo referência ao evento contado por Amélia, Augusta e outros moradores mais velhos da região, onde anunciava-se a prosperidade do período de estiagem da localidade.

“[...] os objetivos [do projeto onde está inserido o vídeo] era formar alguns jovens, para esta registrando alguns momentos, dando visibilidade a algumas lutas da gente, e nesse processo de oficina que nós fizemos. Que não foi muito, ela não teve tanta continuação... a gente saiu procurando as lideranças [...]” (Francilene, Setembro, 2019).

Esse é um fragmento da fala de Francilene sobre a percepção dela sobre os objetivos do projeto. Francilene frequentemente está em eventos, ações, manifestações relacionadas aos povos indígenas e as culturas de terreiro, ainda está na graduação intercultural da Universidade Federal do Ceará, demarcando um contexto diverso onde a mesma opera interlocuções, já é uma das pessoas com bastante projeção na aldeia da Monguba. É ainda a filha mais jovem do Pajé Barbosa e divide seu cotidiano entre a universidade, a casa de sua mãe (pedrera e casa do meio) e a vida do terreiro.

Podemos ver na sua fala, de início que ela aponta, assim como Gorô, a tentativa de fomentar a articulação da juventude local, sendo este processo uma dimensão pedagógica externa (dar visibilidade) e interna ao mesmo (formar jovens) tempo. Sendo uma natureza essencialmente guiada pela vontade de ensinar/comunicar ao mundo externo e para os jovens da localidade a importância daquelas narrativas que anunciam uma guerra (algumas lutas) constante travada pelas populações indígenas. Ainda de modo mais periférico se sobressai a problemática já comentada do projeto.

Sendo que esta realidade de não retorno ou dificuldade de continuação das atividades audiovisuais, ainda aparece, na leitura local e, evidentemente na nossa apreensão, como o principal objeto de obstrução da construção de um audiovisual indígena do futuro, que se pinta de modo mais democrático, participativo e emancipatório.

Francilene comenta no início do diálogo que se sente muito feliz por falar desse vídeo, por que ele, em especial tem o cacique Daniel (que faleceu em 2015), sendo assim um registro importante. Ela nos revela que aquele dia de gravação se deu de modo mais espontâneo “[...] a gente só saiu e gravou [...]”. Operação que Gorô entende como mais

programática, mas ambos concordam que a aparição do Cacique foi um momento particular e uma situação muito casual. Já comentamos essa situação, a partir do espectro da “necessidade” de usar um cocar na imagem e que o Cacique estava “desprevenido”, mas vamos retomar essa mesma história a partir de outro espectro, onde a leitura, é mais substancialmente a local:

[...] a gente teve a ideia de sair na aldeia e pegar algumas lideranças e fazer.... montamos esse vídeo na hora, praticamente. [...]” (Francilene, Setembro, 2019)

A evidência contextual do momento está colocada. A partir disto podemos pensar que os elementos que sobressaem na narrativa, na perspectiva de Francilene, são elementos expostos na causalidade do momento. Esse modo de operação sinonimizada com as proposições dos documentaristas do cinema verdade, ou mesmo da Nouvelle Vague, movimento cinematográfico que impactou nos contextos produtivos do cinema mundial, em especial para os documentários. Acreditava-se que em alguma medida se aproxima de uma “realidade” caso a causalidade, a espontaneidade, ou mesmo a disponibilidade ao aleatório funcionassem como dispositivos operadores de reações “reais” do cotidiano. Em alguma medida, esta posição se aponta como coerente. É evidente que o “despreparo” de alguém insinua respostas instantâneas, se estas são mais ou menos reais é uma outra questão. O debate aqui, são dois fatores que distinguem esses dois processos.

O primeiro deles é a conjugação dos atores da equipe de gravação e os gravados, em alguma medida o contexto parental Pitaguary influi numa “liberdade” entre os atuantes e um acesso por consequência do “mediador” pesquisador do momento, diferente de outros processos documentais o mundo dos gravados e dos que irão gravar é o mesmo; O segundo é a condição dos entrevistados, mesmo que escolhidos de modo “espontâneo” no dia, corresponderem a um repertório de lideranças já acionadas para outros momentos dentro do contexto local: o Pajé, Ana Clécia, Cacique... São sujeitos que circulam com projeção entre as aldeias e articulam-se como mobilizadores na comunidade. Esses dois contextos, nos indicam que as imagens são em alguma medida espontâneas, no sentido do momento em estar ali estabelecido um “set” na aldeia.

Mas como ainda nos diz Francilene o objetivo era formar os jovens para registrar. As imagens que surgem como imagens para serem registradas são narrativas constituídas em primeira instância para um processo formativo. Antes dos entrevistados (no filme) falarem para o interlocutor do filme, ou para o pesquisador, os atores que narram, narram em especial para os sujeitos internos onde estão assentado os interesses locais (neste processo, em especial, se narra para as juventudes).

Literalmente se registra, se escolhe registrar naquele momento as falas. As memórias sobre os movimentos de construção da Escola Indígena Ita-Ara e a ainda luta para a construção de unidade de saúde dentro do território da aldeia. Então é histórias que são elencadas como contextos a serem projetados, não se contempla imagens, nem se condicionam experiências abstratas, são na verdade experiências diretas comunicativas, os filmes assumem, na perspectiva dos criadores uma potência de luta que inspira (e comunica) a juventude, informam:

“[...] como começou e como foi depois das retomadas, das coisas que adquirimos e como estava hoje... procuramos a Socorro, fizemos entrevista com Ana Clécia, por que ela já tinha luta, já tinha história... como surgiu a nossa história. E como aquele trabalho todo que nós fizemos de retomada como serviu hoje me dia para as nossas crianças. Aqui a gente vê [apontando para a tela] Thais [filha de Ana Clécia] ai, menina véia (sic) agora uma moça,. Hoje em dia ela tá vendo o futuro que a gente criou né [...]” (Gorô, Junho, 2019)

Podemos ver que o sentido de aprendizado, pedagogia e permanência cultural da localidade são sentimentos que se alimentam através das narrativas dos sujeitos que rememoram o processo. A evidência corpórea também é uma constância, são sujeitos, com histórias, lutas, momentos que devem ser ouvidos, apreendidos repassados, estando mantido um vínculo por um sentimento de “gratidão” aos sujeitos que construíram para o “futuro” (que é o presente da narração) (o sentido de eterno retorno) como, também, numa projeção de permanência para o próprio futuro do futuro, onde o “passado” (acionado pela memória) cria condições de possibilidade de ser de novo, numa repetição ad infinitum, que repercute, centralmente a base comunicacional convencionalizada pelo grupo étnico como ideal. Ou seja, o vídeo, neste contexto, podemos dizer até o momento, é um dispositivo de repercussão destes elementos culturais que são valorizadas e óbvios como ideais dentro de uma semiologia local.

Essa operação de convencionalização, incitada por Roy Wagner, nos cabe mais que talvez a proposta de Spivak com os conjuntos de essencialismos estratégicos, ambas posições, a nosso ver, também, não são opostas, se conjugam como complementares, mas tratam de níveis diferentes do significado (ou origem) das práticas étnicas. No sentido estratégico é dimensionado uma operação mais racionalizada, fruto, de um contexto frio de negociações, entendemos que este manejo é evidente em diferentes processo étnico-culturais, mas dentro do contexto da produção audiovisual Pitaguary, da constituição de elementos audiovisuais de representação cultural, podemos ver pela fala dos sujeitos que se percorre dimensões mais arriscadas, incontroladas que são valorizados os seus processos produtivos mais que os

produtos (afinal muitos vídeos não se controla a circulação).

Assim a característica fluida da operação Wagneriana parece-nos de forma mais propriamente colocada para experimentação dos elementos narrados por sujeitos que rememoram os seus processos produtivos. Esse processo de convencionalização se diz essencialmente sobre o aspecto de um coletivo mais ou menos definido, claro que um é muitos, mas como uma operação propriamente (à primeira vista) corpórea/individual se conjuga em paisagens coletivas? A saída é não uma perspectiva excludente, monolítica que separa indivíduo e sociedade, e o processo produtivo das representações audiovisuais, mais especificamente os elementos da “memória do processo” tem nos ensinado justamente isto, que há movimentos constantes que coletiviza processos “individuais” (como as memórias dos troncos velhos); chegamos, por consequência a um terceiro elemento de simetria no sentido produtivo das representações audiovisuais locais dos índios Pitaguary. A coletivização das identidades, o trânsito entre percepção individual e elementos coletivos se confundem e acontecem de modo sincrônico, os dilemas individuais e coletivos são sentidos pelo mesmo corpo.

Na produção da representação cultural fica evidente que os próprios sujeitos carregam elementos de disposições coletivas, como as memórias sobre as lutas e os processos de conquistas, especialmente nesta produção e em outras que se filie a esses elementos evidentes na produção deste filme, mas a exemplo, outros filmes compartilhados ou em vídeo demandados, se conjugam outros elementos de valorização que são mediado pelos sujeitos da aldeia, criando assim uma paisagem composta de diferentes elementos narrados pelos sujeitos e assumidos com as coletividades, através da base convencional do grupo, como dispositivos de representação da cultura local.

Além deste sentido metafísico da produção do significado, os personagens que narram nos indicam um sentimento próprio de satisfação, felicidade com o material assistido e essa relação de sentimentos acontece veiculado pela articulação afetiva-parental entre os sujeitos - além de lideranças importantes, e com representatividade, dentro de um sentido de movimento político, os sujeitos gravados, também são amigos, primos, irmãos, tias e avós, assim o “registro” é ao mesmo tempo familiar e político, funciona para as disposições enquanto coletivo indígena, mas também, tem uma satisfação (algo que é preenchido pela recepção/produção do conteúdo) que é própria da memória afetiva que é acionada pela imagem dos parentes registrados. Isso, em certa medida, acontece de forma constante com todos os filmes, mas como debatemos nas sessões anteriores sobre os vídeos demandados, estes conseguem (pela justaposição da concepção do conteúdo) acessar dimensões mais

íntimas, pessoais e sinceras. Mas de qualquer forma, para este processo de 2008, assim como é constante entre os outros filmes percebidos ao longo da dissertação, existe um clima de valorização destes materiais como “registros”.

“[...] foi muito legal por que não tinha sido nada planejado, né. E quando fomos fazer a entrevista com o Pajé Barbosa, meu pai, o Cacique Daniel estava lá com ele. Então pra nós foi um presente muito grande, tinha pessoas não só da Monguba [no momento] [...] Pra nós é muito grandioso ter esse registro [...]” (Francilene, Setembro, 2019)

A potência do momento, essa relação afetiva com a produção das imagens (registros) sobre os próprios sujeitos da aldeia, é uma equação que se dá também de modo contextual, tendo em vistas as próprias afinidades desenvolvidas entre os sujeitos, que configuram (e são ao mesmo tempo configurado) pelos elementos da retórica política, que é a própria função coletivizada que se tece na afirmação étnica. Assim a evidência da grandiosidade do registro na fala de Francilene se instaura (assim como em Gorô, que por um lado deixa mais evidente a importância do vídeo pelo caráter da continuidade, movimento de projeção para o futuro, mas é saudosista com o período), um saudosismo ao passado, numa consagração “do que foi”. Neste caso o impacto é ainda mais profundo por duas questões que só são possíveis serem evidenciadas pelo contexto de produção das imagens, como a articulação das famílias nas quatro aldeias, as tensões, o desenvolvimento da história local e a relação com quem conta sobre, são processos que envolvem a mentalização de valores às imagens produzidas sobre os sujeitos.

No caso este é um registro do Cacique Daniel que faleceu alguns anos após, ainda é um momento que simboliza um passado comum, com menos conflito internos, e essa impressão só existe hoje pelo próprio desenvolvimento dos acontecidos (os conflitos para a posse do Cacicado). Ou seja, a dimensão simbólica do vídeo é em certa medida inventada pelas (e inventa) condições que o fizeram possível. Só é possível o encontro de Cacique Daniel por que se cultuava uma dinâmica de maior mobilidade entre as aldeias, assim as lideranças, no caso, na época apenas o (um) Cacique e o Pajé frequentemente se encontravam para conversas, como diz Francilene.

“[...] O Biel que é lá do Santo Antônio. Até por que eram umas visitas que o cacique Daniel fazia, era questão de irmandade, sabe? Com o Pajé. E conseguimos registrar esse momento coisa que é muito difícil hoje de acontecer, né. Até por conta do acontecido e eu vejo que era uma das forças que a gente tinha era isso, as lideranças uma vim conversar com as outras pra dar satisfação, antigamente era muito unido. E esse vídeo representa isso, a união, a unidade do Povo Pitaguary, dentro da luta e dos objetivos que a gente tinha, fala sobre a saúde, sobre

a educação e sobre a terra [...] (Francilene, Setembro, 2019).

Francilene vai finalizando a sua apresentação de memória tentando resumir a apresentação de maneira geral do processo, enfatizando, assim como a narrativa do próprio corpo do filme no encontro entre o Pajé e o Cacique para um Toré Improvisado; Aquele momento indica uma unidade idealizada para o Povo, que na perspectiva de algumas pessoas, especial de Francilene (pois está diretamente envolvida com o núcleo da Família do Pajé Barbosa, principal figura tensionada durante o processo de eleição dos novos caciques) um momento que se guarda na memória próxima, mas foi uma convergência que afeta estruturalmente a organização do Povo. Ainda observamos mais uma vez a projeção de momentos ideais, paisagens desejadas pela projeção narrativa interpretativa dos sujeitos (assim como acontece na projeção das narrativas ideais, nas entrevistas e momentos demandados);

Podemos ainda dizer que os sujeitos envolvidos nas rememorações que se dão no circuito da pesquisa, estão contextualmente colocados nessa narração. O estímulo para se falar, interpretar não é bem uma demanda da ordem daquela dia dos sujeitos. Claro, evidente, e as narrativas mostram, que os sujeitos interpretam de fato os processo audiovisuais, através das dimensões pedagógicas (de estar formando). E em especial sobre este filme o “Protagonismo Indígena”, podemos dizer que a propriedade dos sujeitos em contar sobre a produção do filme se dá, também, pelo “local” no processo produtivo, como ele é especialmente resultado de momentos dedicados a formação da juventude e são estes jovens (hoje nem tanto) que recontam os passos da elaboração da representação audiovisual.

Sendo ainda uma evidência mais nítida que a determinação de processos compartilhados, participativos, consultivos, que envolvam de modo simétrico os sujeitos na pesquisa-processo de produção repercute em ações apropriadas de maneira integral pelo grupo que é pesquisado. Mesmo que parte do grupo não tenha participado do momento da montagem deste filme discutido ao longo da seção, e ela não ser totalmente dominada pelos agentes internos (pela impossibilidade até mesmo do tempo de processamento destas ações), ainda sim o domínio local sobre os elementos de configuração da representação audiovisual são relacionados às perspectivas e projeções locais, afinal, como acentuamos, de modo reverso, entendemos o domínio (o local da participação) dos sujeitos como determinante para o andamento dos conteúdos que serão narrados.

3.4 Serra e Encantaria: da natureza a imagem encantada

“Serra” foi o filme que francilene me entregou numa tarde próximo a casa de apoio, na ocasião eu fiquei com o material com alguns dias e depois a entreguei o DVD novamente.

Ela até demonstrou surpresa, imaginou que eu ficaria com o DVD, mas o digitalizei, disponibilizei o link para os membros da Juventude e para Francilene. Ela concordou com isso e “guardou” novamente o DVD com o filme. Como eles não têm aparelho de leitor de DVD, ao menos, não o núcleo familiar de Francilene, então o acesso ao material só foi possível com essa mediação que construímos, dada pela situação particular, própria das relações em campo.

Outros diferentes processos audiovisuais foram desconsiderados para o processo de pesquisa, mas estes dois, em especial, apesar de não serem em nenhuma medida, processos compartilhados, eles (os filmes, em seus corpos) projetam sentidos imagéticos que são articulados nas falas dos sujeitos. Para a experimentação antropológica destes materiais tomamos como base a dimensão do “corpo do filme”.

Poderíamos dizer que estes filmes, mesmo que não tenham o domínio da população que é gravada, mas passam pela “chancela” de se produzir. E isto, em parte, se da pela compreensão de que as narrativas que estes sujeitos gravados vão compartilhar tem uma “comunidade externa” que as valoriza, ou ao menos as ouvem. Então pelo disposição da “possibilidade” de se comunicar para “fora” que os processos externos se erguem, evidente, as imagens construídas se dão, ao passo da relação da equipe de gravação com os pesquisados. Que dentro destes processos, por estarem colocados no contexto cinematográfico do audiovisual local, são operados em tempo reduzido e direcionado.

Ainda sim, as imagens que estes corpos trazem são importantes para pensarmos a nossa argumentação e a descrição das palavras dadas pelos Pitaguary sobre os filmes, demarcam, em parte, os “discursos” que estes agentes querem comunicar. Com o relacionamento triangular com as outras dimensões levantadas (das sessões, da mídia e do filme compartilhado) podemos considerar que estamos abordando os “diferentes” conjuntos de vídeos produzidos no território. Ficando a considerar as experiências próprias dos Pitaguary.

Mas vejamos bem, Serra e Encantaria, tem uma diferença de 2 anos entre os seus processos, o primeiro é de 2014 e o segundo de 2016. Em 2014, o movimento da ocupação do espaço da “Pedreira” só havia completado dois anos, então muitas incertezas e perspectivas para o espaço estava ainda engatinhando os primeiros passos. Então a centralidade do argumento do filme na “Serra”, pode-se ser pensado, a partir deste contexto. No ano de 2016 o Pajé Barbosa já era considerado uma pessoa reconhecida entre as populações tradicionais e povos indígenas, como uma importante liderança e um sabedor das práticas espirituais.

De modo substancial os dois filmes tratam de uma relação espiritual-ecológica com os

espaços da aldeia, em especial, com a Serra, as matas. Os filmes são do circuito do audiovisual universitário e assumem um sentido “oposto” ao da estética narrativa propostas nos outros materiais apresentados até o momento. A velocidade da narração em especial é principal característica de distanciamento estético. Os filmes compartilhados são mais “veloz”, ilustrativos. Estes dois filmes tem longos momentos contemplativos característicos de um cinema observacional, é certo dizer, também, que a participação é programática e os sujeitos locais “performam” de acordo com o contexto proposto, tendo, uma maior liberdade, talvez, somente no momento das falas.

Para ilustrar essa “liberdade” na produção, o próprio filme já nos mostra uma cena que pode ser lida como um desconhecimento sobre a proposta do que se iria gravar. Tendo em vista que o filme foi concebido por um grupo externo, esses desníveis são características do processo. Mas é imprescindível compreender que acontece uma permissividade local, que é pautada nessa proposta comunicativa-pedagógica, e estes agentes externos, são lidos como cooperadores para isso. Alguns outros pontos de debates, mais problemáticos até podem ser subtraídos desse mote, mas no contentaremos em evidenciar duas imagens dos filmes. Uma sobre esta articulação dos níveis, debatendo a “origem” da ideia audiovisual como determinante, em grande parte, para o rastreio do significado que se opera dentro da aldeia da Monguba sobre a produção audiovisual. A segunda imagem, nos ajuda a pensar a centralidade do discurso sobre a relação ecológica. Buscaremos associar os discursos dentro destes processos como promotores de noções simétricas que são presentes na semiologia local, como o entendimento da Serra como um “personagem”, ou como um reduto de “seres” que povoam aqueles espaços.



Imagem 18 - Ana Clécia na sequência do filme “Serra”

Essa sequência é do filme “Serra”, é a primeira sequência do filme, a câmera está distante. Esse é o sopé da serra, na área da retomada do território, local onde o Pajé Barbosa e algumas famílias residem. Na cena está Ana Clécia, irmã de Rosa, liderança local da Monguba. Ela está sendo gravada de longe e parece não saber bem o que fazer em cena. Ela caminha para o lado, simula que vai olhar algo, e dá uma volta, na volta ela olha fixamente para a “câmera”, mas não está olhando para o “espectador” está “olhando” para a equipe de produção, procurando um sinal do que fazer. Na imagem, ela só volta a caminhar e inicia uma fala em voz off. Essa situação acontece em outro pedaço do filme, na proposta, deduzimos, é uma observação contemplativa dos pequenos corpos dos sujeitos, quase perdidos na imensidão verde, tendo em vista que estão em cena Rosa, Francilene, Valdira e Júlia, lideranças da monguba e personagens presentes, também neste trabalho. As quatro estão caminhando se distanciando da câmera, quando percebemos que elas se olham e Rosa olha para trás, para visualizar a equipe.

A cena denuncia o “não alinhamento” quando as personagens, antes do previsto, voltam o olhar para a câmera, para saber se “eles ainda estão gravando”, com a confirmação de que “sim”, elas voltam a caminhar. Evidente, como é uma proposta documental, isso não se apresenta com um erro. É o próprio risco corrido na produção de imagens no circuito das realidades múltiplas, assim esta sequência, em especial nos indica esse lugar da “performance” indígena - que é um lugar programático, agendado, onde os sujeitos podem falar o que quiserem, entenderem, poderem, mas os recortes destas falas, as evidências e a concepção do material está originado em outro grupo, no caso, agentes externos.

