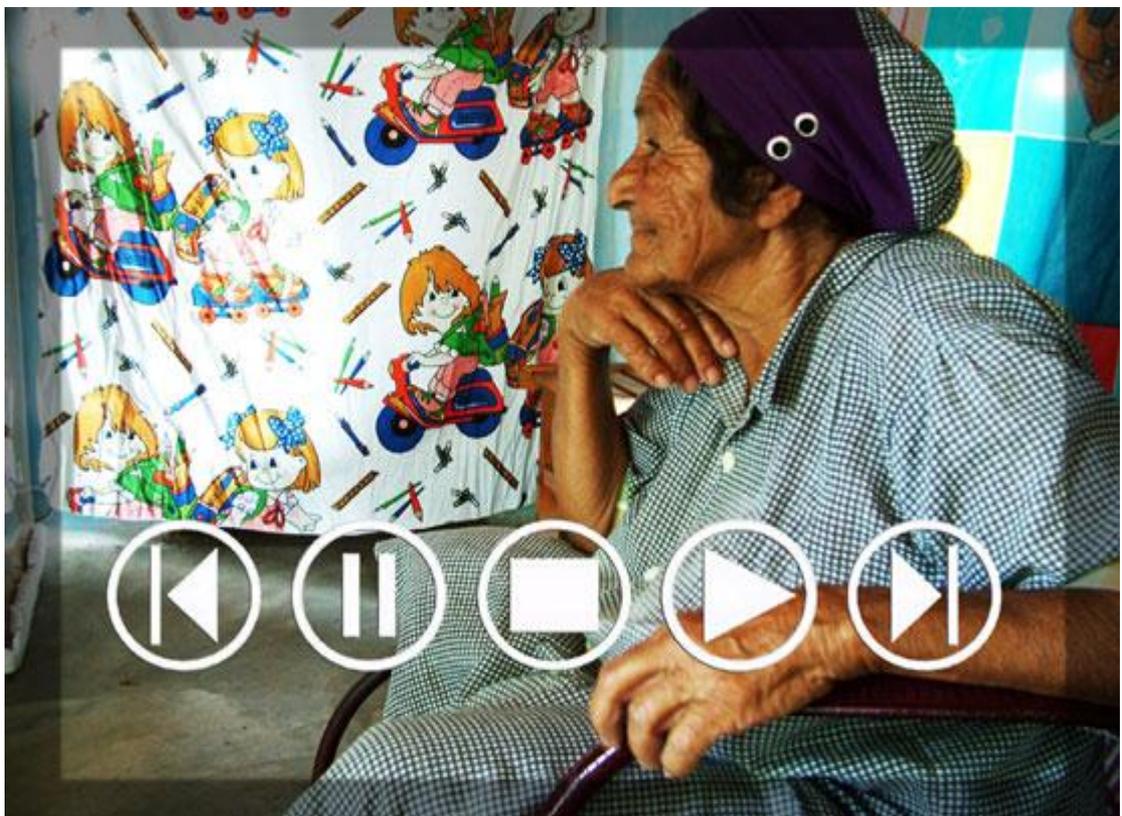


**OS SIGNIFICADOS DAS IMAGENS FÍLMICAS:
UM DIÁLOGO COM OS ÍNDIOS KAPINAWÁ**



GLAUCO FERNANDES MACHADO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

**OS SIGNIFICADOS DAS IMAGENS FÍLMICAS:
UM DIÁLOGO COM OS ÍNDIOS KAPINAWÁ**

GLAUCO FERNANDES MACHADO

RECIFE – 2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

**OS SIGNIFICADOS DAS IMAGENS FÍLMICAS:
UM DIÁLOGO COM OS ÍNDIOS KAPINAWÁ**

GLAUCO FERNANDES MACHADO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Professor Doutor Renato Monteiro Athias para obtenção do grau de Mestre em Antropologia.

RECIFE – 2009

Machado, Glauco Fernandes

Os significados das imagens fílmicas: um diálogo com os índios Kapinawá / Glauco Fernandes Machado. - Recife : O Autor, 2009.

108 folhas: il., mapas, fotos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Antropologia, 2009.

Inclui: bibliografia e anexos.

1. Antropologia visual. 2. Índios – Kapinawá. 3. Imagem – Significado. I. Título.

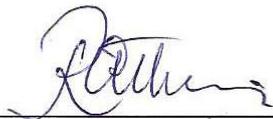
**39
390**

**CDU (2. ed.)
CDD (22. ed.)**

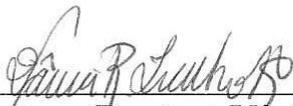
**UFPE
BCFCH2010/81**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

BANCA EXAMINADORA:



Professor Doutor Renato Monteiro Athias (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia - UFPE



Professora Doutora Vânia Rocha Fialho de Paiva e Souza
(Examinador Titular Interno)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia - UFPE



Professor Doutor João Martinho Braga de Mendonça
(Examinador Titular Externo)
Departamento de Ciências Sociais do Campus IV - UFPB

Data da Defesa: 23/04/2009

Dedico aos índios Kapinawá
e aos antropólogos
que produzem filmes etnográficos

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço aos meus familiares, pelo carinho e incentivo em todas as minhas ações;

Ao Prof. Dr. Renato Monteiro Athias, pela orientação indispensável à concretização desta dissertação;

Aos Professores, amigos de sala de aula, secretárias e demais funcionários do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE, pela parceria durante todo mestrado;

À Prof. Dr. Vânia Rocha Fialho de Paiva e Souza e Profa. Dra. Danielle Perin Rocha Pitta; pela leitura e considerações pertinentes a versão preliminar dessa dissertação;

Ao Prof. Dr. João Martinho Braga de Mendonça, pelo incentivo e colaboração na construção do projeto de pesquisa e pela sua participação na banca;

Ao Prof. Dr. Edson Hely Silva, Prof. José Augusto Laranjeira Sampaio, Profa. Dra. Silvia Aguiar Carneiro Martins, Profa. Dra. Marilda Aparecida de Menezes e Fábio Alves dos Santos, pela colaboração e incentivo constante;

Aos Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque, Miguel Chamorro Vergara, Carmen Lúcia Silvia Lima, Fábio Ronaldo da Silva, Ana Sávia, Sílvia Almeida, Juliana Sauvê, Kelly Oliveira, Hosana Santos, Raimundo Nonato, Greilson Lima e Ligia Gama, pela colaboração e diálogo fecundo;

À Leonardo Castro Gomes, Iomana e Gustavo Rocha, pelos momentos agradáveis compartilhados durante minha permanência no Recife;

À D. Socorro Jucá e Israel Jucá, pela hospedagem amigável durante a pesquisa de campo;

Aos índios Kapinawá, pela disponibilidade, interesse e colaboração indispensável à realização da pesquisa;

Ao Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE) ao Laboratório de Antropologia Visual da UFPE (LAV) e ao Núcleo de Antropologia Visual de Alagoas (AVAL), pela contribuição dada a minha formação;

Ao Conselho Indigenista Missionário (Cimi) de Pernambuco, que contribuiu disponibilizando o filme *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein*;

À Carol, ex-coordenadora do Cimi/PE, pela agilidade com que respondeu a minhas solicitações;

À Produtora e Editora Massangana Multimídia, que gentilmente passaram o filme *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein* da informação da película para fita de mini-DV;

À TV Viva e o Centro de Cultura Luiz Freire, que disponibilizou o filme *Kapinawá – Meu Povo Conta*.

*“A fotografia permite ver
o que não se tem tempo de ver,
pois ela fixa.
E ainda memoriza,
é memória”.*
(Pierre Verger)

RESUMO

Com base em reflexões da Antropologia Visual, a dissertação reflete sobre como os índios Kapinawá de Pernambuco se percebem representados nos suportes audiovisuais: *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein; Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá e Kapinawá – Meu Povo Conta*. O trabalho de pesquisa consistiu em oferecer ao grupo indígena a possibilidade de poder avaliar esse material, através da aplicação de recursos metodológicos, tais como: o visual método que emprega a coleta de imagens para o processo de análise de dados. Os estudos da hermenêutica dialética, da memória e da etnicidade consistem na base sobre a qual se desenvolve a discussão a respeito da emissão dos significados socialmente produzidos e os atribuídos pelos indígenas sobre sua imagem nos audiovisuais. Com isso, o presente trabalho aponta também para as discussões do recurso visual na pesquisa contemporânea e para as considerações sobre como o conteúdo das imagens em movimento pretende representar o dizer sobre um grupo.

Palavras-chave: Antropologia Visual. Significados da Imagem. Índios Kapinawá.

ABSTRACT

Based on discussions of Visual Anthropology, the dissertation reflects on how the Kapinawá Indians from Pernambuco perceive themselves represented in audiovisual media: *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein; Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá e Kapinawá – Meu Povo Conta*. The research work was to give the indigenous group the opportunity to assess the material by the application of methodological resources, such as the visual method that employs a collection of images to the process of data analysis. Studies of the hermeneutic dialectic, memory and ethnicity are the basis on which it develops the discussion on the issue of socially produced and the meanings attributed by the Indians on their image in audiovisual media. Therefore, this work also points to the discussion of research in contemporary visual appeal and the considerations about the content of images in motion that seek to represent the mean about a group.