Essa discussão da concepção dos materiais audiovisuais, o seu domínio, tem sido discutido com questões que tratam da “criatividade” indígena¹⁷ nos demarcando processos próprios das populações em manejar “símbolos” e “convenções narrativas” de modo estratégico. Mas ainda vale comentar brevemente sobre as considerações de Marilyn Strathern sobre a concepção que tem uma relação direta a complexidade e a escala dos fenômenos antropológicos (2014, p. 263). A autora faz um exercício de pensar a “concepção” de ideias dentro da academia, articulando a experiência da “piada de Frazer” que “[...] falava da diferença entre ‘costumes selvagens’ e ‘lei civilizada’. [...]” e a confusa relação em um processo de barriga de aluguel que foi parar no tribunal californiano em 1993 (2014, p. 264).

¹⁷ Pensamos aqui autores como Albuquerque, 2010. Els Lagrou, 2003. Ginsburg, 1994;

A autora busca através da etimologia da concepção¹⁸ criar um caminho argumentativo que possibilite pensar os processos imaginativos de conexões, possibilidades e potências são dispositivos que se materializam em ficções persuasivas. Estas “[...] metáforas dão forma ou certo sentido e materialidade a um pensamento [...]” (2014, p. 267), sendo então essas funções virtuais de relação colocadas no processo produtivo audiovisual de modo instantâneo e objetivo, perpassam tensões de processos imaginativos (do desejo do que quer se ver) tensionados entre os próprios participantes.

É certo que as narrativas colocadas pelos sujeitos pitaguary dentro material “final” do filme nos apresenta elementos que se conectam a outras “energias criativas” que se apresentam no processo anterior – como a evidência na relação familiar com o espaço e com os elementos da natureza. Essa relação, é importante dizer, ela se opera como uma ficção narrativa colocada de modo que dialoga com a propriedade holográfica que da sentido a relação. Pois o ato de “[...] imaginar que é possível estabelecer conexões em toda parte constitui um efeito holográfico, pois a relação modela fenômenos de modo a produzir instâncias de si mesma [...]” (2014, p. 278). Assim a operação de imaginar a relação com a natureza, já por consequência, conceber “[...] os sentidos de suas obrigações [...]” (2014, p. 66). Se coloca, então, uma projeção imaginativa que cria sentidos pra quem concebe a narrativa, para quem grava e para quem assiste – em grande parte, os sujeitos Pitaguary sabem sobre a potência comunicativa, do audiovisual, por isso a permissividade e as boas intenções, expressa através da tentativas performáticas, mesmo que descompassadas em alguns momentos, de contribuir com a “ideia” dos realizadores.

Ainda as funções imaginativas, próprias destes fenômenos holográficos que revelam materiais culturais, para se articularem “[...] precisa que outros elementos a completem [...]”, pois a relação sempre acontece com mais de um e “[...] quando não se vê apenas as relações entre as coisas, mas as coisas como relações [...]” isso fica propriamente colocado na origem do próprio problema (2014, p. 279). Essas projeções tencionam símbolos que são compartilhados por diferentes, poderíamos dizer, grupos, comunidades, movimentos sociais, entre estas, a que talvez, seja colocadamente mais evidente e recorrente nas falas, até de maneira geral, entre as populações indígenas é a relação distinta com a natureza

“[...] Então pra nós ela é sagrada, né? A terra a gente tem ela como nossa mãe, como ela é nossa mãe. Então ninguém vende, ninguém

¹⁸ A autora faz a reflexão etimológica tomando a língua inglesa. Mas seguimos o mesmo caminho de interpretação, conseguimos identificar os sentidos descritos sobre o “conceito” e a origem etimológica da palavra “concepção” e vimos que, também, ela está diretamente relacionado a uma função geradora biológica, no sentido fecundativo. Sendo outros sentidos periféricos, mas também usuais como para estudo, teoria, musical, arte.

troca, ninguém doa, a gente cuida, cuida com amor, com carinho. Então esse espaço aqui (a pedreira) que a gente tem de preservação, que tanto, que era muito desmatado e hoje já vemos a diferença [...]” (Rosa Silva, Filme Serra, 2013)

Essa fala de Rosa, talvez, você já até percebeu, é um parafraseamento de uma conhecida frase da liderança Sônia Guajajara. Esta apropriação indica um compartilhamento de narrativas convencionais internamente ao movimento indígena, bordões que sintetizam as intenções “gerais” do movimento. Então as falas dadas para a equipe de gravação, em alguma medida, também acontecem por um veículo legitimador configurado com as relações de grupos que convencionalmente compartilham, em alguma medida, símbolos retóricos. Ainda podemos pensar que a emergência deste discurso está prevista mentalmente como uma “narrativa” que possa ser identificada como legítima.

De qualquer modo, o importante é ter em vista que o símbolo simétrico entre Família, uma instituição “social” e a “terra” são dimensionadas como coisas que se relacionam por um “possível” vínculo afetivo colocado entre as famílias e o ambiente¹⁹. Como “mãe”, a terra não se vende, se “cuida”. Isso ainda nos evidencia que a “ligação” simétrica, as “dimensões” da relação que convergem, entre o mundo natural e social, são agenciadas pelos “sentimentos” colocados, no caso a “valorização” do “cuidado”.

Esta indução nos apresenta de modo objetivo as operações de símbolos reconhecíveis dentro dos circuitos externos, como narrativas que são “lidas” como imagens autênticas de populações indígenas. Relacionando essa aferição com outras propostas “organizacionais” da epistemologia das populações indígenas na América Latina, podemos pensar, por exemplo as questões colocadas por Walter Dignolo (2012) no que repensa o vetor de atuação dos coletivos “identitários” junto à política, pensando uma identidade na política, e não uma política da identidade.

Essa reversão, entre outros efeitos, faz reconhecer a tomada política que se opera nos discursos de “invenção” das tradições culturais. Assim as populações manejam símbolos, práticas e representações que dentro de uma leitura convencional, de centralização histórica unilateral, eurocentrada destitui as agências locais. Walter Dignolo (2012), Gayatri Spivak (2014) e João Pacheco de Oliveira (1998) estão atualizando o debate, a partir e suas abordagens específicas, sobre as histórias rizomáticas, que não são “ilhadas”, mas desenrolam-se num emaranhado de relações semiológicas que tencionam diferentes fontes históricas.

¹⁹ Podemos ver que essa relação entre a referência da serra como dos Pitaguary presente na identificação do território por instituições estatais e provinciais durante a história local.

A complexificação das operações políticas dos regimes de “contar a história” são evidenciados, entre processos de tomadas conscientes, como a retomada de “representação de si” (SPIVAK, 2014, p. 45) para os sujeitos que transformados em índios, buscam, como índios a libertação (MIGNOLO, 2012); ou de processos mais subjetivos como a compreensão de que o manejo local dos símbolos é sempre o resultado, mais ou menos consciente das dimensões subjetivas e políticas. A continuidade desta noção, como aparelho do próprio grupo de manutenção semiótica, é materializado através da “noção” da serra como personagem na representação cultural local - não é diferente no audiovisual, a incidência e referência ao espaço da serra como conteúdo característico da aldeia é uma constante em todos os filmes. Sendo dedicados e menor ou maior tempo para a “contemplação” deste personagem, assim como nas narrativas ouvidas temos a incidência da serra como cenário, palco ou dispositivo por onde acontecem as histórias da aldeia.



Imagem 19 - Screens de Filmes com Imagens da Serra focadas em quatro filmes diferentes. Da esquerda para a direita, Serra (2012), Encantaria (2016), Protagonismo Indígena (2008), A Lenda Cotidiana (2016)

É importante considerar como coloca Walter Mignolo (2017, p. 03) a globalização tem dois efeitos: “[...] o da narrativa da modernidade e o da lógica da colonialidade [...]”. Estas duas dimensões, são tencionadas na coalizão que fazemos entre as frentes da antropologia reversa, simétrica e da crítica decolonial a ordem dos símbolos-discursos. Isso se intensifica, de certo é gerado, em parte, a partir dos universos das populações ameríndias,

deste modo um debate ligado diretamente às populações étnicas se estabelece no pensamento contemporâneo assumido por estas duas “frentes” que, de modo como aconteceu no passado, intercambiam “sentidos”, “noções” e, evidentemente, configuram “valores”, ao mesmo tempo que são produtos desses valores. Pois como coloca Spivak - numa crítica à noção “instrumentalizadora” de Gilles Deleuze²⁰, que propõe a compreensão da ciência como “caixa de ferramentas - a atividade intelectual é uma prática que se estabelece com “convenções” originadas de grupos (brancos, europeus, elite...) “[...] tal declaração favorece apenas o intelectual ansioso por provar que o trabalho intelectual é exatamente como o trabalho manual [...]” (2014, p. 38).

Essas articulações de poder e instrumentos de manutenção das “distinções” entre os grupos são tensionadas pelas narrativas que se desenrolam, em especial, no movimento de reivindicação de “espaços de fala” para a projeção da “voz” indígena - além, claro, de uma manutenção de “quem fala” (dentro dos filmes externos), afinal as imagens e narrativas escolhidas são determinadas por sujeitos externos (e certos perfis), mas essa parece, por hora ser uma outra discussão que requer uma atenção que não demos até o momento. E é neste vetor de “projeção” à “fala” indígena que movimentos ecológicos e comunidades tradicionais encontram impressões de convergências, que por hora ainda são “elementos” articulados de modo muito embrionário, mas que certas problemáticas são colocadas para pensarmos as imagens recorrentes nos “corpos” dos filmes.

Esses símbolos colocados por Rosa, compartilhado entre lideranças indígenas no território nacional são agências da inventividade coletiva dos povos indígenas que estão emaranhados nesses circuitos significadores que tecem (inventam) a tradição (WAGNER, 2012. LINNEKIN, 1983). Essa característica notória das tradições tencionam, através da convencionalização comum de narrativas contextos de comunicação de relações valorizadas pelos “povos indígenas”. Em especial, aqui, estamos tratando desta relação simétrica entre humano-natureza, no caso, o discurso se filia a uma noção que está colocada no arranjo dos debates ecológicos que eclodiram no pensamento social e nas propostas políticas após os anos 1980.

Esses movimentos ecológicos conjugaram cenários que inter cruzam “práticas positivas” com a natureza, agregando assim práticas campesinas, das populações agrícolas, povos indígenas e outros grupos tradicionais (pescadores, marisqueiros, agricultores.) foram articuladas através de uma apropriação sistemática de pensamento. Afinal, como mostra

²⁰ "Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Não tem nada a ver com o significante" (FD, p. 208) 14

Bruno Latour a ecologia uma logia, se propõe como conhecimento, como representação.

Assim a produção das noções ecológicas que estão nos programas mais distintos de governo e “dentro” (ou ao menos são manejados pelas populações) das noções Pitaguary tem uma trajetória que dizem uma pretensão de “[...] falar da natureza, mas fala de inumeráveis imbróglio, que supõe sempre a participação humana [...]” (LATOURE, 2004:46). A crítica do autor perpassa diferentes dimensões de desconexão entre a “fala” e a “prática” dos movimentos ecológicos, em especial, das políticas (públicas) ecológicas (que são agenciadas dentro da lógica indígena como dispositivo convencional de comunicação). Mas para Latour, essa postura que se diz distinta do “ímpeto” modernista de dominação, não se aferem na práticas ecológicas como estão postos, por que assim como os “modernos” a “ecologia política” busca separar os híbridos, refirmar unidades, redesenhar uma “consagrada” natureza, em contraste, juntamente ao humano.

Um dos argumentos levantados pelo autor, como característica deste pensamento reificado de uma duplicidade entre natureza e sociedade é a instituição de uma dupla história, uma “idealista” e outra “realista”, que entre outros elementos, determinariam a verdade do mundo em separado da sua “representação” - a noção de uma história autônoma da natureza.

A natureza, por consequência é uma instituição, uma unidade a parte, existente a revelia dos antro interesses, ou seja um mononaturalismo que nos faz acreditar numa história natural e outra nao-história natural da natureza, feita de elétrons, de partículas ...(idem, p. 67). Esse é o justo nó que a narrativa local reverte, estabelecendo uma conexão entre duas histórias que não podem ser lidas como distintas. As “representações” da natureza (local) e a história social Pitaguary estão emaranhados de forma que o processo narrativo (de falar sobre) determina e é determinado pelos significados da própria relação com natureza. Não que todos o sujeitos Pitaguary sejam articulados a sensação de familiaridade e cuidado parental com a “natureza”, mas que as ideações (os processo obliviadores), materializadores da cultura operam estas noções e modo simétrico na elaboração dos repertórios produtivos.

Uma incidência desta evidência de simetria ou, ao menos, um indicativo da “distinção” da relação ecológica na localidade é a composição dos quadros de todos²¹ os filmes (exceto os demandados) evidenciam em algum momento, ou em vários, os espaços da “Serra”. Neste sentido, assim como semiologia narrativa dos Pitaguary, a Serra é um personagem do cotidiano, corporificado e experimentado nas narrativas, e evidentemente, no convívio com ela. Este elemento é de maneira tão evidente que está em todos os filmes.

²¹ Como dissemos nosso processo de pesquisa não visionou todos, nem ao menos uma parte do “todo” conjunto de filmes, mas entre os analisados e rememorados as imagens são reincidentes.

Desse modo, para irmos dando conclusão a esta etapa, vimos ao longo do capítulo que os símbolos, sentidos e sentimentos, de maneira geral, no universo local, incidem na materialização de particulares associações relacionais, totalizadas nas narrativas colocadas nos processos de produção audiovisual - sendo agregadas no discurso “racionalizado” e que “emerge” no “corpo” dos filmes, tanto nas compartilhadas como nas externas (filmes sobre). A distinção para os processos locais é a justa articulação do percurso de produção dos fazeres audiovisuais, na “liberdade” e no “domínio” do material. Onde na primeira experiência, no processo compartilhado, com atuação, também de pesquisa, os elementos de função pedagógica são associados (seja pela equipe produtiva, que se vê num papel histórico ou na perspectiva local, dos agentes produtores), os jovens estão sendo formados por fazeres (audiovisuais) que são vistos a partir de uma economia de interesses apaixonados da localidade que se afere como um desejo entre os sujeitos locais.

As experiências externas, que são demarcadas pela concepção do material audiovisual em circuitos e por agentes “fora” da aldeia, são dispositivos para a projeção no locus de origem (além aldeia) - também são elemento de ensino - através das palavras dadas, tendo em vista que o domínio do material “final” está a revelar as vontades locais. Cabendo, e é o que aos agentes (e é o que estes fazem) a disposição (pela justa chancela do “poder comunicativo”) para a gravação, para jogar o jogo do processo produtivo proposto. Sendo demarcado um local exótico para a imagem indígena e os sujeitos locais, em certa medida, jogam com estes signos de modo a apresentar o que se quer vê mediado com o que se precisa falar. Assim fala e imagem, dentro do enquadramento total da produção dos sentidos audiovisuais locais estão operados de forma sincrônica, flertando com signos convencionais que hora são aferidos nas disposições auto organizadas da prática local de “representação cultural” compartilhadas²² demandadas ou próprias dos sujeitos locais (onde estes exercem maior domínio na composição) e no processo feito por outros colaboradores, digamos, com interesses mais contextuais.

²² Vansina comenta sobre esse ‘compartilhamento’ de motivos estruturantes das manifestações da cultura popular, no caso o autor está pensando a oralidade no contexto dos países africanos, mas nos ajudarão a progredir na ilustração da argumentação: “[...] Já é tempo de se estabelecerem catálogos práticos para a pesquisa desses estereótipos. Os chamados índices de motivos populares (Folk Motif Index) são de difícil manuseio, e confusos, pois se baseiam em características de menor importância, escolhidas arbitrariamente [...]” (VANSINA, p. 145)

4 MONGUBA FILMES

4.1- A representação: Para que(m) fazer filme, o que dizem os Pitaguary?

A representação cultural, como temos pensado junto com os Pitaguary é a produção, talvez, também em sintonia com o que Faye Ginsburg chama de estética incorporada, dos elementos pictóricos da cultura local – formando conjuntos (paisagens) de operações gráficas, sonoras e sensoriais que repercutem nas perspectivas dos sujeitos como elementos “representativos da cultura”. Assim a confecção destes “elementos culturais” dentro da linguagem audiovisual, no contexto dos Pitaguary, e mais ou menos, entre os povos indígenas no Nordeste, são instituídas, assim como outras práticas de “demarcação” cultural, como se têm levantado na pesquisa contemporânea com estes grupos, pela operação de regimes (imagéticos) de memórias que articulam memórias distintivas, em especial acentuando as relações seculares com o território. Afinal, como nos lembra João Pacheco de Oliveira, não é difícil encontrar numa pesquisa histórica em arquivos públicos documentos, alvarás e outras similares que atestem a “presença” das populações.

Assim, mesmo com a conexão biotípica, e não instituição da “organização” social ideada como “autêntica” os povos indígenas seguiam para afirmação étnica através das memórias distintas que se percebiam nos conteúdos orais das populações (Regimes de Memória). Ainda pode-se dizer que esta posição indica um dispositivo comunitário que se adapta aos movimento narrativo da sociedade, estabelecendo assim dispositivos de permanência de elementos próprios da afirmação étnica, não é à toa que estas imagens, histórias, lendas e modos de organização social são perpetuadas, nos afetando de tal maneira que se mobilizam diferentes pesquisas para se pensar sobre.

No cenário do pensamento social contemporâneo diferentes arranjos conceituais foram propostos para dar conta destes elementos representativos da cultura como a concepção de ações objetificadas de modo convencional ou diferenciante de Roy Wagner, que em suma “[...] entre os dois tipos de objetificação o mundo inteiro é inventado – um de seus aspectos motivando o outro e vice-versa. [...]” (2012, p. 85); ou à consideração do elemento da cultura indexados, como pensa Jan Vansina, a “[...] catalogação dos vários tipos de narrativa pertencentes ao grupo étnico em estudo, ou a outros grupos, é possível discernir não só imagens ou expressões favoritas, mas também os episódios estereotipados [...]” (2010, p. 145) ainda a já citada de Faye Ginsburg, “[...] vou chamar essa orientação de estética incorporada, para dar atenção ao sistema de avaliação que recusa a separação entre produção e circulação textual de áreas mais amplas da relação social; [...]” (1994, p. 368) e por fim,

mas ainda mais impactante as considerações de Arjun Appadurai a sincronicidade de formulações para além do pensamento definidor da nação, do estado no processo constante de formulação de localidades “[...] no sentido de que localidades são mundos da vida constituídos por associações relativamente estáveis, histórias relativamente conhecidas e compartilhadas e espaços e lugares reconhecíveis e coletivamente ocupados [...]” (1997, p. 34).

Uma tensão é vista aqui sobre a alcunha da ideia de “representação”. Apesar de a termos usada, quase indefinidamente, como muito de nossos colegas a fazem, mas buscaremos diminuir esse ruído, refletindo, rapidamente essa categoria de pensamento, tendo em mente os dois sentidos possíveis para ela que é o sentido da representação de “falar por” e a “re-presentação”, a primeira, seria a operada comumente nos circuitos políticos, alguém representa alguém; o segundo é relacionado a “apresentação de”, como acontece na arte ou na filosofia (SPIVAK, 2014, p. 39).

Paira sobre o pensamento social uma disseminação de duas frentes que nas últimas décadas tem povoado os debates em departamentos, universidades e eventos da comunidade antropológica de modo geral, a saber as inovações teóricas-metodológicas dos “simétricos”, “perspectivistas”, “ontológicos” e as considerações diretas dos “de-coloniais”. Em ambos movimentos buscamos convergir associações argumentativas, mas se faz necessário uma provocação pensada sobre a categoria da representação pela tríade chanceladora eurocêntrica do pensamento social, como fala Mignolo (2012), composta por Deleuze, Foucault e Bourdieu. Em especial, como aponta Spivak (2014) nas noções da ideologia em Gilles Deleuze e Michel Foucault são dispositivos repletos de positivismo que reificá (na invenção) os domínios na “ordem” dos discursos e nos “regimes” de verdade - através de uma imparcialização para o pensamento colocando-o como processo prático como outros (buscando um nivelamento a outras práticas). Essa “inocência” quanto a natureza é a justa herança positivista que mantém os regimes de narrar incidindo sobre os mesmos personagens. Assim a argumento de Spivak é dizer que essa posição não fecunda níveis de produção de espaços contra-hegemônicos na produção do pensamento (como se essa noção fosse superada pela “evolução” do pensamento dos autores), pelo contrário dentro desta “lógica empirista-positivista”, onde a “experiência concreta” que garante a argumentação política, sendo a “representação” dos sujeitos, feita pela “experiência concreta do intelectual” - aquele que “fala sobre”.

“[...] não parecem estar cientes de que o intelectual, inserido no contexto do capital socializado e alardeando a experiência concreta, pode ajudar a consolidar a divisão internacional do trabalho. Mantém-se, por meio de um deslize verbal, a contradição

não reconhecida de uma posição que valoriza a experiência concreta do oprimido, ao mesmo tempo que se mostra acrítica quanto ao papel histórico do intelectual. [...]” (SPIVAK, 2014, p. 38)

Ter isto em mente é imprescindível para o andamento do nosso argumento antropológico nas sessões que antecedem este capítulo do trabalho. Nesta etapa iremos retomar a apresentação geral dos conteúdos produzidos ao longo do percurso da oficina de produção audiovisual que realizei junto aos Pitaguary, entre junho e dezembro de 2019.

As oficinas tiveram três etapas que aconteceram de modo mais processual, se ajustando aos contextos do calendário interno da aldeia e esta divisão é meramente ilustrativa, pelo contrário o processo foi a todo momento reatualizado, repensado, reprogramado a partir das próprias bifurcações, ramificações e proposições que os sujeito participantes colocavam como dinâmica, que ia no fluir das ações, fazendo parte, também, de um arco geral de “formação”; no meio disto, ouvi, observei, tomei nota e fiz junto diferentes atividades que geraram vídeos ao longo destes meses. Mas nesta sessão tomaremos, de modo mais programático, a apresentação de maneira linear, tentando ao máximo situar sobre os passos e os contextos que se envolvem nas emergências das imagens movimento que os jovens da aldeia fizeram, relacionando, as narrativas (e símbolos) apresentados ao longo do trabalho que fizeram parte do caminho das linhas das paisagens simbólicas dos sujeitos Pitaguary.