Keywords: Visual Anthropology. Meanings of the Image. Kapinawá Indians.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 1.1 Metodologias e o Visual Método..... | 16 |
| 2 OS ÍNDIOS KAPINAWÁ E A TEORIA | 26 |
| 2.1 Deslocamento ao Campo..... | 29 |
| 2.2 As Representações de uma Diferença..... | 32 |
| 2.3 Visualizando a Teoria..... | 35 |
| 3 OS SIGNIFICADOS COM A IMAGEM..... | 39 |
| 3.1 A Imagem na Antropologia e na História..... | 42 |
| 3.2 Refletindo sobre as Narrativas da Imagem..... | 48 |
| 4 AS IMAGENS..... | 50 |
| 4.1 <i>Kapinawa — wir dürfen wieder Indianer sein</i> | 51 |
| 4.2 <i>Kapinawá — Meu Povo Conta</i> | 77 |
| 4.3 <i>Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá</i> | 88 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 99 |
| REFERÊNCIAS..... | 103 |

1 INTRODUÇÃO

A dissertação de mestrado aqui apresentada pretende contribuir com o campo da antropologia que se debruça sobre as informações visuais em meios materiais — como os vídeos, filmes e fotografias — em caráter de dado etnográfico. Entre os aspectos dessa temática, existe a produção do *filme etnográfico* — uma maneira peculiar de tratar e observar artefatos, processos e relações sociais de grupos através de meios audiovisuais. Entende-se aqui que esse aspecto se apresenta na antropologia como um campo de estudo específico.

No campo da etnologia, a utilização da imagem como um recurso metodológico passou a existir¹ com o intuito de registrar as ações e o cotidiano de grupos sociais, privilegiando, em seu início, o exotismo de povos afastados. O procedimento metodológico de coleta de imagens em campo permitiu que a antropologia repensasse a forma de aquisição e uso dos dados visuais nas pesquisas.

Assim, a chamada Antropologia Visual passa a existir como área da Ciência Antropológica que, entre outras inquietações, está preocupada em trabalhar as narrativas da imagem na produção etnográfica de textos audiovisuais.

A partir dos anos 1970, encontram-se propostas teórico-metodológicas que introduziram na ciência antropológica questões relativas à hermenêutica. De acordo com tal perspectiva, que pode ser emblematicamente encontrada nas reflexões desenvolvidas por Geertz (1978), a cultura deveria ser percebida como um texto, ou seja, como um sistema articulado de significados. Nesse sentido, encontra-se em Geertz (1978) uma primeira apreensão do exercício etnográfico como um processo de interpretação das ações dos indivíduos em relação a estruturas sobrepostas de significados; como consequência dessa apreensão, o texto etnográfico em si é colocado pelo autor também como um objeto de interpretação.

Refletindo sobre esse fluxo de discussões, Silva (2006) afirma que as inquietações desses etnógrafos, os que trabalham com essa perspectiva interpretativa, incidiram sobre

¹ No subcapítulo *A Imagem na Antropologia e na História*, são abordadas as experiências de Malinowski, Boas, Bateson, Mead, entre outros.

questões relativas ao processo de produção das representações antropológicas. No caso da escrita etnográfica, esta passa a ser percebida como uma representação de um contexto delimitado e produto de uma relação intersubjetiva entre pesquisador e os interlocutores. É importante destacar que o sentido de representação que é adotado no trabalho é uma busca por tentar representar uma realidade.

Em consonância com essas reflexões, parte-se do preceito da imagem como texto — objeto de interpretação em conformidade com a hermenêutica —, como uma linguagem que não está limitada às estruturas verbais. Mas que complementa a produção do conhecimento, sobretudo, antropológico.

Como será descrito posteriormente, entende-se que a imagem estabelece uma relação com as pessoas que a observam por existir uma multiplicidade de significados oriundos da observação, visto que os relatos coletados durante a pesquisa complementam as narrativas provenientes da imagem. Uma vez que mostra-se audiovisuais aos nativos, permite-se a eles avaliarem a produção de que participam; eles, de alguma forma, emitem seu juízo de valor, já que a composição audiovisual é sobre esses nativos.

Desse modo, esta dissertação tem o interesse de pensar de forma reflexiva como os índios Kapinawá de Pernambuco compreendem a relação que se estabeleceu entre eles e sua representação na imagem, através de análises fílmicas produzidas sobre este grupo indígena.

A procura por essa área de pesquisa se deu a partir do meu envolvimento, enquanto Bacharel em Arte e Mídia, com a produção de documentários e filmes etnográficos. De tal modo, o interesse e a procura por materiais videográficos e bibliográficos sobre o tema foram crescendo. A partir disso, baseando-me principalmente na crítica posta por Geertz (1978; 2002), da qual se pode depreender o caráter vertical e autoritário dos textos etnográficos, busquei desenvolver uma abordagem reflexiva sobre a voz do nativo e sua participação na produção intelectual dos antropólogos, partindo da consideração da existência de filmes e documentários que, com o objetivo de descrever contextos de outros, o fazem desconsiderando, de certa forma, a autoria daqueles que as imagens representam.

Dessa forma, a escolha por estudar essa área também se deve à forma como vem sendo discutida a apropriação das imagens produzidas e avaliadas pelos índios. Um caso conhecido foi o projeto *Vídeo nas Aldeias*, que tem realizado nos últimos dez anos uma experiência de intervenção reveladora nesse sentido, colocando à disposição de algumas

comunidades indígenas informações e tecnologias que permitiram a manipulação de sua própria imagem, construindo um intercâmbio entre as aldeias, incentivando a interação e capacitando os indígenas com o equipamento videográfico (GALLOIS; CARELLI, 1995).

Desse modo, compreende a possibilidade de estabelecer uma reflexão sobre o processo de elaboração de produtos audiovisuais e o retorno destes para os representados pela imagem. A partir disso, emergiu o motivo da entrada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, o qual me fez aprofundar o conhecimento das implicações éticas, metodológicas e teóricas da produção do saber antropológico.

Foi então que este trabalho tomou como desafio produzir uma reflexão a respeito das imagens capturadas em uma realização fílmica sobre um grupo indígena, no sentido de possibilitar a esse grupo uma autoidentificação por parte das imagens. Propondo, entre outros, um conhecimento crítico do coletar e montar imagens com a finalidade de compor um documentário em audiovisual ou um filme etnográfico.

Em vista disso, seleciona-se, para esta pesquisa, o grupo indígena Kapinawá cuja terra indígena está localizada entre os municípios de Buíque, interior do Estado de Pernambuco, junto ao qual antropólogos² e documentaristas³ fizeram parte do processo de produção e apropriação das imagens que incorporam práticas e narrativas desses nativos.

Dessa forma, a base da pesquisa se configurou pela apropriação de um material iconográfico fundamental para estabelecer a relação entre o grupo indígena e a narrativa imagética sobre ele produzida.

Um motivo para a escolha do grupo se deve ao conhecimento dele quando da realização de fotografias e filmografias na área, a convite do antropólogo Marcos dos Santos Albuquerque. Desse modo, foi percebida a possibilidade de estudo da imagem dialogando com os indígenas.

Nesse sentido, a proposta desta pesquisa é examinar como os Kapinawá se observam representados nessas produções, oferecendo ao grupo indígena, por meio da mediação do antropólogo autor deste trabalho, a possibilidade de poder avaliar o material composto de três

² José Augusto Laranjeiras Sampaio, Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque, Glauco Fernandes Machado (autor do presente trabalho), entre outros.

³ Do Centro de Cultura Luiz Freire e do Conselho Indigenista Missionário.

audiovisuais: *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein*⁴; *Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá*; e *Kapinawá – Meu Povo Conta*.

O tema proposto compreende uma pesquisa que direciona a pensar a respeito da reflexividade etnográfica do proceder antropológico no âmbito do uso do recurso visual na pesquisa contemporânea. Pois apresenta também possibilidades de debater questões éticas, metodológicas e teóricas acerca da maneira como se processa atualmente o saber antropológico da teoria visual, sobretudo no campo da etnologia — uma das áreas vigentes do programa da Universidade Federal de Pernambuco e na linha do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade.

As etnografias realizadas por Sampaio (1986) e Albuquerque (2005) sobre o grupo indígena Kapinawá formam um material descritivo de apoio ao entendimento do contexto do grupo. Existindo também a produção de trabalhos de outros estudiosos, como o etnomusicólogo Pereira (2002; 2005).

Contudo, é relevante nesta dissertação o fato de agregar mais produção de conhecimento na área da Antropologia Visual. Em vista disso, a pesquisa aponta para uma discussão sobre aspectos da imagem no audiovisual enquanto representação do grupo indígena videografado ou filmografado. Assim, o conteúdo da imagem estimula os mecanismos identitários que são acionados para mobilização política e de autorreconhecimento. A propósito, as maneiras como estão sendo representadas e o tipo de entendimento que se estabelece constituem uma questão ética e moral discutida na antropologia.