O primeiro momento da oficina foi um encontro encaminhado após toda aquele momento já apresentado sobre as reuniões, as atividades das sessões espontâneas e programadas e acompanhou temporalmente as entrevistas direcionadas com as pessoas que rememoram os conteúdos produzidos na aldeia²³. Então de modo objetivo as oficinas deram como resultado a produção de dois roteiros de gravação com dez cenas concebidas, imaginadas e descritas por um grupo de dez participantes da oficina, que passaram a se intitular do grupo da “Monguba Filmes”. Os encontros diretos de formação que se compreendiam com o debate de conteúdo, assistir filmes indígenas, ver fotografias e experimentar em audiovisual com os equipamentos que tínhamos e foram cinco momentos diretos;

Mas ainda desenrolaram-se outros processos paralelos que faziam com parte dos grupos de jovens, como as imagens demandas da retomada do Açude da mariquinha e do registro da Mãe do Pajé Barbosa, feita com Rosa, Francilene, Nádia, James e Roni comentada anteriormente. A proposta do roteiro foi sistematizada e eu organizei uma documentação, juntamente com José Benício e submetemos ao Laboratório de Criação Audiovisual do

²³ Os filmes “Protagonismo Indígena”, “Serra” e “Encantaria” discutidos no capítulo anterior.

Centro Cultural do Bom Jardim²⁴ as ações do laboratório foram feitas com a tutoria indicada 24 por Benício, do pesquisador Philipi Bandeira²⁵ e basicamente houve a sistematização da ideia 25 do roteiro "Inapuã e Irapua", idealizado por um grupo de jovens da aldeia; No momento inicial do laboratório aconteceu uma dinâmica mais coletiva de produção, onde os sujeitos construíram individualmente as cenas e realizaram-se exercícios de gravação com a câmera;

No meio do caminho (dos primeiros cinco encontros, que eram sempre aos sábados) eu propunha dinâmicas interativas, que buscavam instigar para os jovens experimentarem esteticamente. No primeiro dia fizemos um exercício interativo de apresentação entre os sujeitos, cada pessoa apresentaria um parceiro. As redes associativas se envaideciam logo e as pessoas se aproximam de quem estas afinam, o primeiro dia se resumiu em apresentar o processo e firmar com todos os encontros ainda assistimos, a pedido de Rosa Silva, o filme "A Lenda Cotidiana" (2016), pedi para cada jovem trazer, no sábado seguinte, uma imagem que eles tivessem afetividade, algo que seja importante. Eram em torno de 20 jovens e retornaram no sábado seguinte um pouco mais que dez e apenas três imagens. Mas estas já desenhavam as intenções e o contexto de cada. Uma destas imagens que foram trazidas fizemos uma breve apresentação, é a imagem José Benício observando "o mundo espiritual" representado em uma obra de arte; as outras duas são de Goro e Tamires Silva, a do rapaz é um tigre, onde ele afirma ser um animal que este admira; a imagem da jovem é uma fotografia em família, em um "almoço de comemoração".

As duas imagens são apresentadas de modo aprofundado no acompanhamento das memórias de Goro e Tamires sobre o processo de produção dos roteiros e sobre os exercícios feitos por eles dentro dos encontros de oficina. No segundo dia com as imagens em mãos os jovens iriam fazer um exercício de tradução intersemiótica, da qualidade da imagem fotográfica para o vídeo. O exercício funcionava para identificar as habilidades e modos de criação que iriam se instaurar com os gatilhos e limitações contextuais. As três imagens foram traduzidas em vídeos, meio que discutimos a "tradução" da imagem de Benício; neste momento o grupo estava dividido em dois outros grupos menores, ficando cada grupos responsável pela produção de um vídeo de um minuto.

²⁴ O Centro Cultural Bom Jardim é um espaço mantido pela secretaria da cultura do estado Ceará, vinculado ao Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura. O espaço mantém a chamada para grupos do Bom Jardim escreverem propostas de desenvolvimento de roteiros audiovisuais anualmente. No ano de 2019, Benício Pitaguary, eu, Erick Sousa, e Flávia Almeida defendemos o "roteiro" desenvolvido de modo compartilhado nas oficinas.

²⁵ Philipi Bandeira, doutorando em comunicação UFPE, foi indicado por Benício Pitaguary, após a aprovação da proposta de roteiro pelo Centro Cultural, para ser o tutor do processo. Benício disse que já conhecia o trabalho dele e achava-o uma pessoa mais acessível.

Os vídeos são analisados de modo mais aprofundado nas próximas sessões, seguindo a divisão dos próprios jovens na formação, apresentaremos um personagem de cada grupo, que nos rememora, ainda inserimos comentários sobre falas e interpretações que foram gravadas de modo espontâneo nas discussões.

Após a montagem destas traduções da qualidade dos elementos fotográficos para o vídeo, os jovens se dividiram em dois grupos, do modo mais livre, então ficaram responsáveis nos dias seguintes para a construção do roteiro que foi feito de modo autônomo por cada grupo. Foram descritas dez cenas e uma sinopse onde os jovens apresentam duas histórias intituladas “Unidos” e “A Caça”. O roteiro Unidos é um resultado direto das oficinas, foi gerado numa processualidade que engatilha com a fotografia familiar de Tamires, o exercício do vídeo e a composição geral da narrativa. Já o Caça é uma operação narrativa que se engatilha com a imaginação dos sujeitos, eles “abandonam” os exercícios e criam a história a partir de um toré local que descreve um dia de caça; Esse passo-a-passo é descrito em parte pelas memórias dos sujeitos e pela descrição densa que fazemos dos elementos que compõem este processo produtivo dos roteiros.

5 PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM TEMPOS DE GUERRA

5.1 Família: Somos Todos Irmãos



Imagem 20 - Foto de tamires, que ela trouxe para a atividade: Ela e sua família no almoço. (Fonte: arquivo pessoal de Tamires Andressa)

A imagem que Tamires trazia naquele sábado de Julho era uma fotografia de família. Uma selfie, ela e sua família, numa foto, propriamente íntima de registro familiar, mas que na narrativa de Tamires, aquela foto representava a conexão entre as famílias, simulava um sentido comunitário de relação que se executa com esse sentido familiar. Família, Comunidade, Luta e Resistência na cabeça de Tamires, e de certo modo compartilhado por todos, são signos com efeitos equânimes, se projetam no mesmo movimento de significação a família/comunidade e a lutas/resistência são traços indissociáveis no próprio movimento cotidiano, e evidentemente nos circuitos de projeção audiovisual. Assim, essas operações são subconjuntos dentro dos dois conceitos semióticos dos Pitaguary já levantadas anteriormente, para lembrar é a simetria entre natureza-sociedade e sujeito-sociedade, neste caso a família se conjuga na operação de simetria entre as características que poderiam ser lidas (por outro conjuntos convencionais, por exemplo um morador médio de Fortaleza ou um cientista monolítico) como características estritamente individuais. Assim a família é importante para o crescimento da própria comunidade, de um modo geral, e as tensões familiares se refletem nas articulações sociais das aldeias como vimos nos exemplos que trouxemos nos capítulos anteriores.

Claro, os laços familiares assumidos por Tamires e incorporados pelo grupo para a

produção de um vídeo de um minuto não representavam laços sanguíneos, mas uma articulação subjetiva de conjunto que alimentava essa “sensação” de unidade. A noção familiar, assume-se para o grupo da juventude como algo a mais que relações consanguíneas, representam a ideia de que todos eram família, todos eram parentes. O vídeo de um minuto do grupo de Tamires foi intitulado “Unidos” e representa a “invasão da terra indígena”. Os jovens se dividiram em câmera e outros foram para a atuação. Tamires, orquestra a gravação com intimidade e delimita o melhor enquadramento junto com os jovens. Após este exercício visual os jovens ficaram responsáveis pela produção de um roteiro com até dez cenas;

No grupo de Tamires ficaram Leandro (19), Rodrigo (25) e Milena (16), membros da juventude indígena e descreviam comumente a Tamires como a “diretora” do processo. Mesmo em ações coletivas com populações étnicas as tensões da lógica hegemônica do modo produtivo do “grande” cinema ainda ressoam no imaginário, em especial dos jovens que atualizados, enquanto consumidores das redes sociais e do universo das plataformas de streams, desenvolvem noções apropriadas por estes imaginários outros. Mas para além disto, os jovens reconheciam uma ordem de autoridade sobre a criação, entendendo a concepção do conteúdo como determinantes para o processo produtivo, para a identificação da ‘vontade’ (de quem) produzir. Assim o protagonismo e atuação de Tamires é notória entre os jovens e, claro, para nós no andamento, percebemos a sua desenvoltura e compromisso com os horários, com os exercícios, de fato ela tem instiga na produção.



Imagem 21 - Tamires Andressa nas oficinas (Julho/2019)

Assim a vontade (o querer) produzir não era empecilho. O primeiro produto em vídeo que o grupo apresentou está abaixo:

<https://www.youtube.com/watch?v=u9I1TpErRYE>

Podemos ver que os jovens encenam uma “guerra” onde eles induzem uma luta entre os “índios” e os “conquistadores”, neste caso a representação é feita pelos próprios jovens durante o vídeo e o elemento visual utilizado para a distinção entre os personagens é o uso do cocar (para definir quem é índio e quem não é), ao menos no universo da imagem audiovisual montada naquele contexto. Assim percebe-se o manejo, também da juventude, para além de uma liderança especializada (no caso do Cacique) de símbolos convencionais para transmitir narrativas que são de interesse dos sujeitos. O cocar na cena “representa” a personalidade indígena. E isto é relevante no sentido, se pensarmos o enquadramento e o caminho mental dos jovens para a montagem cênica. O que os leva a pensar que o dispositivo do Cocar os iria remeter a essa “impressão”, se não por uma convenção constituída na relação comum de impressões da autenticidade indígena dada através de certos elementos “lidos” como culturais. Percebe-se que a cena mostra todos vestidos com roupa ocidentais, elas não se preocuparam em determinar um figurino, por exemplo “tirar a camisa”, a própria presença do Cocar iria dar conta da impressão que eles queriam passar. Claro, isso poderia ser identificado como uma não habilidade cenográfica, mas diríamos que, na verdade os jovens apenas sentiram-se satisfeitos com aquelas imagens para o momento colocado. Podemos ainda confirmar a “habilidade” de relação cênica do grupo, observando as suas trajetórias pessoais, Rodrigo e Leandro são jovens atores no município de Pacatuba, fazendo anualmente a programação da Paixão de Cristo. Certamente isto influencia na escolha do grupo em que atuação do vídeo seja feita por ele e rodrigo, dois atores.



Imagem 22 - sequência montada pelo grupo de Tamires, onde a “união” entre os indígenas (representados com cocar) vence a “Guerra” (julho/2019)

Para Fennekin (1983, p 241) “[...] É no presente que se define a autenticidade: “the content of the past is modified and redefined according to a modern significance” (apud ALBUQUERQUE, 2008, p. 62), então é curioso pensar como no presente da pesquisa dois 157 sujeitos de diferentes idades acentuam o mesmo elemento representativo da “unidade”, “união” dos índios Pitaguary. De modo semiótico os sujeitos estão num embate, propagando condições do modo desejado de ser, esse contexto próprio da interpretação dos sujeitos dialoga com o conjunto histórico e as narrativas que circulam no ambiente de gravação e momento de interpretação das imagens.

Então assim como Francilene na leitura do filme gravado em 2008 (protagonismo indígena) e que este “representa a união pitaguary”, esta imagem é reavivada na proposição do grupo dos jovens que apresenta uma narrativa de união dos indígenas, acentuando a importância da cooperação. Onde a união faz a força! Os dois personagens, a situação de ajuda e coletivização da luta já se apresentavam nas leituras destas imagens. Assim estas proposição unificadoras, dentro dos exercícios e interpretações do sujeitos, em certa medida, claro, como exercício de reflexão, funcionam para pensar a influência do elementos da

história local para a configuração das experiências Pitaguary de representação cultural.

Durante os encontros seguinte os jovens desenvolveram o roteiro “unidos” com dez cenas que perpassa uma narrativa que “ilustra” em grande proporção o argumento de todo o trabalho que estamos desenvolvendo. A narrativa associa a noção pedagógica (do ensinar), lançando até uma imagem institucional para não restar dúvidas sobre a intenção de educar o mundo (próximo e distante), a imagem da escola como gatilho inicial da narrativa do roteiro. É por meio desta que a narrativa dos jovens inicia, e não seria este reflexo uma retroalimentação entre estética e vida um princípio percebido na criação artística de diferentes sujeitos? Pois vejamos, os jovens, alguns ainda estudantes da própria escola indígena da região, buscam falar sobre este espaço. Neste sentido a subjetividade indígena, também, de forma mais presente que no contexto ocidental é visto como avanço “moderno”, cria comportamentos alimentando, ao mesmo tempo que representa símbolos, atualizando-os, através dos sentidos que o “presente” dá para este, uma aproximação entre arte e vida. Essa operação emerge com as práticas dos sujeitos, entre elas a prática do audiovisual. Assim a descrição, ou mesmo presença não é estranha em processos que envolvem pessoas desse universo.

Mas a história contada é uma história propriamente étnica, como na perspectiva de João Pacheco de Oliveira (1999), é imprescindível pensar que existe elementos sociais entre os grupos étnicos, dispositivos semióticos de contar a narrativa historiográfica a partir das perspectivas étnicas, uma etno-história é imperativo, como temos visto, para a apreensão das experiências de representação (criação) audiovisual (cultural). Tendo estes elementos em mente e não uma predefinição de símbolos que serão averiguadas, podemos, mesmo a revelia do próprio pensamento da antropologia visual, conseguir avançar para além das leituras monolíticas do “papel” político do audiovisual indígena e acessar dimensões que os próprios sujeitos a tempos nos evidenciam como caminhos de leitura e operação da conduta de nós (pesquisadores, em primeira mão) e de um conjunto de pessoas lido como o mundo.

“[...] Toda a história do filme vai começar numa sala de aula com uma professora contando pros alunos a verdadeira história que aconteceu quando os colonizadores chegaram aqui. E não é aquela história que o pessoal conta nos livros, que eles contaram que foi muito gentis. É na verdade toda aquela luta e os alunos já vão, tipo entrar dentro da história e se ver lá dentro da aldeia – que ela (a professora) tá contando a história.[...]” (Tamires Andressa, apresentando para o grupo da oficina, Agosto, 2019)

Esse fragmento é descrito da seguinte maneira pelo grupo no roteiro:

“[...] Os alunos chegam sentam e espera os professores chegar e para

surpresa de todos ela não está sozinha, ela traz uma convidada da aldeia Pitaguary para contar a verdadeira história da colonização [...]” (Roteiro Unidos, Monguba Filme, 2019)

A dimensão da pedagogia, do ensino materializada pela ação dos alunos em sala, a escola descrita é uma escola convencional. A professora (personagem) traz uma convidada da aldeia Pitaguary que irá contar a verdade. Assim o processo de ensino é de revelação de uma realidade que está nublada, contada de forma indevida, por isto a necessidade de se intervir, comunicar. O universo do roteiro e o dos Pitaguary se confundem nessas intenções. A cenas seguintes ainda pontuam uma contraste de realidades uma paisagem imaginada de uma aldeia invadida, contrasta duas imagens. A primeira, a ideal, que converte os elementos de valor dentro da semiologia local, materializados nas imagens montadas pelo grupo de jovens indígenas, como a descrição de belas noites de sono; pássaros cantando e o elemento da reunião familiar.

De modo estético Tamires e o grupo conseguem habilmente manter os elementos que estes se propuseram ainda no início dos exercícios de formação com o pesquisador, na perspectiva antropológica podemos dizer que estes elementos redesenham as paisagens convencionais dos sujeitos pitaguary da aldeia da Monguba. A imagem ideal é contrastada pela invasão, pela desestabilização da “presença” da cidade.²⁶

“[...] Então a gente fez um vídeo, eu em grupo, tanto pra mostrar a nossa cultura, um pouco da nossa luta, quanto a força que a família pode trazer para nós nas lutas do dia—dia. E a gente criou bem rapidinho uma historinha. Que era um índio que estava enfrentando, só que ele estava quase perdendo, uma batalha e quando ele se viu apoiado por alguém que representava uma família pra ele, ele conseguiu vencer a luta dele. E foi isso que eu meu grupo quisemos retratar. Tanto a nossa, por que a outra pessoa do grupo trouxe um desenho que ele tinha feito sobre a nossa cultura, uma englobação de várias coisas que nós temos. E juntando a nossas ideias foi mostrar a nossa luta, e também mostrar a força que a família tem no dia-a-dia [...]” (Tamires, Novembro, 2019)

A noção de cultura, no fala de Tamires, está associada diretamente, de modo simétrico a noção da família, as duas dimensões na narrativa do vídeo são retroalimentadas, a

²⁶ É importante notar, mesmo que para afirmação mais concisa necessita-se de uma imersão de pesquisa específica, mas é uma problemática pensar a “local” da “cidade”, a imagem do “colonizador” dentro do universo cosmológico dos indígenas. Ao contrário da perspectiva comum do ocidente de silenciamento das identidades, o universo semiológico dos Pitaguary não “apaga” a presença da “cidade”, dentro das narrativas os sujeitos estão vez ou outra em situações que envolvem contextos ou sujeitos da cidade, seja nos processos de venda da força trabalho ou de outros serviços manufaturados, ou na sensação de expansão da cidade que se instaura no história contada pelos “troncos velhos” relacionando este fenômeno como gatilho para a distância com os encantados. Então, o lugar da cidade carrega consigo elementos narrativos que lembra sofrimentos, pejejas.

conjugação dos elementos familiares, a coesão entre estes elementos, em especial favorece ao fortalecimento coletivo. Família neste sentido é entendido como uma agência que opera o sentido coletivo do grupo, e isto se é possível de ser visto por meio da coalizão de situações contextuais que foram levantadas ao longo do trabalho que favorecem a elaboração destas imagens (e das narrativas sobre as imagens). Evidentemente poderíamos entender esta experiência de simetrização entre família-povo como uma característica própria de uma interpretação individual, mas a sua residência em diferentes contextos nos indica que esta noção é um produto (e produtor) do regime de memórias da localidade; Assim a expressão da força da família no dia-a-dia é uma situação narrativa local que está em sinuosidade no período que estivemos com os Pitaguary;

“[...] foi muito interessante tudo que a gente aprendeu até pra dar um pouco mais de independência pra nossa aldeia. Até por que as vezes a gente quer gravar alguma coisa, quer fazer uma foto, quer registrar algum evento que tenhamos. Sempre tem que ter alguém pra fazer isso ou aquilo, mas quando vem alguém e ensina pra gente, nos sentimos que estamos tendo uma independência por que temos uma câmera na aldeia [...] e teve gente que saiu das aulas querendo se profissionalizar naquilo, com certeza ajudou muito esse conhecimento vai ser levado [...]” (Tamires, Novembro, 2019)

As atividades seguiram ainda o ritmo de encontros entre os meses de Junho e Julho e a montagem dos roteiros se deu no começo de Agosto. O texto do grupo de Tamires foi usado como base para a proposição do projeto “Aldeia - Cidade” que foi aprovado para o Laboratório de Criação Audiovisual do Centro Cultural Bom Jardim. A ideia original de Tamires foi alterada, mas substancialmente, se observamos o roteiro escrito (ANEXO) pelo grupo de Tamires e o roteiro elaborado no processo de Criação do Laboratório, o arco narrativo se mantém e versa, até se aprofunda na relação família e luta indígena, dentro do universo de pessoas e eventos locais. Esse processo acompanhamos de modo mais periférico e a partir, em especial, dos relatos dos jovens que participaram no processo de oficinas dentro da nossa proposta de pesquisa. Essa divisão entre os processos da minha pesquisa e do laboratório (que se apresentou como processo autônomo, de repercussão da atuação no campo) é de caráter ilustrativo, mas para a vida vivida dos jovens “tudo” se apresentou como uma continuidade de um trabalho que envolviam esses agentes externos, na ocasião, agora Eu e Philipi Bandeira.

A dinâmica metodológica do pesquisador convidado para tutoria, também, primou por um processo compartilhado, os sujeitos (agora não somente com a juventude) da aldeia da monguba desenharam cada pessoa um fragmento do roteiro. Com uma análise sucinta de cada

fragmento, referenciando a pessoa que a produziu e por consequência, traçando os processo de “concepção” do quadro poderíamos conduzir a experiência antropológica uma imersão precisa sobre a dinâmica de criação dos sujeitos envolvidos, de fato uma potência para a pesquisa na localidade ainda em aberto e que por hora nos contentamos em dar evidência a importância do evento. Mas podemos indicar, numa leitura superficial das imagens que símbolos que argumentamos como constantes na narrativa interpretativa e nas imagens produzidas pelos Pitaguary, também emergem nesse processo.

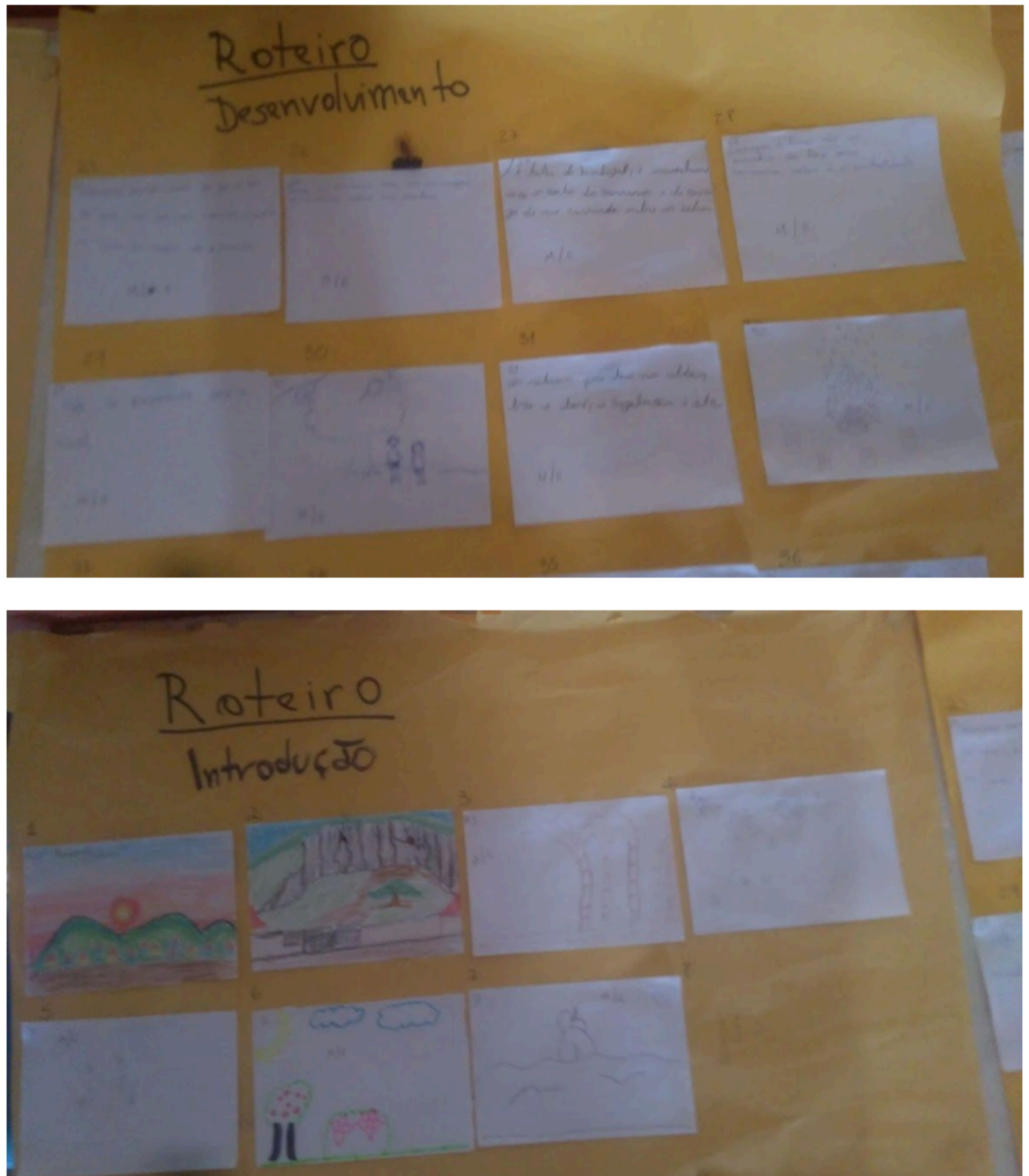


Imagem 23 - Fotografias de Roteiro produzido de modo colaborativo em oficina do

pesquisador/tutor Philipi Bandeira.

Essa atividade (de composição do roteiro) eu não acompanhei, mas Tamires nos apresenta como ficou a ideia:

“[...] Partindo daquela mesma ideia do “unidos”, a gente decidiu se aprofundar nessa ideia. Passa já para os índios na aldeia e vai ter todo um começo mostrando a aldeia reunida, vai ter um momento que vai ter o ritual do toré, todo o café da manhã, os índios todos juntos, quando dois índios vão sair pra pegar alguma coisa que faltava no café da manhã deles e quando eles voltam, pra lá, de volta onde estava todo mundo reunido. Eles já veem a destruição, tudo devastado, todo mundo ta morto. Por que alguns caçadores entraram lá, os exploradores e mataram todo mundo da aldeia. (Três sobreviventes) ficam muito devastados, uma família. E eles vão e caem no chão, ficam destruídos com a morte de todos os familiares, todos que eles conheciam, quando chega um espírito da floresta, que vem acalantar e ajudar eles. O espírito da floresta guia eles até o olho d’água que tem lá perto e eles descobrem que foi por conta da água que tem lá que o pessoal (os exploradores) foi e matou a aldeia. Então o índio e a família dele sai em busca dos outros irmãos, espíritos da floresta pra dar ajuda, e suporte, dar força pra ele. Então ele vai procurar cada um dos espíritos, que são representados por pessoas, mas que cada pessoa vai ser representado por um animal. Um é o gato, o outro é o cachorro, o outro é o passarinho, o outro é a cobra, aí ele vai conseguir, tipo reunir todos os espíritos, os espíritos vão unir forças para ajudar ele. E eles vão lá pra grande luta. E eles lutam com os exploradores e conseguem expulsar eles e destruir tudo que eles tinham feito com a fonte de água dele. Aí volta, toda a história para a cena volta pra professora na sala de aula, encerrando. Ela (a professora) sai, vai pra casa dela e quando ela chega lá, ela vira e olha no espelho e diz a frase (pintando o rosto): ‘se eles soubessem que a história ainda não acabou. (Tamires Pitaguary, 02/junho/2019)

5.2 Imagens audiovisuais comparadas: textilidades emergentes

Até o momento podemos pensar que os “elementos” culturais na articulação narrativa

dos sujeitos Pitaguary tem contingências e valores percebidos no presentes, e em sincronia com processo “internos” aos sujeitos – por isso a averiguação em diferentes sujeitos. Em alguma medida uma “base comunicacional” é elaborada pelas narrativas (mantendo os seus sentidos) operacionalizando elementos de uma “cultura autêntica”, que diferentes de uma visão estrutural de “cultura” que se constrói a revelia dos interesses e vontades dos autores, uma operação que vai da de fins gerais para o indivíduo, esta evidência da perspectiva pitaguary, nos leva a dimensão da cultura que opera do indivíduo para os fins (SAPIR apud ALBUQUERQUE, 2008, p. 61)

Essa noção “autêntica” da cultura que impõe uma visão dialética a produção da cultura, no sentido de não superação das contradições, mas constante movimento, retroalimentado (contínuo e descontínuo) que acionam os conjuntos que vão legitimar os elementos autênticos de forma específica por cada momento. (idem) Por isso é argumentado entre os antropólogos²⁷ históricos uma necessidade de se fixar uma concepção de história étnica, que arregimenta um enquadramento em continuum das tradições com eventos, viradas, movimentos, ideias e posições de mundo que são próprias das experiências que se construíram nas localidades.

“[...]é da natureza da vida local desenvolver — em parte, pelo menos, por contraste com outras localidades — seus próprios contextos de alteridade (espacial, social e técnica), os quais podem não se adequar às necessidades de padronização social e espacial, pré-requisito para o cidadão-sujeito moderno [...]” (APPADURAI, 1997, p. 36)

Esse movimento de contraste/contato com outros conjuntos discursivos, que assim como o conjunto local em questão, também desenvolvem outras expressões narrativas, é a fórmula para as mais inventivas perspectivas teóricas de leitura sobre a produção das práticas/narrativas/ imaginários²⁸ que estão alocadas nos grupos étnicos. Esses elementos 28 emergem nos (com) produtos e nas práticas dos sujeitos das localidades. Essas abordagens rizomáticas, podemos dizer assim, são cada vez mais comum no pensamento ocidental moderno, mas uma questão pontualmente generalizante, pela própria incidência das evidências é o debate sobre as experiências de sistemas de crenças e valores que incidem

²⁷ Estamos mencionando um conjunto de pesquisas dentro da Antropologia Histórica que reivindica a afirmação de uma história propriamente das populações étnicas.

²⁸ É importante pensar que a mediação entre uma relativismo e subjetivismo dentro do pensamento social tem aparecido como característica das soluções mais inventivas para tratar os fenômenos complexos, pensando nisso podemos elencar a perspectiva já comentada de Roy Wagner que dispõe comentário sobre os símbolos convencionais e diferenciadores, um duplo movimento sincrônico; E ainda a reflexão de Appadurai, sobre a sincronicidade entre localidades e movimentos globais; Ainda pode-se perceber essa leitura entre as reflexões pós modernas de Garcia Canclini, na sobrevivência de imaginários provinciais e globais.

sobre mitos de localidades distintas.

Nesse debate forma e conteúdo nos remetemos sobre as discussões da atualidade sobre “[...] arte e tecnologia, e sobre o que significa fazer coisas [...]” (INGOLD, 2011, p. 302) que segundo Tim Ingold, ao longo da história pensamento ocidental se primou por uma visão onde o conhecer tátil e sensorial da “linha” e da “superfície” eu lugar a “[...] a forma passou a ser vista como imposta por um agente com um projeto específico em mente [...]” (idem). Esse modelo de conhecer as práticas é classificado como o pensamento hilemórfico, que como na perspectiva aristotélica que acreditava que para criar qualquer coisa é preciso unir forma (morphe) e matéria (hyle), o que tensionamentos é outro método interpretativo que se compõe como um constante “[...] trabalho em progresso [...]” (INGOLD, 2011, p. 303) onde não se busca replicar formas acabadas de imagens a mente ou de formas no mundo. Esse modelo textílico²⁹ de leitura das imagens busca “[...] ao contrário juntar-se aquelas 29 mesmas forças que trazem forma à existência [...]” (INGOLD, 2011, p. 301), evidenciando que, em especial, para a perspectiva das imagens produzidas ao longo da história local das populações étnicas são traçadas como eventos culturais, como um acontecimento “[...] ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos tornam-se entrelaçados [...]” (INGOLD, 2011, p. 307). Ou ainda podemos pensar como Marilyn Strathern,

“[...] Uma sucessão de formas (cf. Wagner, 1986, p. 210) é um sucessão de deslocamentos, sendo cada uma delas uma substituição do que sucedeu anteriormente, e assim, em certo sentido, contém tanto o que veio antes quanto seus efeitos sobre a testemunha. Nesse sentido, cada imagem é uma nova imagem. Como consequência, o tempo não é uma linha que divide os acontecimentos; ele reside na capacidade e uma imagem evocar o passado e o futuro simultaneamente. [...]” (2014, p. 215)

De qualquer maneira ressoa desse debate uma consideração que nos aponta o horizonte de interpretação da incidência de elementos narrativos dentro do processo de construção do roteiro da juventude Pitaguary e (como vamos mostrar) com o vídeo produzido em formação audiovisual junto aos Pataxó na Bahia, além de outras experiências audiovisuais no Ceará. Essa experiência foi conectada através de uma “casualidade” favorecida pelos momentos no campo, assim como outras diferentes experiências que foram surgidas dentro do contexto da pesquisa. Estávamos em uma fim-de-semana de atividades quando Benício

²⁹ Essa é uma questão de um projeto teórico-metodológico que tem como “[...] objetivo último, no entanto, é mais radical; com Deleuze e Guattari, consiste em derrubar o modelo mesmo, e substituí-lo por uma ontologia que atribui primazia aos processo de formação em relação aos seus produtos finais, e aos fluxos e transformações de materiais em relação aos estados da matéria. Forma para lembrar as palavras de Klee, é morte, dar forma é vida. [...]” (INGOLD, 2011, p. 304)

informa que Ubirajara Pataxó, estará indo a Fortaleza e vai fazer uma visita a aldeia a monguba. Todos ficam animados com a notícia e ansiosos para receber o parente.

No dia seguinte após todos os processos cotidianos de recebimento de uma visita, estávamos todos reunidos, na ocasião a turma da oficina, cerca de vinte jovens, o tutor Philipi Bandeira, Rosa Silva, liderança e a “visita surpresa” Ubiraci - comentamos sobre o processo e Tamires explicava a história, quando o Pataxó falou que na sua aldeia houve um movimento parecido da juventude e eles produziram um filme. Ele mostrou e todos logo identificaram semelhanças nos elementos narrativos mobilizados para a produção do filme. Essas semelhanças no processo produtivo foram também identificadas em outras obras audiovisuais no Ceará. Assim um conjunto de imagens são acionadas revelando configurações que são contingencialmente distintas (ou como ao menos com particularidades locais), mas com símbolos e narrativas que convergem em maior ou menor grau.

Neste vídeo Kayapó, intitulado “O fogo de 50” os “motes” da narrativa, seus ganchos e conexões no andamento dos acontecimentos aconteciam com “dispositivos” muito semelhantes. Por exemplo o filme é “como se fosse” um trabalho dos estudantes da escola indígena do povo, demarcando uma “importância visual” que a escola diferenciada tem nas aldeias, onde, muitas vezes orbitam diferentes projetos, processo e articulações étnicas que são projetada nesse filme, e em outros tantos no Ceará indígena. O fim ainda inicia com a chegada de uma criança para retomar as “memórias” do evento da queimada, que indica uma importância para a localidade, através da “performance” de consulta aos mais velhos, no intuito de apropriação das memória “reais” sobre o acontecimento. Vemos, que assim como na composição de Tamires, onde as “crianças aprendem a verdadeira história” com a versão do “representante” étnico é reavivada. Poderemos ver que essas imagens (de consulta aos mais velhos) retorna de modo mais inventivo na narrativa proposta pelo outro grupo (por meio de uma epifania na mata), mas vale considerar que o curioso não é bem a referência aos mais velhos como pessoas importantes no universo local das aldeias no Ceará e na Bahia – isso é evidente, diferentes pesquisas étnicas têm investido nessa dedução.

O curioso é como as imagens, a materialidade das situações se convergem em semelhanças totalizadas no decorrer da narração. Sobre as semelhanças em processos materiais da cultura, podemos dizer que as dinâmicas de significação destes elementos são diversas, mas como aponta Jan Vansina, as tradições orais que também se apresentam como elementos da narrativa próprias das populações indígenas se encaminha através de “novos” formatos de apresentação que são traduzidos para o vídeo – reafirmando assim que os aspectos das tradições culturais se evidenciam de modo a compor contextos que repercutem

ao mesmo tempo a história sociocultural e cosmológica do grupo.

“[...] a definição de tradições apresentada aqui não implica nenhuma limitação, a não ser o verbalismo e a transmissão oral. Inclui, portanto, não apenas depoimentos como as crônicas orais de um reino ou as genealogias de uma sociedade segmentária, que conscientemente pretenderam descrever acontecimentos passados, mas também toda uma literatura oral que fornecerá detalhes sobre o passado, muito valiosos por se tratar de testemunhos inconscientes, e, além do mais, fonte importante para a história das ideias, dos valores e da habilidade oral. [...]” (VANSINA, 2010, p. 142)

Continuando o autor ainda completa que as tradições orais devem ser compreendidas como expressões literárias e as “conscientes” seriam “elocuções orais”. Este tratamento literário as experiências narradas são os “guias” para a viagem por meio das paisagens culturais da tradição. Assim em alguma medida “viajamos” na narração, ao passo que nos depoimentos contados são revelados novos espaços, personagens e contextos que, como a literatura, buscam um vínculo não-real de representação, buscam uma verossimilhança, uma “sequência coerente” que satisfaça as expectativas dos significados. Assim as elucidações materiais da cultura são elementos que emergem (podem emergir) em locais distintos, através de sujeitos que não tiveram contato corpo-a-corpo, podem aparecer em distintos lugares assumindo a forma mesma (ou muito parecida) forma material.

5.3 – Antônio Gome “Gorô”: índio foi caçar

O índio foi caçar
Matou um juriti
A caça não deu pra todos.
As penas vão dividir.
Uma por uma pena vai dividir
Uma por uma pena vai dividir
(Toré Pitaguary)



Imagem 24 - Famílias de Tigre, imagem da internet

A imagem foi escolhida por Antônio Gorô, no segundo dia de oficina de produção audiovisual. Essa imagem foi apresentada com a ideia de uma “família guerreira”, representada pelo animal selvagem e a sensação de união que o conteúdo traz. Assim na explicação de Goro a imagem representa a família dos animais e para ele a “[...] questão da imagem é sobre defesa, acolhimento e questão de cuidar... sempre cuidar um dos outros [...]” (Junho/2019); A imagem apresentada para a turma da oficina acabou indo dirigida para o grupo que compôs o roteiro que eles intitularam de “A caça”. Segundo os jovens a história era inspirada em um Toré que eles cantam. O texto da música está descrito acima, podemos ver que as sensações de familiaridade e companheirismo, também é uma constante no conteúdo expresso na composição.

Assim como as imagens que os versos colocam indicam uma situação crítica que o sentido de “coletividade” ajuda a construir um caminho meditativo, de solução. Essa sensação de coletividade, de grupo, de união, companheirismo emerge de modo sincrônico nos diferentes experimentos visuais e nas narrativas dos jovens sobre seus produtos. Além, claro, é evidente nas leituras feitas sobre a interpretação dos filmes, que foram tecidas no capítulo anterior, assim é evidente que o significado da produção audiovisual repousa sobre percurso de projeção de uma coletividade que funciona em resoluções de adversidades constantes no universo das lutas indígenas.

O desenho geral perpassa um cenário de litígio, de guerra, confronto, além de pincelar relações simétricas entre a produção dessa vida comum (a vida de luta) com o universo espiritual dos encantados e com as relações ecológicas. Deste modo estas três dimensões da

vida indígena na Monguba transcendem para as elaborações visuais, dentro da proposta de representação cultural projetada pela juventude.

Essa imagem de Goro seguiu o mesmo percurso das outras imagens. A ideia é que eles podem-se construir um experimento em vídeo, tomando como ponto de partida a leitura das imagens que foram trazidas. O vídeo de Gorô foi uma “simulação” do caminhar do tigre, os jovens amassavam folhas secas perto da câmera para simular a “pisada” do animal. A proposta fazia “como se” víssemos pelo olho do Tigre e encontramos no fim do percurso, Gorô, deitado no chão, com o corpo rajado com pintura corporal de Jenipapo. Os jovens explicaram que aquilo era o caminho do tigre pela mata. E o tigre, na verdade é um índio. No caso o índio está colocado numa situação escura, na mata, o corpo está deitado. Em alguma medida a imagem passa uma sensação, pela penumbra do enquadramento, de obscuridade que é específico do universo da caça noturna. O exercício então articula o universo “natural” como um simulacro para refletir na imagem sobre o próprio contexto de articulação comunitária, numa proposição de que a união, a proteção e mútuo cuidado (cuidar uns dos outros) constroem contextos que além de valorizados pelo grupo, são, como vemos recorrentemente elementos que surgem nos conteúdos audiovisuais da juventude indígena.



Imagem 25 - Sequência de Atos do vídeo feito pelos jovens, onde observamos de modo penumbral a mata.

Nas etapas seguintes era opcional os jovens continuarem com as primeiras

“motivações” para a produção. O grupo de Tamires, deu continuidade, mas o grupo de Gorô preferiu construir outra ideia. É interessante observar que para os jovens o roteiro que eles montam é um outro processo, com outras motivações e objetivos específicos, mesmo que ainda alguns elementos da narrativa do roteiro dialogue com os exercícios visuais de Benício e Gorô. Em especial os que primariamente pode ser identificado, com a simples comparação entre as imagens do processo, vemos que o “sentido” de “união familiar” e da “solidariedade grupal”, e a relação espiritual através do elemento da fumaça do cachimbo persistem na composição deste roteiro e nos “outros” conteúdos do grupo. Deixando evidente o sentimento recorrente - além da perspectiva de ensinar, da função pódica do vídeo para a internalidade e processos externos à aldeia, elementos discutidos durante o capítulo 02 - de se imprimir a narrativa da união, das relações afetivas, de parentesco e da constância da luta (adversidades) entre os elementos narrativos do roteiro e no fazeres audiovisuais de um modo geral nas articulações do grupo Pitaguary.

A seguir temos a descrição das primeiras cenas que foram montadas pelo grupo que Gorô participou. A juventude propôs que fizéssemos um exercício de gravação no intuito de visualizar as imagens, então foram programadas ainda, dentro do percurso da oficina momento de produção de set. É interessante, também, pensar o contraste que existe com o “modo” narrativo assumido pelo grupo, que dialoga com uma linguagem propriamente “ficcional” onde a atuação e a montagem de cenário são uma prerrogativa para a montagem das imagens. Isso dar margem para pensarmos o imaginário criativo da juventude da monguba, que diferentes das intenções documentais, com formatos mais descritivos, repleto de oralidades e sujeitos objetivos, o cinema indígena (ou ao menos a expectativa construída pelas imagens evidentes no roteiro dos jovens) dentro do contexto Pitaguary propõe imagens poéticas, experiências líricas, com meta expressões, mas ainda sim, nublando as fronteiras, dentro do processo produtivo, entre “realidade” e “fixação”, nos instaurando que a divisão “ortodoxa” entre documentário e ficção, lido dentro do contexto local como os “filmes de cultura” (que tem uma posição e local específico), está progressivamente sendo superada através dos esforços da juventude em propor e aproveitar ensejos contextuais para alavancar concepções internas que traçam caminhos alternativos de narração. Poderíamos dizer, mesmo que ainda em gênese, que esta postura aponta a configuração das narrações do futuro cinema indígena cearense, que converge experiências reais (e valorizadas no universo local) e reflexões estéticas. Isso é ainda mais coerente quando pensamos que se desenvolve, cada vez mais de modo sistematizado e metodológico, esforços das ações indigenistas e de antropólogos visuais dentro do Ceará que agenda para esses universos fomento e cooperação

produtiva.