Assim, utiliza-se o caso particular para reflexão a respeito das teorias e metodologias aplicadas na Antropologia Visual, ou seja, para questionar o emprego do recurso da câmera como artifício de ampliar o olhar do antropólogo no campo, a etnografia instrumentalizada com aparatos tecnológicos, analisando a produção fílmica existente sobre o grupo pesquisado.

Por isso, também, tornam-se importantes pesquisas como esta, que, além de contribuir para a reflexão sobre a temática do uso dos recursos visuais na pesquisa etnográfica, reflete sobre os significados inseridos na imagem, socialmente produzidos e os atribuídos pelos sujeitos.

⁴ Traduzido por Kita Schroeter: *Kapinawá – temos direito de ser Indígenas de novo*.

Para esta pesquisa, não se tem o interesse de examinar documentos para questionar fatos e narrativas a fim de averiguar o que aconteceu numa possível história desses índios. Pretende-se, com este trabalho, elaborar um estudo reflexivo de como foram produzidos os filmes estudados — estes entendidos como uma seleção e construção de imagens em movimento no âmbito dos estudos da Antropologia Visual — para gerar considerações acerca do problema da pesquisa.

Portanto, é importante recordar que está-se pesquisando não necessariamente *os* Kapinawá, mas *com os* Kapinawá. Além disso, delimita-se para esta dissertação uma reflexão sobre os audiovisuais, deixando em segundo plano os dizeres dos produtores das filmografias e videografias. Pois não pretende-se descobrir uma “verdade” sobre os fatos, mas abrir, na problematização com as imagens que foram produzidas sobre eles, um espaço de discussão entre os índios.

1.1 Metodologias e o Método Visual

Na pesquisa reflexiva é necessário obter as vozes dos sujeitos; portanto, é imprescindível a pesquisa de campo. Isto é, pôr em prática uma pesquisa etnográfica que se principia com a inserção e experiência do pesquisador no local pesquisado, com o objetivo de apreender o conhecimento local (WOLF, 2003). Assim, a pesquisa aqui apresentada se dividiu em cinco etapas.

Como **primeiro passo**, uma estratégia de alianças e reciprocidades entre o pesquisador e os sujeitos foi estabelecida por visitas anteriores e pela apresentação de um filme que o grupo Kapinawá não teve acesso: a produção *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein*.

Em visitas preliminares, percebeu-se que as professoras Kapinawá, como Anny

Kapinawá⁵, D. Roseane (Aldeia Ponta da Várzea) e Seu Milton (Aldeia Mina Grande), interessaram-se pela pesquisa, pois mostraram dar importância às discussões a respeito de uma história Kapinawá e sobre a visibilidade que audiovisuais podem oferecer ao grupo.

A prática de coleta de dados constitui a **segunda etapa**, que foi realizada através da documentação indireta, envolvendo a busca documental e bibliográfica. Como **terceira etapa** da pesquisa, foi realizada a documentação direta, utilizando as técnicas de observação direta intensiva (MARCONI; LAKATOS, 1991), ou seja, a vivência no campo, observando e coletando dados.

Uma vez autorizado pelas lideranças da comunidade, foram apresentados os audiovisuais *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein; Oi, que prazer, que alegria, Kapinawá*; e *Kapinawá – Meu Povo Conta*. A partir disso, foram abertas as discussões sobre essas produções, com o intuito primeiro de identificar apreciações. Entretanto, a finalidade real dessa pesquisa qualitativa não é exclusivamente relatar opiniões, mas explorar observações das apreciações críticas dos Kapinawá nas diferentes representações por meio das imagens, partindo do estímulo da exibição dessas obras fílmicas; uma vez que esse tipo de análise qualitativa fornece os dados básicos para compreensão das relações entre atores sociais e seu contexto.

A escolha desses filmes se deve pela compreensão de que essas são as principais obras fílmicas relacionadas ao grupo, segundo os próprios Kapinawá afirmaram na pesquisa pré-campo. Além disso, como foi supracitado, o filme de produção alemã *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein* forma um conjunto de imagens ao qual muitos não tiveram acesso, abrangendo um material riquíssimo para a memória, já que apresenta alguns personagens que não estão mais vivos. As cenas foram gravadas na década de 1980, estando este filme relacionado ao contexto histórico no qual o grupo passou a se organizar de forma mais intensiva em virtude de conflitos pela posse da terra por eles habitada.

A partir disso, uma *observação participante*⁶ foi realizada nas aldeias, documentando as concepções dos sujeitos que contemplam os três filmes propostos nesta pesquisa na sua própria casa, como local de trocas de informações. Nesse caso, não é apenas um meio de ver e

⁵ Atualmente Anny Kapinawá está residindo no Estado da Bahia.