“[...]CENA #1 A PRIMEIRA CAÇA INT / OCA / ENTARDECER A HORA DA JANTA SE APROXIMA E JORGE ESTÁ ANSIOSO, PREOCUPADO COM SUA PRIMEIRA CAÇA SOZINHO CENA #2 – SE PREPARA PARA CAÇA OCA / INT / ENTARDECER JORGE SE PREPARA PARA A CAÇA CENA # 3 – JORGE SAI PARA A CAÇA EXT / ALDEIA / COMEÇO DA NOITE JORGE SAI PARA CAÇAR E ANTES DE SAIR ELE VAI PERTO DA FOGUEIRA SE CONCENTRAR E FAZ UM PEQUENO RITUAL CENA # 4 – JORGE ENTRANDO NA MATA MATA / EXT / NOITE JORGE ENTRA NA MATA ASSUSTADO E ESCUTA MUITOS SONS DIFERENTES NO ESCURO [...] (CENAS DO ROTEIRO ‘A CAÇA’: JUNHO/2019)

As cenas foram todas inspiradas na conto do Toré, então uma sequência “lógica” é dada pela própria matéria da canção. Não conhecíamos o ponto do Toré que eles estavam referindo então pedi para Gorô me informar como era a canção. Nos momentos da montagem os jovens, espalhados pela Casa de Apoio, montaram seus roteiros durante uma tarde, no grupo de Goro, os jovens cantavam e iam pensando as cenas. É curioso, que de modo intuitivo os jovens estavam traduzindo constantemente imagens que estavam descritas, mais ou menos, para cenários e situações que os próprios jovens imaginavam como “ideias” para representar este universo. Quando questionei-os sobre o “tempo” que o filme se passaria, eles logo referenciam, também ao imaginário colombiano, num momento anterior a experiência da “colonização”.

Os cantos de Toré são expressões centrais para o universo indígena do Nordeste brasileiro. O ritual é, muitas vezes, internalizado como prática de afirmação da indianidade, como elemento de reconhecimento da autenticidade do povo (GRUNEWALD, 2001, p.10). Dentro do contexto Pitaguary a consensualidade da prática do Toré é constantemente fomentada entre as lideranças, e ainda, podemos acompanhar que os jovens, em especial nas férias escolares, em Julho, ficaram mais tempo dispostos, juntos, relembrando cantos, tocando tambor e maracá. Evidente esse momento são complexos, por si só, e flertam com elementos reflexivos que nos custariam outros processos de pesquisa, mas por hora, é interessante ter em mente a posição do ritual no universo “convencional” dos povos indígenas no nordeste, afinal “[...] Nesse sentido, a produção do ritual do Toré torna-se a garantia do reconhecimento indígena pelo órgão tutor (SPI e depois FUNAI), pois o órgão federal de proteção do índio generaliza o Toré como “sinal indígena” [...]” (ALBUQUERQUE, 2008, p. 60).

Ainda em especial sobre este ponto de Toré, ele tem uma estrutura de expressão que

se assemelha a alguns pontos identificados na umbanda como de “oxossi”, onde a palavra de “índio”, de fato, é a única diferença. No canto da umbanda fica “oxossi foi caçar...”, enquanto o personagem da narrativa do Toré Pitaguary é a expressão do “índio” foi caçar. Essas motivações indexadas³⁰ que se assemelham na produção popular nos apresentam universos sígnicos que são compartilhados, além, claro de uma evidência que se constrói a cada dia mais nas pesquisas históricas de antropologia, através da apresentação dos circuitos de interação entre as populações indígenas e as comunidades de terreiro, relação está evidente no cenário dos índios Pitaguary. A presença, em especial na região da monguba, onde mora o Pajé, de experiências espirituais na dinâmica cotidiana é uma constância para os núcleos familiares do Pajé Barbosa.

Assim a narrativa do filme estava “dada” pelo texto que inspirou os jovens, então os elementos que “aparecem” podem ser lidos, como experiências possíveis de criação local, sendo “símbolos” emergentes entre as referências e intenções que os jovens articulavam. De modo geral, só uma descrição de cena do roteiro que não está pré-codificado pela narrativa do Toré, está é o momento onde o protagonista tem uma lembrança de um tronco velho. Deste modo entre as diferentes possibilidades dada pela criação imaginativa de imagens, exercício no qual os jovens estavam envolvidos, estes organizaram uma cena que tinha como mote central uma referência a tronco velho (nas palavras do roteiro) e a curiosa ação retomada pela lembrança, indicando um lugar privilegiado da imagem das pessoas mais velhas e uma dinâmica própria de referência a esta manifestação, que ainda poderíamos dizer, já que as evidências permitem, são referências a um lugar comum, uma instituição da familiaridade na criação indígena.

Observamos uma projeção, neste universo próprio, mas idealizado da família indígena que participa de cotidiano ritual de iniciação. É interessante como os jovens articulam a vontade de falar sobre a atividade de caça noturna. Não comentamos muito a fundo, afinal não é centralmente uma questão que emerge em outros lugares audiovisuais da aldeia, mas podemos ver que os jovens estão flertando com o contexto de caça local. Não pesquisemos, nem demos muita atenção a relação dos Pitaguary com os seus muitos cachorros que povoam a aldeia, mas é evidente que a papel destes animais na semiologia local, em especial a sua atuação proeminente na caça noturna são questões que chamaram atenção de diferentes

³⁰ Estamos nos referenciando em Jan Vansina com a categoria de interpretação dos “motivos indexados” da cultura popular; Poderíamos ainda relacionar os elementos de criação e a experiência de “dom” na criação indígena dos Torés que dentro do debate da produção estética indígena reivindicaria uma dinâmica de projeção estética interna aos universos semióticos dos povos indígenas, para aprofundar o debate ver: Albuquerque, 2008.

pesquisadores³¹. Apesar do universo da caça colocado pelos sujeitos 31 não é de uma caça com cachorro, vale referenciar esse contexto para uma localização da prática da caça no universo local, atestando assim que o símbolo, não é bem uma inferência externa e sim, significa, movimenta e importa para algumas pessoas do cotidiano da aldeia.

Ainda, os jovens motivados com as imagens que estavam propondo quiseram gravar uma caminhada na mata. A sequência agora da caminhada na mata, também envolve uma atividade noturna como o outro exercício, as está enquadrada na narrativa do roteiro “A caça”. No dia os jovens criaram cenários, montaram o espaço de acordo com o que eles iam delimitando como uma imagem “ideal” sobre a vida indígena. O espaço do primeiro cenário montado foi na cabana de Nádia, um espaço de acontecimento de rituais. Quando questionei a Nádia sobre a intenção dos jovens de gravarem lá. Ela logo afirmou que é um lugar que ela tem como sagrado, mas como o filme dos meninos fala sobre “[...] o nosso povo e a relação com a mata [...]” então se tinha uma legitimação da prática que conectava dois mundos diversos, distintos, mas sincrônicos tanto nas narrativas do roteiro como dos sujeitos fazedores.



Imagem 26 - Cenário montado para experimento de gravação da Cena 3 do roteiro “A caça”, percebemos uma imagem de Making Of da cena, temos dentro cabana Goro, no canto esquerdo da imagem (com a cabeça cortada) Francine e a direita eu (as pernas) (fotografia de

³¹ Aqui podemos falar excepcionalmente sobre o trabalho de doutorado de Cíntia Moreira de Carvalho Kanga, (2015) *Les indiens Pitaguary et leurs chiens: une communauté hybride?* Paris: Université Sorbonne Nouvelle – Paris III/IHEAL.



Imagem 27 - James Pintando Gorô para a cena.

Durante a narrativa da “iniciação” da caça o jovem índio encontra apoio com os encantados para poder voltar para casa, através de um lapso de memória que apresenta a imagem de seu Pajé. No caso, a imagem que os jovens projetaram era a do próprio Pajé Barbosa, então uma conexão entre as referências locais de situações (da caça) e de pessoas (caçadores) emerge no corpo narrativo proposto pelos jovens.

Abaixo temos uma sequência montada pelos jovens de caminhada na mata, onde o vídeo pode ser acessado neste link: <https://outubro/OaKcA359Yjs>



Imagem 28 - Sequência de vídeo-exercício de caminhada na mata.

“[...] CENA # 5 JORGE TEM UMA LEMBRANÇA MATA / EXT / NOITE APÓS SONS QUE JORGE ESCUTA, ELE PARA FUMAR SUA CHUNDUCA E PERCEBE QUE NÃO TEM FUMO; E LEMBRA DE UM ENSINAMENTO DE UM TRONCO VELHO. CENA # 6 – LEMBRANÇA DE JORGE ALDEIA – INTER – ATEMPORAL – JORGE JORGE ESTÁ SENTADO FUMANDO CHANDUCA COM SUA AVÓ CONVERSANDO SOBRE CAÇA NA MATA E SOBRE A CAIPORA. CENA # 7 – JORGE DISTRAÍDO PERDE UMA CAÇA MATA – EXTER – NOITE JORGE DISTRAÍDO PENSANDO PERDE A CHANCE DE

PEGAR UMA CAÇA GRANDE. [...]” (FRAGMENTO ROTEIRO
“A CAÇA”: JUNHO/2019)

O elemento da relação com os sujeitos mais velhos e a valorização das experiências orais como fontes de conhecimento são apresentadas nestas cenas como eixos que guia a narrativa. Ainda se relaciona no momento da reflexão ao de fumar na chinduca (uma espécie de cachimbo), sendo esse contato com os seres mais velhos o caminho para uma relação positiva com o mundo espiritual. Tendo em vista que através da lembrança do “ensinamento de um tronco velho” o jovem consegue ofertar algo para os espíritos e continuar a sua caça. Apesar dele ter perdido uma grande caça, o elemento conclusivo da narrativa nos traça a “mensagem” do roteiro, que se assenta nas atividades essencialmente coletivas, essa tensão na narrativa favorece a criação do arco do drama, chegando a seu ápice e a resolução do conflito é dado através do ímpeto do compartilhamento e da solidariedade, mesmo em situações adversas.

“[...] CENA # 8 – JORGE PEGA UMA CAÇA MATA – EXT – NOITE JORGE ESCUTA ALGO SE MEXENDO NAS FOLHAS DE UMA ÁRVORE, PEGA SUA ZARABATANA E SOLTA EM DIREÇÃO AO BARULHO. QUANDO ELE FOI VER ERA UMA JURITI. E VOLTA PARA ALDEIA. CENA # 9 – JORGE VOLTA PARA ALDEIA ALDEIA – INTE – NOITE TODOS NA ALDEIA ESPERAVAM ANSIOSOS PELA PARTILHA DE JORGE. ELE NÃO ESPERAVA QUE TIVESSE TANTA GENTE A SUA ESPERA. E COMEÇA A PENSAR COMO VAI PODER PARTILHAR COM TODO MUNDO A CAÇA. CENA # 10 – A PARTILHA DE JORGE ALDEIA = INTER – NOITE JORGE DA A CAÇA PARA O PAJÉ E COM AS PENAS ELE FAZ UM RITUAL E ENTREGA UMA PENA PARA CADA PESSOA E TODOS DANÇAM JUNTOS O TORÉ. [...]”(FRAGMENTO ROTEIRO “A CAÇA”: AGOSTO, 2019)

6 EXPERIÊNCIAS DE VÍDEO DEMANDADO

6.1 - Tecnologia e comunidade étnica: o uso da câmera

Antes de prosseguirmos, se nos permitem, vamos abrir um pequeno parágrafo para um necessário, mas rápido sobrevoo sobre os processos de pictorização da cultura, dentro do universo dos povos indígenas, pois é evidente que durante a história do fazer antropológico (ou da produção narrativa sobre a alteridade) o uso iconográfico e visual ganha proeminência na elaboração de discursos sobre o outro. (CUNHA, 1990). Desde o “advento” da etnografia de Malinowski, da observação participante, o registro fotográfico (a produção visual), assim como distintas dimensões da produção humana, estiveram em relação com as circunstâncias políticas e do pensamento antropológico ao longo da história. Deste modo a produção visual é marcada pelas dimensões discursivas vigentes, obedecendo a “regimes imagéticos” (ALBUQUERQUE, 2010) atravessados no imaginário social. Neste sentido, arte, ciência e técnica estão em relação em diferentes momentos da história da produção iconográfica do Brasil.

A produção iconográfica acompanha toda a história da produção do pensamento sobre o “outro”. Em relação a interpretação visual (INGOLD, 2012.) sobre os povos indígenas (a visualidade indígena) temos, ao menos, duas abordagens que são importantes de serem levadas em consideração. Que já até debatemos nos capítulos anteriores, mas vale retomar. A primeira são as imagens produzidas sobre os indígenas e a segunda as imagens produzidas pelos indígenas, como já mostramos através da divisão tabelada que construímos essas experiências têm contextos, agentes e lugares de circulação determinados, em parte, pelo seu próprio arranjo produtivo. Mas nesses dois tipos de manifestação (sobre e do) podemos perceber como o contexto de produção visual, que é demarcado pela relação tecno sensorial inerente às camadas sociais populares, onde as populações indígenas, também acessam e internalizam práticas de manejo das atividades, injeta para o processo dinâmicas próprias do “recorte” histórico.

Em alguma medida, seja por ingenuidade ou serviços políticos, os projetos antropológicos corroboram para a “forma” da configuração visual e na sedimentação de imagens ideais sobre os indígenas. Essa imagens, dentro do universo Pitaguary se afirmam, a partir da perspectiva local, no sentido de atualização das imagens convencionais ideais (as paisagens ideais). O sentido da atualização é o próprio processo significador que acontece ao infinito, se perpetuando entre os arranjos colocados.

Para entendermos estes usos de imagens sobre os povos indígenas, vale esclarecer que a estética implicada na produção audiovisual do século XX e XXI tem relação semântica com

outras formas de expressão visual – como as representações cartográficas, iconográficas e textuais. Seguindo Marcos Alexandre Albuquerque, assumimos que a configuração visual dos regimes de imagens que são prescritas para os povos indígenas, são erguidas pelo imaginário ocidental sobre a categoria generalizante do “índio” (2010, p-96), sendo a agência do “exótico” uma ferramenta de caracterização social e de demarcação da diferença, através de termos estéticos e performáticos. Este discurso político atravessa a gestão cultural da colônia até a república, observamos a representação do consumo de uma cultura pela outra, ou seja, um lugar genérico no imaginário cultural. Durante a história do Brasil as representações sobre os indígenas, de seus costumes, comportamentos e conduta foram massivamente promovidas por diferentes sujeitos, instituições e agentes, o eixo que perpassa essa diversidade de produção está alinhado às expectativas visuais do ocidente sobre o outro.

Essas estratégias, como contribui Edward Said (1990), reportando-se as retóricas sobre o Oriente, são “[...] instituições [...] autorizando opiniões sobre ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o[...]”(p. 15), em síntese estas diferentes manifestações semânticas em geral monológicas e restritas e interessada em efeitos específicos, apresenta-se como mecanismo de dominação e propagação da autoridade ocidental capitalista de (dominação. Que determina as imagens que circulam e predominam sobre os sujeitos, grupos, práticas, condutas, circuitos e geografias. Não seria diferente com a produção audiovisual nos contextos étnico. Os usos do filme e da fotografia na pesquisa etnológica representam a constituição do significado da autoridade antropológica moderna, que institui um ideal de relação em primeira mão com os dados coletados para a análise. A fotografia ou o filme produzido no contexto de povos indígenas então ensaiava uma aproximação do “lá” e “cá”, criando uma sensação virtual de aproximação, no sentido da hipertextualidade, a mensagem transmitida como aponta James Clifford, era “você está lá, por que eu estava lá” (2008, p. 18).

No contexto da política nacional, nas primeiras décadas do século XX, como nos apresenta alguns autores como Manuela Carneiro da Cunha (2012), Marcos Alexandre Albuquerque (2010) e Alexandre Barbalho (2008), no Brasil seguia-se uma política de relação com as manifestações culturais influenciados pela perspectiva francesa de atuação, através das ideias sobre o patrimônio e a identidade nacional. Assim o projeto ante as expressões culturais partia de uma noção de função nacional para os patrimônios da nação, refletiam uma objetificação da cultura, o sentido de democratização cultural foi composto a partir da ideia do consumo da cultura (BARBALHO, 2008. p. 71); Ou como apresenta Catherine Walsh (2012) é dado a diversidade cultural uma função mercantilista, objetificação

no material, prática ou sujeito representativo de forma satisfatória às expectativas da perspectiva ocidental sobre o outro em questão; temos nessa conjugação um multiculturalismo funcional sedimentado a partir da lógica do sistema hegemônico do exótico.

Nesta sessão, em especial, daremos uma certa atenção ao ponto de convergência dos elementos tecno sociais como condição de possibilidade da construção de autonomia na produção e controle de imagens produzidas pelas populações indígenas, pensando em especial o papel dos vídeos para as mídias sociais e a presença da câmera em mãos indígenas. Para tal usaremos o recurso de pensar os vídeos produzidos pela Juventude Indígena dentro de uma demanda que se construiu em sincronia com o processo formativo que desenvolveu com a juventude. Era no final de Julho, quando um grupo de famílias Pitaguary ocupam um espaço próximo a aldeia da Monguba. As famílias, e de maneira geral, a aldeia da Monguba argumentava o uso secular do território e somaram esforços para justificar a “presença” indígena naquele espaço, através da retomada oral de histórias sobre a localidade. Então, Rosa, Benício, Nádia, James e Francilene organizaram momentos de gravação e me requereram o apoio no processo de gravação. Durante o final do mês de Julho e Agosto os jovens desenvolveram quatro momentos de gravação que foram transcritos e anexados ao pedido de inserção do território. O processo, obviamente, ainda está caminhando, mas os vídeos se apresenta como documentos sobre as histórias locais sobre a dinâmica social dos sujeitos Pitaguarys, que são apresentadas através de contos, causos e descrições feitas por Valdira, Júlia, Bene e Vó de Benício, as senhoras são pessoas que guardam saberes sobre o universo da colheita, das rezas e dos saberes da mata. O etnobiólogo chama esse conjunto de saberes sobre as experiências eco sociais, descritas nas oralidades das populações tradicionais como “paisagens do conhecimento”, onde se configuram saberes dentro das localidades, a partir da própria paisagem local – os sujeitos dali sabem sobre o ecossistema, a partir das próprias referências que o ecossistema os apresenta, assim uma retroalimentação circular entre paisagem-sujeito/conhecimento paisagem se estabelece no cosmologia destas populações.

Na atualidade contemporânea da aldeia da Monguba esses operadores de sentidos são identificados (tanto por nós, como pelos moradores) como agências existentes, mas não dadas. Meio que como a reflexão de Marshal Shallins, onde o autor indica que a “diferença cultural” não existe em si, os seus efeitos são relacionados aos atores que manejam essas narrativas. Dentro do cotidiano local da aldeia da Monguba a presença de câmera fotográficas, como equipamentos individuais de alguém da localidade não é muito presente.

A massificação da imagem fotográfica capturada pelas lentes dos celulares, também se tornou uma constante na localidade, assim a única câmera fotográfica (DSLR) adquirida em projeto de formação audiovisual fica em rotatividade entre os interessados em usá-la. É evidente que existe uma dinâmica própria de circulação do equipamento que em geral perpassa os objetivos demarcados como coletivos, ou mesmo em reuniões, assembleias e outros encontros indígenas o equipamento circula entre as pessoas para o registro, mas ainda majoritariamente os equipamentos de produção de filmes do meio especializado ou de pesquisas são gerenciados por agentes externos, ficando assim as ações audiovisuais locais voltadas para as mídias sociais virtuais construídas com o celular.

James Santos (22) é morador da aldeia da Monguba, membro da juventude indígena, e estudante da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB, assim é um jovem antenado com as mídias sociais e os circuitos de disputa discursiva, dentro do movimento indígena e da universidade. Era uma quarta-feira de abril, a delegação se preparava para a viagem, um clima movimentado estava na aldeia, várias rifas e eventos pré-ATL, demarcaram aquele mês de abril. James estava indo pela primeira vez para o evento, as lideranças falavam que tinham assumido uma rotatividade para as pessoas, como um ritual de iniciação no movimento, indo para um grande encontro nacional.

Assim James, que apesar de morar na aldeia, mantém relações com outras cidades e, em especial com Fortaleza, acabou passando um tempo longe da aldeia de Monguba, na casa com seus pais no bairro da Sapiroanga, comunidade periférica da zona sul da cidade de Fortaleza. Então para uma parte do grupo, percebia-se isso, James não era ainda muito familiarizado, ou mesmo bem visto. Ela tinha uma performance articulada e legitimidade parental para se colocar nas reuniões, então isto amenizava os ânimos e o rapaz tomou protagonismo em diferentes ações, sendo até a pessoa que funcionava como o canal de informação mais direta com a Juventude nos momentos de formação audiovisual. Essa animação de James, também, podemos concluir é uma própria resultante deste contexto que está colocando internamente. Entre as diferentes atividades que o jovem assumiu na viagem, ficou de fazer o registro audiovisual e apresentar para as pessoas da localidade. Essa apresentação e retorno do ATL, foram os passos iniciais para uma sistematização do uso da câmera e de elementos narrativos pelos pitaguary de monguba. Essa movimentação e protagonismo de James foi uma das condições de observação do uso coletivo da câmera. Comigo, sempre me acompanhava de uma câmera, mas usava muito o registro instantâneo do celular, em especial quando os próprios pitaguary estavam com a câmera. Vamos apresentar uma anedota que resultou do contexto político (que é do recorte temporal onde estamos) que

o jovem James estava envolvido. As próximas linhas se passam através das primeiras experiências de uso (proposto por nós) da câmera pelos jovens, dentro do regime de formação coletiva (que estão relacionados, mas não diretamente aos grupos de trabalhos que se desenvolveram – formado por pessoas da monguba - para os registro demandados).

Comentamos no capítulo 01, ainda desenvolvemos em campo, momentos de formações que se deram durante os meses seguintes de Abril, tendo os primeiros momentos de experimentação mais espontânea, na busca de familiarização com os equipamentos, que se circundam em três DSLR e um gravador com microfone. Cada jovem ficou responsável de trazer no dia uma imagem significativa para este e apresentar para as pessoas. De modo que eles não sabiam o que iriam fazer com a imagem, buscamos apenas algo significativo visualmente para eles; e Benício Silva (22) nos trouxe um imagem de uma obra indígena no qual representa o mundo etéreo, espiritual (imagem abaixo), essa fotografia centraliza Benício com um coca observando o que no relato dele seria a representação do mundo espiritual. Ainda foram trazidas outras duas imagens que comentaremos em exclusivo no capítulo 03, pelo fato delas relacionam-se às narrativas de Antônio Goro e Tamires Pitaguary, participantes do processo de oficina coletiva. Os momentos de oficina foram intitulados, de modo mais livre, como “Produção audiovisual em contexto de guerra”, a titulação foi dada por mim, mas se observa um uso corrente das sentenças como “luta”, “guerra”, “resistência” dentro do jargão para tratar localmente os momentos articulado do movimento indígena.



Imagem 29 - Fotografia de Benício onde ele observa a representação do mundo espiritual (Maio, 2019)

Essa imagem, assim como as outras, foram o exercício daquele dia, a partir dela as pessoas (cerca de 15) se dividiram em três grupos (já que eram apenas 3 imagens) e iriam produzir um vídeo de até um minuto, traduzindo a qualidade da imagem fotográfica para o audiovisual. A imagem de Benício e a proposição em vídeo da sua tradução audiovisual são elementos que voltam afirmar uma relação simétrica com o universo mítico-encantado que é operacionalizada nas narrativas que são eleitas como para serem contadas – numa consciência que estas são potências comunicativas, de forma mais ou menos consciente, os moradores da Monguba apresentam as suas paisagens ideais, que simetriza o mundo espiritual ao mundo real.

O vídeo que foi gerado tem um contexto particular e é necessário saber que os jovens me confidenciaram que alguns dias anteriormente um fotógrafo tinha ido fazer umas fotografias artísticas; os jovens se pintaram, participaram com muita animação das fotografias, alguns recebem no Instagram o retorno, mas, acredito, e novamente reafirmando que a participação em processos audiovisuais (e estéticos de forma geral) para a localidade indígena da Monguba se constitui como prática formativa, a partir do guarda-chuva geral das atividades do movimento indígena. Assim os jovens aprendem, pela observação e participação nas fotografias com o especialista, uma técnica que decidiram experimentar, mesmo que sem a precisão do efeito conseguido os jovens nos mostram, mais ou menos, como a munição técnica da fotografia e revisitada pelas pessoas do circuito local para evidenciar as imagens de interesses; interesses esses definidos mais ou menos por um conjunto mobilizado de sujeitos que tencionam os contextos de efetivação das práticas comunitárias.



Imagem 30 - Screen de vídeo produzido pelo grupo (com a técnica da contraluz) .

No movimento de tradução intersemiótica da qualidade estética, onde os jovens

desenvolveram de modo muito profícuo. Nos explicando Benício diz: “[...] A imagem que eu trouxe era uma representação do mundo espiritual, e a gente pensou em algo que se representa pra nós essa ligação espiritual, e pensamos na fumaça do cachimbo [...]” (BENÍCIO SILVA, 22, MAIO/2019). Com isso conseguimos mais ou menos deixar evidente qual o caminho mental que os jovens traçaram para chegar a este enquadramento. Um destes fatores, como temos levantado em parte do trabalho é a relação da aldeia com os processos externos. Isto traz implicações de diferentes naturezas, pensando em especial o processos técnico-sociais, condicionam, através da apropriação local destas ferramentas, possibilidade de enunciação de discursos. Sendo um mecanismo comunicativo e educacional, assim na medida que se elege a “fumaça” como elemento de conexão com o mundo espiritual, pode-se considerar duas coisas. A primeira é a habilidade dos agentes do grupo em ler a semiologia, a composição do contexto espiritual e através dessa leitura-eleição, podemos identificar, por meio dos elementos que emergem no discurso visual pitaguary que a segunda habilidade é a justa apropriação contextual para se produzir o discurso, assim se produz por um contexto, mas filiado a capacidades de manejo dos presentes, assim como se elege um elemento, se afirma este, ao mesmo tempo e na mesma medida, como representação daquela expressão (valorizada) localmente, ainda por consequência sana questões locais que estariam pipocando em uma ou outra subjetividade, criando elementos visuais de respostas ao modo de vida desejado/ideal de modo comunitário.

Este regime imagético cosmológico, digamos assim, tem a sua potência ampliada à medida que a aldeia, e a população de um modo geral, se apropria das técnicas e dos circuitos de disposição narrativos, entre eles o audiovisual. E nesta questão por tratarmos especificamente deste momento, essencialmente de natureza compartilhada do audiovisual cearense, ainda com povos indígenas, a participação da equipe (ou dos pesquisadores) com os sujeitos gravados, ou participantes do processo são determinantes para um diálogo que objetiva uma simetridade nas relações de gravação étnica. Um desses pontos, perpassa o fortalecimento dos circuitos protagonistas, como podemos observar ao longo da história de produção audiovisual local.

6.2 – O mundo do mito-social: conceitos locais simétricos

Amélia e Augusta são irmãs gêmeas. Moradoras da aldeia da Monguba desde quando não se havia movimento indígena autodeterminado. Elas nos contam experiências de vida delas próprias, são memórias da sua juventude, dos passeios pela mata, da organização familiar, da divisão do trabalho local, dos momentos felizes, surpreendentes e pavorosos que passou na sua vivência no alto da serra. Elas dizem que todos moravam mais a cima da serra

e com o passar do tempo, com os estreitamentos, a chegada da energia elétrica e a expansão moderna das estradas fizeram a dinâmica se alterar. Mas de certo elas nos contam as suas histórias passadas, memória íntimas destes momentos. São coisas vividas, experiências reais, que no universo contemporâneo as lideranças assumem essas narrativas como pontos de conversão entre as “indicações” convencionais dos significados que precisam ser manejados para o embate político e, acima de tudo como processo pedagógico de formação para a continuidade cultural. São ferramentas étnica de transmissão de conhecimentos, como já comentamos acima. Por hora, vamos retomar o processo de gravação.³²

A ideia Inicial de Rosa - com o material audiovisual - era que estes servissem as duas escolas indígenas da região. O projeto inicial vinha com uma proposta de registro dos “troncos velhos”- as pessoas mais velhas e com saberes importantes na percepção local, foram entrevistadas, nesse contexto, Amélia e Augusta Pitaguary, irmãs gêmeas e quase centenárias. No ano de 2020, Augusta chegou a falecer, dando uma característica mais acentuada a sua imagem e a importância dos registros coletado, hoje, eles são únicos e históricos para o localidade. A demarcação do processo para a localidade é notória, o troféu do prêmio concedido ao filme está exposto na sala principal do museu, em muitas ocasiões Rosa comenta sobre a sua existência. Deste modo, o processo de pesquisa inerente à produção audiovisual, é para a pesquisa antropológica, no contexto que assumimos, um instrumento de “criação de vínculos” recíprocos.. As gêmeas são conhecidas na região por suas histórias, que apresentam parte dos seres míticos do imaginário do povo Pitaguary - povoam essas contos seres como o Pai da Mata (Guajará), a Princesa Encantada e os Mitos da Pedra da Torre, a morada dos encantados. Estes materiais, pouco mais de quarenta minutos de entrevista com cada uma (Amélia e Augusta) foram os conteúdos base para a produção do curta metragem “A lenda Cotidiana”, assim como são vistos como processos de produção demandada internamente.

O cotidiano apresentado pelas Gêmeas é particular da localidade, coloca na narrativa paisagens que simetizam, deixam numa consonância cotidiana os seres míticos, a organização social e a experiência de vida, tanto que os registro em vídeo dessas senhoras, são um misto de experiência cotidiana e espiritual. Mas esse sentido etéreo, extra mundo, a partir das paisagens sinuadas pelas narrativas das senhoras é uma constituinte do mundo. O

³² Mas refletimos de modo exclusivo sobre esse processo de produção audiovisual compartilhada do filme no artigo intitulado “Visualidade Étnica e Pesquisa Audiovisual Compartilhada”, apresentado no 42 Encontro Nacional da ANPOCS (in: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-3/gt-31/gt14-23/11235-visualidades-etnicas-e-pesquisaaudiovisual-compartilhada-na-aldeia-dos-pitaguary-ce/file>)

contato com os seres encantados não é dado pela especialidade ou vivência exclusiva de pessoas (xamãs, pajé) que transitam entre mundos, pelo contrário, o mundo dos Encantados é este mesmo, eles coexistem com os humanos. Assim um duplo movimento, um movimento que vai ao mesmo tempo para dois lugares de modo sincrônico, simétrico acontece na tecitura das narrativas sobre os mitos.

“[...] o mito opera a partir de um duplo contínuo. Um externo, cuja matéria é constituída, num caso, por acontecimentos históricos ou tidos por tais, formando uma série teoricamente ilimitada de onde cada sociedade extrai, para elaborar seus mitos, um número limitado de eventos pertinentes [...] O segundo contínuo é de ordem interna. Tem seu lugar no tempo psicofisiológico do ouvinte, cujos fatores são muito complexos: periodicidade das ondas cerebrais e dos ritmos orgânicos, capacidade da memória e capacidade de atenção. São principalmente os aspectos neuropsíquicos que a mitologia põe em jogo, pela duração da narração, a recorrência dos temas, as outras formas de retorno e paralelismo que, para serem corretamente localizadas, exigem que o espírito do ouvinte varra, por assim dizer, o campo do relato em todos os sentidos à medida que este se desdobra diante dele [...]” (LÉVI-STRAUSS, 1995, p. 35)

Essas dimensões que numa leitura externa, ou que se apresenta como dimensões processadas como separadas, como de naturezas distintas, são condicionadas como elementos do mesmo universo, um universo ideal, processado na experiência, onde se reuni forças para a preservação e permanência destas narrativas – elas tem uma vitalidade própria do ajuste que elas emergem. Assim ao encantado faz “[...] sua presença ser sentida não como um objeto do mundo natural, mas como um fenômeno da experiência [...]” (INGOLD, 2011:). Nesta perspectiva os encantados e as narrativas ideias da organização social são elementos de um mundo imaginativo, mas não menos “real”.

“[...]Meu avô trabalhava no corte de madeira, aliás não só ele. Trabalhava ele, meu avô Zé, o Evaristo, João Antônio Gondim, Zé Ferreira e mais e mais. [...] aqui sempre foi uma área ocupada pelos nossos antepassados, por família mesmo, a maioria era família, no ano que o inverno era bom mesmo esses agricultor morria de alegre. [...]” (VALDIRA (58), 2019 – entrevista de vídeo demandado)

Aqui Valdira informa sobre as pessoas que são apresentadas como pertencentes a

paisagem daquele território onde foi feita a entrevista, ela é moradora do Monguba e uma liderança local de importante representatividade, sempre está de modo mais periférico nas articulações eventuais, em especial cuida da logística da cozinha, mas ainda produz adornos e adereços como pulseiras e brincos. As entrevistas aconteceram no espaço conhecido como Açude da Mariquinha onde parte da aldeia Monguba ocupa (ainda atualmente) com atividades de plantação, caça e pesca. Assim o espaço reivindicado para a inserção no território tem um argumento interno de autonomia econômica, assim como indica forças da aldeia em busca da retomada (literal) desse contexto social ideal, onde as pessoas produzem na terra. A produção na agricultura, dentro da semiologia local, os períodos de chuva e seca, tem uma participação presente de fenômenos encantados no universo de narrativas locais, assim como influi na organização socioeconômica da localidade. Essa é central para a compreensão da simetria da percepção Pitágoras sobre a organização social e os ciclos naturais. Como mostra dona Amélia em duas situações:

“[...] Quando era de noite a gente via o fogo descendo a serra, a casa lá (de vó bela) o caminho, a estrada era feito aqueles caracol. A gente via aquele fogo, e ele entrava e descia, entrava e descia até que chegava bem ali, no rio, bem pertinho aqui (sinalizando a direção) e quando chegava ali, pronto sumia [...]” (MARIA AUGUSTA, 2016: fragmento das entrevistas demandadas)

Essa organização social, que assumia características coletivas na distribuição das atividades de plantação e colheita, assim como eram substratos da relação simétrica do mundo dos encantados, onde estes previam, mediavam, indicavam os processos organizacionais da comunidade. Associavam-se, dois ou três, e estes produziam nos terrenos individuais de modo coletivo, e os ganhos individuais com a colheita eram coletivos, se repartiam entre os participantes. Essa distribuição demarca além da importância para a subsistência econômica da aldeia, funciona como um elemento social de afirmação de laços, conjugados pelas associações parentais presentes no grupo. Esse elemento social da plantação e a participação.



Imagem 31 - screen de vídeo da entrevista com Valdira Almeida, moradora da monguba, liderança local.(vídeo captado por Benício Pitaguary: Aldeia Monguba, Agosto/2019)

Essa primazia pela relação com a natureza, através das leituras comunitárias dos fenômenos naturais-espirituais para a articulação do preparo comunitário para a lida com os dias que se vinham, assim como a participação dos Encantados nos sistemas (e narrativas) de caças, se instauram na produção visual como elementos de circularidade significativa (significa pro mundo externo, mas antes estende a perspectiva visual ideal local a confirmando no contraste como outros significados) que se projetam para o mundo (significando externamente), mas sincronicamente, e talvez, de modo mais intensivo, se apresenta como processo pedagógico de permanência (afirmação) cultural – literalmente os pitaguarys estão ensinando ao mundo uma posição ideal de conduta da vida, da organização social e da percepção dos ciclos naturais, ao mesmo tempo que aprende e ensina internamente – como dissemos um movimento circular que estende a perspectiva local e a confirma nas emergências visuais elaboradas.

Compreender estes contextos narrativos e associações de imagens que buscamos traçar entre as três experiência da percepção local, sendo a simetria na perspectiva entre mundo social e espiritual, expresso nas articulações comunitárias de nominação dos espaços, na eleição das palavras ditas em produções audiovisuais, assim como na busca de subjetivar

processos pedagógicos internos que apresentam esta própria posição simétrica, como as experiências de vídeos demandados nos tem mostrado; A noção de natureza da aldeia, que diferente da articulada pelos movimentos ecológicos, onde, seguindo uma crítica de Bruno Latour, existe um processo de distinção entre a prática e as ideias da ecologia, guarda chuva por onde se processam esses discursos ambientais, por onde as populações indígenas são lidas como ideais no sentido das relações eco sociais estabelecidas, voltaremos a debater isto de forma direta com apresentação e discussão das imagens do filme Serra (2014).; Posto isto, mostramos por hora que esta busca de sentido de reificação da simetria entre humanos e o mundo natural é um significado constante que movimenta a produção local, entre estas na articulação audiovisual é alimentado a pictorização destes elementos culturais, ou como alguns diriam são os processos de representação cultural audiovisual da localidade conjugam de modo simétrico os significados entre natureza e sociedade.

Essa postura convencional de separação da natureza e sociedade, como nos mostra Bruno Latour (2012) é uma instituição do pensamento ocidental, que se assenta no projeto moderno de separação entre o mundo externo e interno, o mundo natural e o mundo social. Nesta perspectiva o mundo é construído por representações internas objetivas sobre as áreas externas à mente. Está é uma noção propriamente do renascimento iluminista, onde o conhecer do mundo são processos de representações de coisas que estão fora da mente. Pensar precede a condição da existência – penso, logo existo, dizia um expoente do pensamento positivista. Então são elegidas modos de configurar esta relação entre o externo e o interno, entre o significante e o significado. A premissa do estudo sistematizado da lógica, como o modo do pensamento filosófico – que busca o conhecimento correto do mundo é uma indução posta no pensamento ocidental desde os sofistas em Ágora. De modo mais sistematizado as noções da lógica são colocados por Aristóteles, na Origem, o estudo dedicado a epistemologia do pensamento.

Para Paul Rabinow, estas discussões são retomadas pelos pensadores positivista do século XV, como Descartes que nos induz a compreender o conhecimento verdadeiro como uma representação correta do mundo externo na mente – sendo a consciência este estado representativo. Aqui ao menos dois efeitos são instituídos no *modus operandi* do pensamento social. Um deste é a eletividade corporal, onde a mente é sobreposta ao resto do corpo e o outro é a articulação restrita do conhecimento ao sentido da verdade. Sobre este segundo efeito, Rabinow nos apresenta as contribuições de Ian Hacking, onde expõe que o que é tomado como verdade depende de eventos históricos. Os autores argumentam que lógica é diferente de raciocínio – a primeira, tem como ponto de partido e significado a

restituição/permanência da verdade, o segundo nos articula no contexto criativo do pensamento, introduz a possibilidade de verdade. Algo, talvez, em sintonia com a análise de Giorgio Agamben (2015) sobre as condições de possibilidade da ação, onde o autor versa sobre a noção de experimentos sem verdade, apresentando certas experiências contingenciadas que anunciaram prerrogativas filosóficas assumidas na produção do conhecimento pós-modernista, que esvazia significados sobre as práticas produtivas. (2015. p, 36).

Rabinow com uma leitura que caminha no mesmo sentido – de superar o estabelecimento restrito da experiência do conhecimento à frias balizas entre verdade e falsidade. Assim é exposto uma estrutura cognitiva que apresenta-se como representativos do mundo real, mas de fato são regimes de manutenção da noção de verdade. Michel Foucault tomando o pensamento como prática social, apresenta que as noções de ideologia e epistemologia são semelhante na prática do conceito. A verdade, então, estaria colocada como um sistema de procedimentos ordenados para regulamentação, distribuição e operação das afirmações (RABINOW, 1999, p. 78-79) legitimadas pelas disposições da noção de “ciência”. Deste modo a noção de verdade é um condição colocada por eventos que à antecedem historicamente, sendo as afirmações práticas de manutenção e perpetuação dos “sentidos verdadeiros”. Um dos efeitos da disposição da lógica da verdade é a centralidade mentalista da produção do conhecimento. Como se produzem conhecimento somente com as funções mentais, do intelecto, em detrimento das funções corporais, que são somente maquinicas. Isto para Tim Ingold é uma eletividade simbólica dos corpos que propunha uma “divisão fisiológica do trabalho”, que é apresentada por Charles Darwin, mas que a função do corpo para trabalho maquinico de produção liberou ao longo da evolução “[...] uma superioridade intelectual sobre todas a criaturas [...]” (2015, p. 72).

Como nos lembra David Howes este movimento de reivindicação e evidência destes sistemas de verdades que elegem a escrita e a experiência estritamente mental, dando panorama para se experimentar outras linguagens e modos de produção/narração dos conhecimentos ficou conhecido como a Virada Sensorial que tem implicações nos modos produtivos do pensamento social. Abordando novos modos de produção durante a história das ciências sociais como a antropologia dos sentidos (FEELD, 1982. FEBVRE, 1942.), as histórias do efêmero (MINTZ, 1985, OFF, 2006) que recontam através de outras associações as experiências sociais. De modo originário após a década de oitenta os sentidos passaram , progressivamente a serem discutidos entre sociólogos, antropólogos e historiadores destituindo uma hegemonia nesse campo feito pela psicologia. Esta crítica a mentalidade na

produção do conhecimento liberou para que áreas do pensamento social e filosófico, talvez diretamente influenciado com a relação com a produção artística corporal, a pensar o corpo do pesquisador e dos pesquisados como impressões conjugadas de subjetividades e produção de conhecimento – um conhecimento corporificado (enboding). Esta visão corporificada do pensamento propõe deslocar a experimentação científica em ciências humanas como resultado uno da cognição e da lógica para a influência dos sentidos por completo na experiência de produção do conhecimento. Esta atenção especial voltada para os corpos que se envolvem no trabalho de campo resultou, para a antropologia visual, numa leitura triangularmente colocada.

Como nos lembra MacDougall (2011) a primazia da imagem é o sentimento, diferentemente de como se estabelecia anteriormente, onde a produção da imagem era guiado pelo sentido lógico de produção direta de significados, através das perspectivas ilustrativas/representativas. Nestes campos da antropologia visual que se anunciam nas últimas décadas tem-se argumentado uma retroalimentação do significado e da visão – sendo o significado a função (performática) do tornar-se familiar – só significa, sobre o que se conhece, neste sentido o significado guia a visão (MACDOUGALL, 2011). Assim é centralizado que o conhecimento visual (e de modo geral o sensorial) provém do nosso significado primário do compartilhamento de experiências – isto não é um consenso, tendo em vista que são estabelecidas críticas sobre um excesso de visualismo como condição de produção do conhecimento nas ciências humanas que partem de outras áreas sensoriais, como dos estudos sonoros (HOWES, 2014). Vale considerar que há uma coexistência de movimentos que agregam, no decorrer da história antropológica, condições de possibilidade para um espaço autônomo de produção teórica, que parte da perspectiva sensorial da visão.