⁶ Termo usado pelo antropólogo Bronislaw Malinowski, que propiciou à Antropologia o ponto de vista intersticial (SILVA, 2006), ou seja, um olhar dentro do campo estudado, com os nativos e que estes sejam os informantes da pesquisa.

registrar, é um modo de participar e perceber o outro em seu contexto. Observe a foto a seguir:



foto 01 – D. Candinha (Aldeia Mina Grande) analisando os filmes da pesquisa na sua casa.

Deste modo, Wolf (2003) afirma que existem limites no ato de fazer a etnografia, como a necessidade de dormir do etnógrafo; o pesquisador não ter o poder da onipresença, ou seja, não poder estar em todos os lugares dos fenômenos; a falta de conhecimentos sobre todos os fatos; inimizades; e a solidariedade do pesquisador com o grupo pesquisado.

Além disso, o mesmo autor atenta que é interessante ter flexibilidade com as teorias e categorias trabalhadas, uma vez que são apenas instrumentos de pesquisa, não verdades eternas nem imediatas.

A observação participante nessa terceira etapa exerceu uma função importante para reconhecimento de quem as próprias pessoas da comunidade identificam como relevantes

para a discussão de determinado vídeo. Observando que essa escolha não seja centralizada em uma única aldeia e que não seja definida por critérios de parentesco ou amizade do interlocutor. Mas, objetivando captar as narrativas dos mais velhos que estejam ligadas com as discussões durante as exibições dos audiovisuais, por serem pessoas consideradas como referência para a discussão e por constituírem um repositório das memórias do grupo.

Assim, as entrevistas tiveram como base uma conversação continuada e sem estrutura, destacando o conhecimento local. Isso exigiu um percurso diferenciado na conversa de cada interlocutor, proporcionando um diálogo informal e com maior liberdade que circulou a partir dos relatos do entrevistado, partindo de sua percepção do filme apresentado e deixando as narrativas imagéticas⁷ provocarem questões.

Nos lugares frequentados, foi percebido que dois fatores determinaram a formação do grupo para a exibição dos vídeos. O primeiro é a *memória coletiva* (HALBWACHS, 1990) — a partir das imagens, as pessoas que as assistiam indicavam outras, formando um fio condutor da pesquisa; o segundo é o que chamo de *grupos espontâneos*, pois os grupos se formaram pela presença de quem estava na casa (os residentes e os presentes no momento) e de pessoas vindas por causa da curiosidade que as imagens despertaram.

Os *grupos espontâneos*⁸ tinham a possibilidade de pausar, parar e retroceder a progressão da exibição dos audiovisuais. Portanto, na maioria das vezes, o diálogo entre os sujeitos da pesquisa acontecia simultaneamente com a exposição das imagens sem interferências.

⁷ A imagem como recurso narrativo pode ser mais estudado em Godolphim (1995), entre outros.

⁸ Ver foto 02.



foto 02 – D. Mocinha (Aldeia Mina Grande) analisando os filmes e a formação de *grupos espontâneos*.

Uma possibilidade para tratar os dados dos audiovisuais, organizando por cenas, indicando a mudança de lugares e ângulos de câmera e de montagem, é o diagrama estrutural do *método documentário* apontado por Baltruschat (2009). Esse esquema sugere pensar as sequências de imagens permitindo visualizar as mudanças de locais filmados através da indicação por cor (figura 01). Além de esboçar como foi feita a distribuição e reunião das sequências de imagens. Entretanto, entende-se como não necessária essa metodologia devido ao objetivo específico da pesquisa que procura saber como os Kapinawá se comportarão e perceberão as imagens em movimento, com o auxílio mínimo de artifícios, construindo uma análise junto ao pesquisador, através de um diálogo não estruturado.