Para os estudos das imagens audiovisuais auxiliado pelos teóricos trabalhados, podemos indicar que a perspectiva assumida pelo trabalho associativo para a pesquisa antropológica é uma forma de jogar com (na) antropologia. Assume-se do modo como Viveiros de Castro (2002) indicou, através da negação do modo clássico do jogo antropológico, assim noções como verdade, representação e cultura sofrem revisões. A lógica Kantiana das representações é questionada, o modo de entender a natureza (o mundo das coisas) coesa, una e separada é posta como projeto de um pensamento que se declarava “moderno”. Negar esse jogo não é dizer que essas produções estejam erradas ou mesmo que nada produzido nesta perspectiva esteja ultrapassado – afinal a verdade é uma noção deste jogo clássico da produção do pensamento, que determina um problema uno (a natureza) e suas “soluções” diversas impregnada nas ações dos sujeitos/ contextos (cultura).

Para Tim Ingold a produção da ação é produção da própria vida. “[...] deve ser entendida intransitivamente [...] ele não começa com uma imagem e termina com um objeto, mas continua indefinidamente [...]” (2011. p, 29). Numa relação com a noção marxista de produção, que em certa medida busca relacionar a noção à própria produção da vida – os modos de produzir, são os modos de viver. Assim o processo produtivo humano é entendido como um movimento – e não como uma transmutação de imagens idealizadas e objetos materializados, como é percebido em teorias monolíticas. A concepção correlacionada de imagem (na mente) e objetos (no mundo) é uma herança positivista, podemos lembrar da premissa de Descartes: o conhecimento são imagens corretas do mundo na mente.

“[...] A relação de conhecimento é aqui concebida como uma unilateral, a alteridade entre o sentido dos discursos do antropólogo e do nativo resolve-se em um englobamento. O antropólogo reconhece de jure o nativo, ainda que possa desconhecê-lo de facto. Quando se vai do nativo ao antropólogo, dá-se o contrário: ainda que ele conheça de facto o antropólogo (frequentemente melhor do que este o conhece), não o conhece de jure, pois o nativo não é, justamente, antropólogo como o antropólogo. A ciência do antropólogo é de outra ordem que a ciência do nativo, e precisa sê-lo: a condição de possibilidade da primeira é a deslegitimação das pretensões da segunda, seu ‘epistemicídio’ [...]” (CASTRO, 2002, p. 116)

Esta reversão epistêmica que se ampara pela negação do jogo clássico de produção antropológica – nesta perspectiva é assumido outros modos produtivos. Assim a posição do “nativo” é relativizada, o percurso de produção do conhecimento é revertido. A crítica se assentam de modo transversal em uma gama de autores da virada ontológica que evidenciam a emergência de um “novo” modo (significado) de produzir antropologia. Sendo um movimento-resposta as leituras antropológicas onde se tem concepções que os contextos culturais vão “[...] preenchendo uma forma universal (o conceito antropológico) com um conteúdo particular [...]” (CASTRO, 2002, p. 117), propondo uma desestabilização na normativa e tranquila caminhada da explicação social. A significação do trabalho e produto antropológico é repostado, isso pragmaticamente impulsiona diferentes experiências metodológicas dentro da pesquisa.

Neste sentido a produção do conhecimento audiovisuais também é entendido como um trabalho de significação, de produção. Onde o resultante é um movimento transformador que inventa a cultura estudada e a cultura das pessoas envolvidas na produção, como

podemos ver, é um processo de afirmação constante da lógica interna e da negação (ao menos semiótica/narrativa) de processos outros, criando no imaginário comunitário paisagens ideais de como ser no mundo. É certo afirmar, até o momento ao menos, que as convenções são estratos coletivizados resultados de processos obliviadores que delimitam uma “base comunicacional” (de obviamente, de tornar-se óbvio, reconhecido). Esse processo de obviação local é o justo processo de significação pedagógica que acontece de modo tangencial no extracampo da produção da representação cultural audiovisual, assim como se sobressai em imagens e oralidades (produzidas por e sobre os Pitaguary).

Pensando através de Roy Wagner, os processos produtivos (de significação) são instituições da ação (que direcionam à convenções, para negar ou reafirmá-las, restrito aos aspectos relacionais dos coletivos que são convencionalizados) e percebidos através do aspecto de obviar do símbolo são considerados dois efeitos: as simbolizações convencionais e a simbolização diferenciante.

As simbolizações convencionais são estratos de relações em movimento que buscam interagir internamente aos aspectos convencionais dos coletivos. “[...] São aquelas que se relacionam entre si no interior de um campo de discurso [...] e formam conjuntos culturais, como sentenças, equações [...]” (WAGNER, 2017. p ,77). Este tipo de simbolização é percebida a partir de seu aspecto generalizador/ coletivizada, mas o fazem, há apenas porque são processos de representação, no sentido mais comum. Este movimento “rótula”, “agrega”, diferencia os conjuntos reafirmando a própria convencionalização. Fazendo uma proposição organizativa que separa a ordenação das coisas ordenadas, uma espécie de suspensão do significado, uma representação constante distintiva e criadora de contextos. (idem); O processo diferenciante – este em especial, pode nos levar a leituras precisas sobre o movimento de “simbolização”, “representação” dos processos visuais com os povos indígenas no nordeste. “Desse modo, a tendência do simbolismo diferenciante é impor distinções radicais e compulsórias ao fluxo da construção; é especificar, e assimilar uns aos outros os contextos contrastantes dispostos pela convenção [...]” (WAGNER, 2017, p. 78). Posto isto o autor argumenta que, em geral, a totalidade dos pensamentos, ações e interações e motivações podem ser entendidos como uma disposição criativa de contextos (idem. p. 76).

Para o campo da antropologia indigenista, em especial, para nós, a antropologia visual, esta inferência nos auxiliou para pensar o uso destas ferramentas visuais pelos povo Pitaguary que emergem pelo corpo do filme. Um fenômeno que imprime significados no mundo contemporâneo e apresenta-se como estratégia de visionamento, elaboradas através das redes associativas dos próprios grupos. Tendo em vista que entre os povos indígenas no

nordeste pratica-se um regime de distinção ante as noções convencionalizadas ideias sobre os “indígenas” e sobre o “não-indígena” (que perpassa a história nacional de relação com as perspectivas “racionalizadoras”, através da instrumentalização política de conceitos como miscigenação e autenticidade) – que institui características convencionalizadas sobre esses dois tipos.

Neste esquema, como nos apresenta a literatura antropológica sobre o assunto, os povos indígenas do Nordeste foram negligenciados, já que não se prescrevem aos símbolos colocados. A antropologia do século XX demorou para compreender este fenômeno que atualmente tem promovido frentes diferenciadoras que revertem os extratos convencionais de modo estratégico para a promoção de “novos” signos que estão em sintonia com os símbolos convencionais, mas buscam a diferenciação. Talvez a grande diferença, o status coo da autenticidade seja essa: a distinção da ação, da totalidade criadora está na própria base comunicacional comum. Que é sempre um arranjo próprio da localidade, produto e produtor do período histórico e do contexto de relações associativas com outros coletivos (com outros conjuntos convencionais).

Uma destas ferramentas que alinham processos diferenciante, através de símbolos convencionais é a promoção performática de práticas convencionalizadas como tradicionais aos povos indígenas – como o Toré, o uso de adornos, a coletivização de práticas míticas e, claro, a afirmação visual. Neste sentido o filme etnográfico se apresenta, cada vez mais recorrentemente, como uma performance de tradução de elementos convencionalizados, muitas vezes globalmente, para signos locais de reafirmação da distinção. Essa movimento, no contexto dos Pitaguary, assim como de outros povos no Brasil, é tangenciado por elementos de manutenção de memórias distintivas (OLIVEIRA, 1989).

Ingold comenta que as noções modernas da ciência como as proposições de Francis Bacon (1620) onde o autor, assim como outros positivistas como Descartes, comungam de uma separação entre o “mundo em si” (a realidade) e os “mundos” (o imaginado/imaginário) como premissa classificadora para aferir a produção “correta” do conhecimento – o conhecimento é a representação correta do mundo na mente. Neste movimento é colocado as características da percepção correta do mundo que está encerrado, cabendo ao pesquisador antropólogo o desvelamento da realidade imanente. É então ressaltado como imperioso na contemporaneidade certos pontos de mudança na leitura que fazemos do mundo. Um desses pontos é a restituição performática da produção do conhecimento.

Como Tim Ingold nos mostra essa noção é corrente entre as tradições mais antigas, lembra o autor, que o sentido do texto na época medieval é alcançado, através da performance

da leitura em voz alta, onde a eloquência vocal e gestual compõe o modo de interpretar o mundo – a característica essencialmente performática da sabedoria assume um lugar secundário, ante o mundo científico da informação de dados (2015). Deste modo, o autor está nos colocando uma reflexão que perpassa a ideia de que a convencionalização das concepções da “modernas da ciência” instituem divisores binários de interpretação do mundo. A modernidade é entendida, neste sentido, como uma instituição convencionalizada, onde “[...] é muitas vezes definida através do humanismo, seja para saudar o nascimento do homem, seja para anunciar a sua morte [...]” em detrimento do “[...] conjunto de ‘não-humanidades’ das coisas, dos objetos ou das bestas [...]” (LATOURET, 2011, p. 19). Podemos até dizer que a análise binária propõe-se conjugar a passagem do tempo em noções que pensa em antes e o depois. O efeito é “[...] separação brutal entre aquilo que não tem história mas que ainda assim emerge na história – as coisas da natureza – e aquilo que nunca deixa a história – os trabalhos e as paixões [...]” (idem. p. 70).

Deste modo a modernização tendeu a implantar uma falsa sensação de progressão do antes, nas trevas, para o depois, na iluminação do pensamento – a separação entre a natureza e a sociedade, entre a política e a ciência, entre o estado e a religião eram traços que a constituição moderna apresenta e foram suplantados como verdades por diferentes correntes do pensamento nas ciências humanas, como a tradição de Thomas Hobbes que institui a liberdade humana dos indivíduos, como totalidades, separadas, por contraste do mundo não-humano, redigido pela natureza. Este contexto das grandes divisões apresenta-se para os estudos com os povos indígenas do Nordeste com leituras binárias que buscavam aferir a autenticidade dos diferentes povos no Brasil. se aferindo em efeitos estrondosos, pois nestas leituras estes não se encaixavam nas prescrições da autenticidade colocadas como ideais pelas imagens convencionalizadas de um índio como representante do contrário a civilização.

7 CONCLUSÃO: A METAFÍSICA DA IMAGEM ENCANTADA

Qual o papel das imagens produzidas por nós, antropólogos não-indígenas, para o contexto das aldeias que estão relacionadas as nossas imagens? Para irmos refletindo sobre e induzindo uma conclusão ao trabalho, podemos pensar que estas ideias de papel, digamos é uma dimensão de funcionalidade da pesquisa. Afinal os efeitos, repercussões da pesquisa são os reais dispositivos funcionais para a aldeia (é claro, evidente, que mesmo em pesquisas onde não se tenha “efeitos locais” – como a execução de projetos paralelos, a participação real (não só observação) do pesquisador -os efeitos ainda existem, mas participam em outros circuitos, mesmo, por consequência somando ao projeto político de afirmação das populações indígenas. O que estamos dizendo, de modo mais direto é que não existe pesquisa antropológica sem participação e essa participação não é vista no jogo retórico-conceitual não é visto através da dissertação ou tese antropológica, estes efeitos são aferidos na relação em campo. Entende-se por campo, não uma delimitação temporal ajustada pelo calendário escolar da universidade, mas sim como o espaço social de dinamização, contato e articulação do pesquisador e os pesquisados, e isto não se encerra (para pesquisadores sérios, comprometidos com evolução da prática e não com correntes antropológicas) com a “titulação” do pesquisador.

Na nossa experiência com os Pitaguary de monguba produzimos apenas um “corpo” de filme, que digamos, são motivados por nossas (minhas) vontades. O vídeo, assim, dentro do escopo operado aqui, é uma indução reflexiva de igual maneira. É uma materialização da experiência do pensamento compartilhado. O filme, intitulamos de “Retomada”, e acompanha alguns dos momentos que tivemos em campo, apresentado o corpo das pessoas que cotidianamente estavam me circunscrevendo, assim como pincela os circuito da aldeia da monguba, perpassando, em especial, dois lugares que foram os cenários dos períodos com os Pitaguary. O material não foi consultado (na montagem) com os Pitaguary, então é um produto da minha visão, mas que só se dá, devido o meu lugar no contexto local – ainda, meio que denunciando uma perspectiva compartilhada, as imagens, parte delas, são produzidas por pessoas da localidade que estavam próximas a eu.

Link: https://www.youtube.com/watch?v=r_9hW15NWIY&t=19s

Talvez não seja exagero dizer que nós que nos atemos as imagens, claro, uma frente em contato com processos radicais de proposição da experiência de conhecimento, sofremos um constante paradoxo na atividade intelectual, de ser produtor e produto do processo de conhecer; seja nos momentos no território, no contato produtivo com as pessoas, onde se desenvolvem relações tensionadas por intenções múltiplas sobre as imagens geradas que

estão articuladas às vontades, concepções e sentimentos dos agentes envolvidos; ou ainda na atividade de revisita dos vídeos produzidos, num cenário, muitas vezes solitário, consultivo e que se dá a partir da articulação das filiações intensivas que se dão com o corpo-visão do pesquisador. Esse paradoxo nos estimula, de igual maneira, como vimos ao longo do trabalho, ao menos de duas formas; em uma delas somos colocados no jogo da produção do conhecimento, desvelando um personagem oculto na configuração do pensamento até então: o próprio pesquisador. A outra dimensão idiossincrática deste paradoxo disciplinar (que não é atual) é a compreensão - não a explicação (VIVEIROS, 2012) – dos fenômenos visuais/materiais de modo contingenciado (AGAMBEN, 2015), performáticos (MULLER, 2005), ou ainda eventual (STRATHERN, 2012, p. 272). Estas induções impõe um cenário de produção antropológica que primariamente é de respeito e participação (ATHIAS, 2014. MARTINHO, 2014. VAILATI, 2011).

Esse cenário da produção audiovisual no pensamento antropológico, em especial, no contexto dos povos indígenas no nordeste, ainda contribuirão, num futuro promissor, de pesquisas múltiplas que abordam os sentimentos, em detrimento de estrutura “sociais” pré-fixadas, que seguem os atores, em vez de conceitos e associa-se aos circuitos de tal maneira que uma “simples” experiência de conhecimento, se torna um processo pedagógico de transformação das percepções, em primeira instância, individual, mas de modo substancial, re agrega as noções do social (LATOUR, 2004) contribui para a identificação de elementos de diferenciação da natureza do “ver” ocidental (INGOLD, 2012) ante as outras culturas ou de modo mais empirista e certamente mais coerente, poderíamos dizer que estes exercícios de estranhamento das características do processo de representação visual do conhecimento e em especial das perspectivas operadas no caminho, serão os motores dos “sentidos” de se ver/produzir imagens pelas comunidades que mais ou menos se confessam através delas.

Estes elementos são operadores de um movimento diverso que produz visualidade étnicas que por um lado assenta no pensamento social contemporâneo revisões sobre as narrativas da modernidade – numa frente pós estruturalista, ontologia, perspectivista, multinaturalismo. E por outro instituem críticas ao caminho eurocêntrico-colonialista de produção do conhecimento – através do pensamento de-colonialidade, recursivo e reverso. Sendo uma diversidade, às vezes estão em tensão, mas que convergem nestes dois eixos, criando uma miríade de experimentos que urge no presente a “[...] necessidade de pensarmos uma formação teórico-prática [como] urgente [...]” (FERRAZ, 2014, p. 37). para os antropólogos visuais.

“[...] É importante afastar-se da crença em que a câmera, o equipamento, fará o filme – marca do fetichismo da técnica que nos é contemporâneo [...]” (idem: 47); A imagem assumida como verdade se passa através de efeitos nas outras formas de conhecimento. A história da antropologia e das técnicas de produção de imagens caminham em paralelo e os seus procedimentos semióticos de representação são quase idênticos (PINNEY. 1996:32). Ainda é possível dizer que os elementos do processo fílmico, podem ser delineados como uma indução disciplinar de “imposição de ordem”, fraccionalização e regulação local do que está visível. “[...] Na fotografia, assim como na “disciplina”, o fotografo está invisível atrás da câmera, enquanto o que ele vê torna-se completamente visível [...]” (idem: 35). Deste modo a operação antropológica, assim como o fazer audiovisual é uma instrumentação de poder, sobre os corpos que serão vistos que emergem ao passo que o “feitor” se sobrevoa, observa, ordena. Ainda outros operadores da normatização de quem são vistos, foram discutidos no capítulo anterior com os comentários de Spivak, mas vale retomar que os sentidos da prática relegado ao nativo, criando por contraste, os sujeitos que pensam condicionam os circuitos e as disposições das falas sobre as subjetividades subalternizadas, que em geral, são os “alvos” da incidência da luz fotográfica .³³

Essa dinâmica, certamente, como vimos ao longo do trabalho, não é unilateral. Ao passo que as “imagens” e “visões” são elaboradas sobre os povos indígenas, por exemplo, estes circunscrevem experiências desapropriatórias, reversas, estratégicas que configuram universos pictorizados tencionados entre as intenções da equipe produtiva e dos agentes gravados. Ainda é mais notório na atualidade que a “autonomia” na produção das imagens sobre as localidades e diferenças culturais (com maior ou menor grau) se dão em diferentes regiões do planeta. No Brasil, desde o anos 1980, após o projeto Vídeo nas Aldeias, muitas ações de fomento a autonomia da produção e circulação de imagens sobre as populações indígenas e a produção compartilhada de imagens dentro do cenário das correntes antropológicas são realidades progressivamente mais imanentes nos cotidianos das aldeias.

Sendo então permanecido coexistindo diversos “processo” produtivos que se dispõem entre estes “extremos” da produção visual antropológica – pairando entre as noções ordenadoras de quem é visto e entre as tensões estratégicas feito pelas populações étnicas. Vimos ao longo do trabalho que um dos efeitos deste contingente é a disposição de uma rede associada de imagens que emergem entre o processo produtivo, no corpo do filme e nas interpretações locais sobre as a imagens - e que acima de tudo, a posição, liberdade e

³³ Aqui estamos dialogando com as metáforas pessimistas de Paul Virilio (1998) que relaciona o ato fotográfico a subjugação militar por meio da luz. As guerras da luz. (PINNEY, 1998:31)

participação dos sujeitos gravados (os “nativos”) é diretamente relacionado ao “produto final” (filme) apresentado. Os materiais que se inseriram como elemento da reflexão ao longo do trabalho estão colocadas para o povo pitaguary entre 2008 e 2020. Um década de filmes direcionados para o território que nos apresentam a experiência local (mas não dissociada) da produção de elementos visuais, sonoros e narrativos que “representam” (e apresentam) a cultura Pitaguary.

No território diferentes conjuntos associativos que funcionam como dispositivos de agregação dos “processos produtivos” que estão abordado nos exercícios com os “filmes” durante a pesquisa nos mostram que estes conjuntos de processos produtivos de filmes podem ser divididos em quatro categorias: com, sobre, de e demandados – que são determinados pelas características dos processos produtivos assumido pelas obras, uma “continuidade” que se tece tendo em vista o próprio processo “determinando”, entre outras coisas o “local” dos agentes na produção, direcionando os aspectos da mobilidade, liberdade e controle do processo e da circulação das imagens. Estes desníveis de “autoridades” são suprimidos pela instiga (vontade) local em entender os processos de produção audiovisual a partir do aspecto do embate político, tendo o estado de guerra que os povos vivem (que já foi até levantado sobre o “uso” da fotografia pelo ocidente, como modo de ordenação, como instrumento de guerra) e da dimensão pedagógica, onde aquele momento produtivo (se for para os jovens, no caso das produções com) ou às imagens, o conteúdo (nas experiências onde os nativos têm menor liberdade, nos vídeos sobre) imprime os sentidos de se “fazer vídeo”. De modo objetivo estas dimensões de simbolização da prática audiovisual local são vetorizadas na sincrônica dos processos produtivos, as sensações e os objetivos da criação do filme são motores do evento na localidade.

O fazer audiovisual entre os Pitaguary, os seus circuitos práticos de exibição e produção são contingenciados por agentes externos, mobilizadores locais e personagens encantados que tecem experiências pedagógicas (de ensino/formação) que ao mesmo tempo funcionam como dispositivos de continuidade (interno) das paisagens culturais e mecanismo de embate político. Essa operação é sincrônica e se processa (torna-se possível) através de base comunicacionais sígnicas que estão dentro do universo local de modo convencional. Essas convenções internas como vimos são tensionadas por circuitos locais de autoridades que não se suspendem no andamento das realizações audiovisuais, pelo contrário os sentido de se fazer o filme se emaranham a estas redes internas significando de modo diverso a produção fílmica, onde, por exemplo, para os jovens indígenas em 2008, fazer o filme era uma atestação de autonomia e na busca de espaço para a juventude enquanto movimento

organizado ante as lideranças tradicionais.

Os sentidos manejados são, também previstos dentro da expectativa ocidental, ou melhor, como já evidenciaram diferentes antropólogos, as incursões e imaginários ocidentais “outrificaram” experiências visuais, de organização e míticas como próprias de “outros” povos. Assim elementos como a disposição da autoridade familiar no âmbito social, da simetria com a natureza, o humano outro é um humano em estado natural, e a cristalização do misticismo primitivo foram significados realocados em grande parte, para sermos generosos, pelo pensamento antropológico “moderno”. Mas como vimos, esses símbolos são articulados no universo local de modo a afirmar elementos de distinção, como as paisagens (que são essencialmente memórias) narradas como “lendas” do povo – são de fato, mobilizações mais ou menos conscientes que buscam uma delimitação de “signos” autênticos da localidade, que estendem, e afirmam, num movimento circular do pensamento local.

Essas dimensões, povoam o imaginário, criam configurações visuais e intenções de narração – são em si “elementos” de uma possível estrutura sónica local que dentro dos exercícios de “fazer junto” promovido pelas oficinas da pesquisa, que tem como elemento uma metodologia participativa, com a feitura de exercícios visuais pela juventude nos mostram como (por quais circuitos, intenções) emergem as imagens “autênticas” identificadas nas narrativas valorizadas pelas interpretações dos sujeitos sobre os filmes produzidos no território.

Estes elementos de representação das características visuais da “semiologia” local são evidentes nas falas dos jovens sobre os objetivos do projeto que ficou intitulado de “Aldeia-Cidade”, apesar de a escrita desse projeto ter sido feita por mim, mas Benício Pitaguary, na fala de apresentação, nos coloca uma sensação própria desse processo, mas que em alguma medida, nos concluir uma indicação da característica, dinâmica, fluida, e em especial, pela própria articulação territorial do povo, do contato com a “cidade”

“[...] O nosso projeto, que escrevemos para cá. O nome é Aldeia-Cidade, e pensamos em retratar como que é essa relação entre a aldeia e a cidade. Como que os indígenas fazem essa, vamos dizer, migração [...] Estamos pensando em fazer um curta-metragem sobre a história... inicialmente, a gente colocou de quatro indígenas – dois jovens e duas lideranças “[...] elas são lideranças muito importantes para o nosso povo e elas tiveram e têm esse movimento entre a aldeia e a cidade e o outros dois (os jovens) são eu (Benício) e o James, que

apesar de eu ser indígena eu nasci e me criei no Bom Jardim, então eu tive duas realidades durante a minha vida [...]” José Benício, Agosto, 2019, Centro Cultural Bom Jardim - CCBJ)

É percebido uma compreensão local sobre essa “dupla” significação dos processos visuais étnicos, e é interessante pensar como as imagens propostas buscam evidenciar o trânsito, o contato ao invés de se ater a “características próprias” ou imagens “autênticas” o projeto que os jovens defenderam e montaram o roteiro (que acabou ficando como uma continuidade, ampliação da ideia de Tamires que foi desenvolvida ainda nas oficinas que propus). Ainda sobre esse contexto de repercussão da pesquisa podemos deduzir que os agentes locais do Povo Pitaguary reconhecem a “potência” comunicativa e filiam as noções de que o vídeo “pode mostrar a realidade”. De modo mais subjetivo podemos, também, entender que os jovens, assim como as lideranças estão narrando espaços de combate, de luta – a imagem de “estar em guerra”, de “falar sobre as lutas” são recorrentes nas interpretações, nos conteúdos e em especial, no filme participativo “Protagonismo Indígena” (2008), vemos que o próprio processo produtivo é uma experimentação que se coloca “argumentada” por esse “preparo”, “autonomia” das populações, ante um cenário configurado de modo a desfavorecer-los. Sendo assim, os espaços produtivos do vídeo, no modo como ele se apresenta nesses tipos de vídeos, são processos essencialmente relacionados ao “conjunto” de relações assumidas, em especial com a equipe de produção. A relação, antecede a imagem. E logo, está é projetiva, delimita, em parte, o que é (foi) a relação produtiva daquele conteúdo. Assim processo de produção e produto, dentro da lógica local, não estão destituídos, ambos, têm dimensões que estão em sentido de continuidade ou efeito uma da outra. Processo e produto são interdependentes em seus efeitos e sentidos.

Esses elementos simétricos dentro da perspectiva local são experiências que podem ser manejados na projeção visual como “representações culturais”, mas primariamente são expressões do cotidiano local, são memórias pessoais, histórias das famílias que, neste movimento que vai do interno ao externo, elege-se expressões audiovisuais da cultura ou como James Silva colocou, mostrando uma distinção local entre os tipos de filmes que são de cultura e os que não são (os blockbusted); os filmes feitos, são filmes especiais, autênticos, distintos, não são qualquer filme onde se pode relaxar e assistir de modo desinteressado – a grande distinção é esse justo interesse que a localidade tem com a produção da imagem audiovisual na aldeia. Essa economia de interesses apaixonados são ao mesmo tempo político e culturais, míticos e sociais, ecológicos e urbanos, dizem respeito a esse e outros tantos mundos. As dimensões acionadas, as paisagens que somos convidados a conhecer no

andamento dos roteiros da juventude indígena projetam os conteúdos que estão introjetados comunitariamente como coisas para se falar sobre.

Entre estes interesses, em especial, podemos elencar, de modo conclusivo que o desejo de reconexão com os encantados, ou a busca de “aproximação” com os seres míticos da localidade que pelo contexto colocado de contato com a cidade, a exploração da serra e a vida das luzes, acabaram por se recolherem na mata, tendo acesso somente através dos seres que fazem esse trânsito entre os mundos (pajés, médiuns, curandeiros, rezadores). Os roteiros dos filmes produzidos pela juventude, que são processos completamente autônomos de articulação das “narrativas”, nos mostram através destas imagens projetadas, uma viagem mítica de guerra, onde a união familiar e a atenção ao mundo encantando são dispositivos que promovem a mudança, o alcance dos objetivos (dentro da narração dos roteiros). Assim os interesses dos jovens estão ensaiados por imagens que obviam contextos ideais, montam, deste modo, paisagens ideais que estão no enquadramento da própria semiologia local.

Essas Imagens Encantadas é um princípio de criação Pitaguary que de modo recorrente emerge entre os materiais audiovisuais da aldeia. Evidente, como no elefante indiano, não podemos abarcar por completo essa imagem. Apenas seguimos alguns traços e indicamos que um conjunto que perpassa (mas não se encerra) as dimensões dos sentimentos familiares e da relação espiritual como dispositivos de significado da produção audiovisual entre os sujeitos da aldeia da Monguba dos Pitaguary, são elementos subjetivos que se emaranham ao processo produtivo, tecendo as dinâmicas de montagem e, por fim, emergindo em imagens “finais” nos filmes. O controle desse processo, das etapas produtivas é o dispositivo determinante para a configuração final do material, são visíveis as distinções estéticas, as propostas produtivas e os locais de circulação que estão dispostos para “cada modo” de produção audiovisual que trabalhamos. Podemos pensar, ainda que esta introjeção dos universos sensíveis podem ser acessados por imagens “íntimas” da amizade, que substituem, nessa proposta emancipatória de pesquisa, o gatilho das imagens que mostram a cultura, pelo contrário, as imagens dispostas em sentidos de amizade podem até “mostrar” elementos culturais, mas antes rastreiam “associações reais”, “modos de vida” e “memórias”.

Como falamos o dispositivo da amizade na pesquisa, além de estabelecer vínculos recíprocos, simétricos, é pensado como instrumento de acesso a contextos próprios da intimidade, onde a pesquisá monolítica, tradicionalista da “ciências humanas crítica” em nenhuma medida poderia chegar. O contexto próximo, da amizade e suas implicações mútuas nos sujeitos foram apresentados ao longo do trabalho como o contexto que nos possibilita a “entrada” num universo de imagens íntimas. Essas imagens da intimidade, angariadas com a

relação familiar, afetiva, amigável e não com a introjeção instrumental de formulários de pesquisa, calendários de entrevistas e metas conceituais, nos levam histórias narradas, comentários e falas que nos mostram como os elementos são manejados, ajustados e de como as associações produtivas são estratégias de invenção cultural.

E mais uma vez, os sentimentos envoltos destes dispositivos não são assimétricos, contrários, na verdade eles se complementam no próprio movimento do fazer. E ainda, só podemos contemplar estes conjuntos que foram percebidos tendo como ponto de partida a própria reflexão sobre as interpretações locais sobre os materiais visuais produzidos, antes mesmo de se propor elementos de produção, buscamos tatear, guiado pelas mãos dos nativos, os corpos audiovisuais que já tinham acontecido no território. Deste modo a prática de composição é ao mesmo tempo projetiva, visando a comunicação externa, e/ ou tem elementos no processo produtivo (especialmente) que interessam aos sujeitos locais, sendo assim, também, espaços pedagógicos da cultura local.

Esses espaços pedagógicos de ensino visam 1) a autonomia produtiva, mas também 2) a continuidade das narrativas, a valorização dos sujeitos gravados e a projeção interna dos valores da comunidade. Essa afirmação se dá tendo como ponto de partida um misto de memórias coletivizadas como autênticas, mas que na sua origem são memórias individuais de sujeitos que remontam cenários reais que são, hoje, imaginados como ideais para a relação humana. Assim essa busca de conexão encantada é tecida através do caminhar nas histórias que são contadas, na escuta atenta e na introjeção na prática de elementos destas histórias, criando um movimento circular de reconexão, as imagens desenham imaginários ideais, onde as expressões míticas e sociais não são distintas, caminham de modo conjunto – e ainda apresentam em seus conteúdos que a “saída” é a união familiar e a relação de apoio com os seres encantados. Por fim, poderíamos, em meio a tudo isto, arriscar dizer que a prática audiovisual dos Pitaguary estão no caminho de serem proposições metafísicas das imagens encantadas no mundo comum, que em movimentos de pictorização da realidade ideal acionada no imaginário, nos materiais arquitetônicos, nos objetos produzidos e, também, entre os corpos audiovisuais na aldeia nos desenham as rotas dos sentidos da criação local.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre. O dom e a tradição indígena Kapinawá. In: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 28(2): 56-79, 2008
- AGAMBEN. Giorgio. O amigo (Tradução: Bernardo Romagnoli) *Cadernos de Leitura* N. 10. _____ . *Bartleby ou da contingência*: Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- ATHIAS, RENATO. Etnocinema, cinema indígena e antropologia visual – notas sobre estratégias metodológicas do fazer audiovisual. In: (Org) LANDA, Mariano B. ALVAREZ, Gabriel O. *O olhar inconformado: Teorias e Práticas da Antropologia Visual*. Goiânia : Editora da Imprensa Universitária, 2017.
- _____. Filme Etnográfico – o exótico, o diferente e o respeito ao outro. In: *Bollettin, Paride CONTRO--SGUARDI Diálogos De Antropologia Visual Entre Brasil e Itália -- Dialoghi Di Antropologia Visuale Tra Brasile E Italia*. São Paulo: Pró Reitoria De Cultura E Extensão Universitária-USP, 2014, pp.80--100
- _____. *From Persecution to penury a case study on participatory film project*. Southampton, UK: Sep, 1996
- APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional. (Trad. Heloísa Buarque) *Novos estudos*. v 49. Nov. 1997.
- BANDEIRA. Philipp Emanuel L. Documentário radical ou ficção como colaboração: invenção, disjunção e cinema compartilhado. *Devir e cosmovisão em Hiper Mulheres*. Recife. 2017: 14 -80.
- BENJAMIN, WALTER. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o estudo do fascismo, em 27 de Abril de 1934. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. 1987: 120 – 136.
- BRAZIL, André Ver por meio do invisível: Cinema como tradução xamânica. *Novo estudo*. Cebrap. São Paulo. v.35.03. nov. 2016: 25 a 46
- CASTRO, Viveiros de. O nativo relativo. *Mana* (8) 2002: 113-148.
- GINSBURG, FAYE. Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media. *Cultural Anthropology* 9(3) 1994: 365-382. American Anthropological Association
- PINHEIRO. Joceny D. *Arte de Contar, Exercício de lembrar: história, memória e narrativas dos índios Pitaguary*: UFC, 2002.
- INGOLD. Tim, *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Tradução Fábio Creder. Petrópolis RJ, vozes, 2015: 283 - 315.
- JAMES. Clifford. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. UFRJ. 2008: 07-58.

Karliane Macedo Nunes, Renato Izidoro da Silva e José de Oliveira dos Santos Silva, « Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil », Polis [Online], 38 | 2014, posto online no dia 05 setembro 2014.

KANDINSKY, Wassily. On the Spiritual in Art. 1946: 09-15

LATOURETTE, Bruno, Reagregando o social: uma introdução a teoria ator-rede. Salvador: 2012. 11-70. _____. Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia. SP: EDUSC. 2004: 11 - 26.

LOWENTHAL, David. Como Conhecemos o passado. (Trad. Lúcia Haddad e Marina Maluf) Projeto de História São Paulo: 1998.

MENDONÇA, João Martinho de. Pesquisa fotográfica e fílmica no norte da Paraíba. in Ferraz, Ana Lúcia Camargo; Mendonça, João Martinho de Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça (Orgs.). Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa; Brasília- DF: ABA, 2014.: 439-470.

MACDOUGALL, David. The corporeal Image: Film, ethnography and the sense. 2006: 11-64.

MULLER, Regina P. Ritual, Schechner e Performance. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre. ano 11. n 24. p. 67-85, jul/dez. 2005.

STRATHERN, Marilyn. O efeito etnográfico. São Paulo: Cosac Naify, 2014: 211 -294.

STOLLER, Paul. The taste of ethnographic things: the senses in anthropology. 1989: 03 - 15.

SANTOS, Jorge A; MESQUITA, Artur. O debate contemporâneo sobre a percepção visual. Análise Psicológica. 1991, 2. 157 - 169.

SILVA, Rosa da. Entrevista I. [Abril.2019] Entrevistador: Erick Sousa de Sousa. Monguba Ceará - 2019. 1 arquivo .mp3 (8 min). Entrevista na íntegra encontra-se no link:

VAILATI, Alex. Ver à distância: a produção audiovisual de jovens homens de uma área rural da África do Sul. Tessituras. Pelotas. v. 2 n.2 141 - 150. jul/dez/2014.

WAGNER, Roy. A invenção da cultura. Abu Editora: São Paulo: 2017.

VANSINA, JAN. Tradição Oral e sua Metodologia. In: História Geral da África I: Metodologia e Pré-História da África. Editado por: Joseph Ki-Zerbo:- 2 ed. Ver. Brasília: unesco 2010: 139 – 166.

WESCHEFELDER, Ricardo. O conceito de extra-campo no cinema: o plano do invisível. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação - Blumenau, v. 10, n. 2, p. 306-320, mai./ago. 2016

ANEXO A - FILMES E VÍDEOS CITADOS DIRETAMENTE PARA PESQUISA
BRASILEIRO, FERNANDA. ENCANTARIA. 2015: (DOC) ALDEIA DA MONGUBA. 15 min, cor, doc (in: <https://vimeo.com/133894967>

TARDO FILMES. SERRA. 2013. REALIZAÇÃO: PEIXOTO, Juliana. VIEIRA, Luciana. NI, Hao. 18Min (in: <https://drive.google.com/drive/u/0/search?q=SERRA>

GORÔ. Antonio. Vídeo Pitaguary – Protagonismo Indígena (Facilitador: Gabriel Andrade / UFC) 25 min. 2008 In: <https://www.youtube.com/watch?v=st4XuO-hBvc&t=168s>

SOUSA, Erick. MOURA, Bárbara. (Entre Olhos). A Lenda Cotidiana. 13 min. 2017. (In: <https://www.youtube.com/watch?v=ERwpTiJX7EA&t=56s>

VÍDEOS DEMANDADOS EM 2019
<https://drive.google.com/drive/folders/1qLg2WKIRCn4TiIorGhcl0G2nt-PRGAKx?usp=sharing>
[ng](https://drive.google.com/drive/folders/1qLg2WKIRCn4TiIorGhcl0G2nt-PRGAKx?usp=sharing)

VÍDEOS DEMANDADOS EM 2016 (AMÉLIA PITAGUARY)
<https://drive.google.com/drive/folders/0B1DOXTk7Z6nhekUwU2VYNlpqdEk?usp=sharing>

ANEXO B – ROTEIRO UNIDOS (TAMIRES, NÁDIA, LEANDRO, RODRIGO)

CENA #01 – ESCOLA – INT – MANHÃ: ESCOLA

Os alunos chegam na sentam e espera os professores chegar e para surpresa de todos ela não está sozinha, ela traz uma convidada da aldeia Pitaguary para contar a verdadeira história da colonização

CENA #02 – CASA – INT – AMANHECENDO: FAMÍLIA ACORDANDO

A família acorda depois de uma bela noite de sono com o cantar dos passarinhos e se reúnem com toda a aldeia para o café da manhã Amanhecendo com time-lapse

CENA #03 – ALDEIA – EXTERNO – MANHÃ: ALDEIA REUNIDA

A aldeia está toda reunida fazendo o toré e confraternizando comendo reunidos, quando iaponirã e inapuã (sua filha) saíram para pegar o que faltava Cenas em câmera lenta

CENA 04 – ALDEIA – EXT – MANHÃ: ALDEIA MORTA

Os dois voltaram para a reunião com a aldeia e encontra a destruição na aldeia todos estão mortos e a morte se espalhou para a aldeia toda e eles se encontram em pânico. Cenas com fogo e alguns corpos

CENA 05 – ALDEIA – EXT – TARDE: ESTÃO EM DESESPERO

O inapuã e filha não acredita no que aconteceu e se devastaram ficaram em desespero quando um espírito da floresta se aproxima para guia-los nessa nova jornada

CENA 06 – ALDEIA – TARDE: O GRANDE MOTIVO

O espírito guia o irapuan até o olho d'água onde ele descobre o motivo da invasão, e decide ir em busca dos espíritos da floresta para ajudá-lo na grande batalha

CENA 07 – FLORESTA – TARDE:

O espírito diz ao irapuan como encontrar os outros espíritos da floresta, ele faz todo o ritual para encontrar todos os espíritos

CENA 08 – GRANDE LUTA

De volta à aldeia já com os espíritos ao seu lado irapuã trava a grande luta com os exploradores e consegue vencê-los com os poderes dos espíritos.

CENA 09 – A despedida dos espíritos e por medo de mais repressão eles fogem da aldeia e se escondem na cidade o oprimem sua cultura

CENA 10

Na sala de aula os alunos ficam surpresos com a história. Cena final da professora.

LISTA DE FIGURINOS E OBJETOS

ADEREÇOS INDÍGENAS (ARMAS) E ROUPAS DE EXPLORADORES

ANEXO C – ROTEIRO A CAÇA

ROTEIRO: BENÍCIO, FRANCILENE, VITÓRIA

ELENCO: GORO

SINOPSE:

CENA #1 A PRIMEIRA CAÇA INT / OCA-ALDEÃO / ENTARDECER

A HORA DA JANTA SE APROXIMA E JORGE ESTÁ ANSIOSO, PREOCUPADO COM SUA PRIMEIRA CAÇA SOZINHO

CENA #2 – JORGE SE PREPARA PARA CAÇA OCA / INT / ENTARDECER

JORGE SE PREPARA PARA A CAÇA

CENA # 3 – JORGE SAI PARA A CAÇA EXT / ALDEIA / COMEÇO DA NOITE

JORGE SAI PARA CAÇAR E ANTES DE SAIR ELE VAI PERTO DA FOGUEIRA SE CONCENTRAR E FAZ UM PEQUENO RITUAL

CENA # 4 – JORGE ENTRANDO NA MATA MATA / EXT / NOITE

JORGE ENTRA NA MATA ASSUSTADO E ESCUTA MUITOS SONS DIFERENTES NO ESCURO CENA

5 JORGE TEM UMA LEMBRANÇA MATA / EXT / NOITE

APÓS SONS QUE JORGE ESCUTA, ELE PARA FUMAR SUA CHUNDUCA E PERCEBE QUE NÃO TEM FUMO; E LEMBRA DE UM ENSINAMENTO DE UM TRONCO VELHO.

CENA # 6 - LEMBRANÇA DE JORGE ALDEIA – INTER – ATEMPORAL – JORGE JORGE ESTÁ SENTADO FUMANDO CHUNDUCA COM SUA AVÓ CONVERSANDO SOBRE CAÇA NA MATA E SOBRE A CAIPORA.

CENA # 7 – JORGE DISTRAÍDO PERDE UMA CAÇA MATA – EXTER – NOITE JORGE DISTRAÍDO PENSANDO PERDE A CHANCE DE PEGAR UMA CAÇA GRANDE.

CENA # 8 – JORGE PEGA UMA CAÇA MATA – EXT – NOITE

JORGE ESCUTA ALGO SE MECHENDO NAS FOLHAS DE UMA ÁRVORE, PEGA SUA ZARABATANA E SALTA EM DIREÇÃO AO BARULHO. QUANDO ELE FOI VER ERA UMA JURITI. E VOLTA PARA ALDEIA.

CENA # 9 – JORGE VOLTA PARA ALDEIA ALDEIA – INTE – NOITE

TODOS NA ALDEIA ESPERAVAM ANSIOSOS PELA PARTILHA DE JORGE. ELE NÃO ESPERAVA QUE TIVESSE TANTA GENTE A SUA ESPERA. E COMEÇA A PENSAR COMO VAI PODER PARTILHAR COM TODO MUNDO A CAÇA.

CENA # 10 – A PARTILHA DE JORGE ALDEIA = INTER – NOITE

JORGE DA A CAÇA PARA O PAJÉ E COM AS PENAS ELE FAZ UM RITUAL E

ENTREGA UMA PENA PARA CADA PESSOA E TODOS DANÇAM JUNTOS O TORÉ.