Illustration 3b

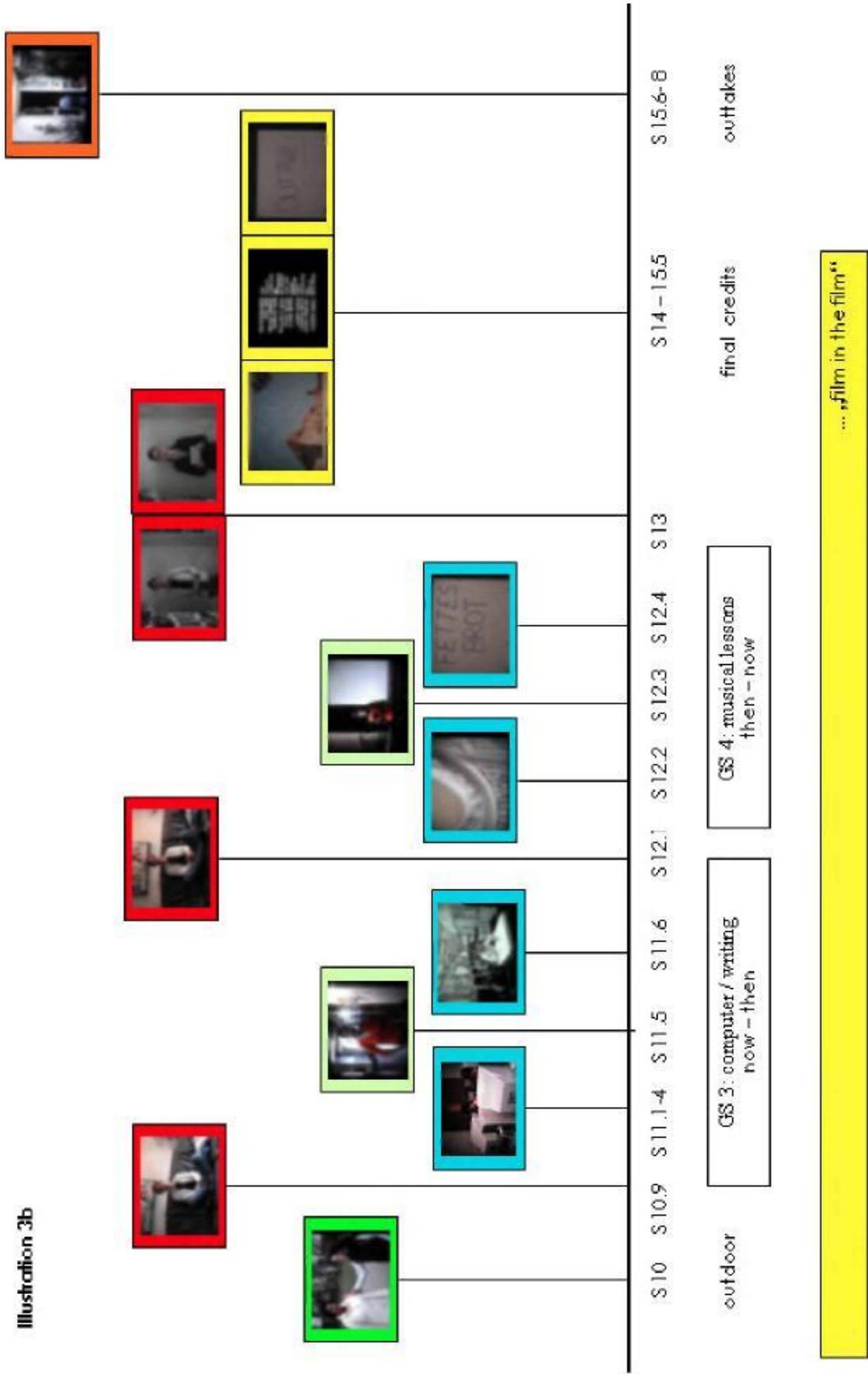


figura 01

As primeiras exposições de *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein* ainda apresentavam a locução alemã. Com isso, observei o que os Kapinawá poderiam falar das imagens e como reagiram a essa locução de difícil compreensão.

Posteriormente, para auxiliar na compreensão da locução na língua alemã, contou-se com a colaboração da professora Lúcia de Fátima de Almeida Couto, da Universidade Estadual da Paraíba, e da estudante e pesquisadora Kita Schroeter, da Universidade Livre de Berlim, Alemanha, aqui supervisionada pelo Departamento de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

A partir daí, mesmo ciente de que uma tradução da locução alemã poderia abrir mais possibilidades de discussão entre as pessoas do grupo e o pesquisador, de outubro a novembro de 2008, fui apresentar novamente o vídeo, agora com locução em português.

É válido relatar que a não escolha da opção por legenda em português se deu por esta requerer tempo e atenção maior para a compreensão, além de alguns interlocutores da pesquisa não terem conhecimento da leitura de palavra escrita.

A metodologia de apresentar os vídeos da pesquisa em diferentes casas e em diversas aldeias teve a exceção que ocorreu pela organização proposta pela professora Roseane, que pediu para realizar as exposições numa sala de aula do reformado colégio indígena na Aldeia Ponta da Várzea, o que permitiu um diálogo com seus alunos, seus familiares e outros professores, no qual fui apresentado como antropólogo que estava pesquisando a “História Kapinawá”. A partir dos diálogos, fui sugestionado a visitar uma série de pessoas que deveriam agregar dados à pesquisa.

Para esta pesquisa, a discussão com o grupo Kapinawá proporcionou uma interação social dos relatos, dinamizando as atitudes e as mudanças de análise; identifica-se a liderança de opinião, permitindo uma maior observação do envolvimento emocional dos Kapinawá e fornecendo critérios sobre o consenso emergente e as maneiras como as pessoas lidam com as divergências. Desse modo, “os sentidos ou representações que emergem são mais influenciados pela natureza social da interação do grupo, em vez de se fundamentarem na perspectiva individual” (GASKELL, 2002, p. 75).

A vivência com o grupo proporcionou um maior acesso às informações e o entendimento delas. Visto que existe um sistema de signos compartilhados entre as pessoas,

mas não exclusivamente dentro do grupo. De tal modo, justificam-se as constantes reformulações e interações com outros grupos⁹, índios e não índios.

No papel de pesquisador, foi estabelecida uma relação de confiança e segurança com os sujeitos da pesquisa, a fim de proporcionar um estímulo e uma maneira mais espontânea no decorrer das interações.

As vozes dos interlocutores foram tratadas como fontes primárias nesta pesquisa qualitativa, que, nesse caso, é a discussão sobre suas concepções a respeito dos referidos audiovisuais. Nessa situação de interlocução, os Kapinawá assumem um papel ativo no processo de coleta de dados. Leite e Colombo (2006, p. 133) destacam que “o sujeito, ao relatar sua experiência com o tema, reflete suas representações, ou seja, o que pensa e como age em relação ao objeto em foco”.

Para a coleta desses dados primários, utilizei a câmera videográfica e o gravador sonoro digital. Este segundo aparato tecnológico serviu como suporte à câmera de vídeo, já que existe a possibilidade de falha desse equipamento de gravação audiovisual. Bem como, em certas ocasiões, é preferível coletar dados sonoros, os momentos em que não necessitasse da presença de dados visuais. Estas ocasiões foram aquelas que não tinham ligação com a pesquisa. Mas que poderiam fornecer subsídios para outros trabalhos e reflexões.

Nesse momento, a câmera videográfica é o instrumento de coleta dados do olhar e do ouvir disciplinado¹⁰ do antropólogo, o qual não se limita ao instante em que os equipamentos de registros são acionados, mas também abrange as informações observadas no tempo de vivência com o grupo. Esses dados primários, no caso do processo de videografia, podem ser trabalhados como dados visuais na pesquisa (PINK, 2002).

A produção etnográfica partindo da observação exercida por meio do uso de gravadores audiovisuais, ou seja, da câmera de vídeo, proporcionou uma organização dos elementos para análise. Possibilitou, ainda, mais clareza e uma maior fidelidade dos momentos observados, superando os outros instrumentos de coleta de dados convencionais, tais como o caderno de campo e o gravador sonoro. Como decorrência, a câmera de vídeo permitiu coletar vários conjuntos de elementos (dados visuais e sonoros) existentes no campo pesquisado, que vão além de uma resposta objetiva surgida entre pesquisador e os

⁹ Tendo em vista a ideia de *fluxo* de Hannerz (1997).

¹⁰ Alusão ao livro de Roberto Cardoso de Oliveira, *O Trabalho do Antropólogo* (1998).

pesquisados, pois estão incluídos as percepções do pesquisador como antropólogo com suas representações; e dos pesquisados como sujeitos, também, com suas representações.

Percebe-se que uma das limitações dos instrumentos de coleta de dados convencionais é a possibilidade de perda de informações — como o posicionamento de resposta, emoção expressa pelas pessoas, gestos e condições do contexto social da pessoa estudada. Além disso, a coleta de dados realizada por meio do audiovisual possibilita a análise dos relatos na sua íntegra (imagem, gestos, silêncios, performance de falas etc.) e permite o artifício de retroceder a fala, por exemplo, por meio de uma tecnologia que manipula a progressão das seqüências de imagens, como um controle remoto que possa pausar e retroceder para repetir a(s) cena(s). Essa possibilidade de repetição amplia as possibilidades de interpretação de um mesmo evento.

Defendendo o emprego sistemático da imagem em movimento na pesquisa etnográfica, Peixoto (1995, p. 98) afirma que “o filme e o vídeo etnográfico trazem o ‘algo mais’ que a observação a olho nu muitas vezes não percebe ou deixa escapar”. Isso se deve à possibilidade de um novo exame do campo através das imagens, podendo-se observar detalhes que não foram percebidos no instante em que o pesquisador examinava os fatos observados.

Tendo em vista a maneira de expandir o vocabulário descritivo da imagem, Mead explana a respeito do exame mais detalhado deste recurso:

Com esses dados visuais e sonoros anotados, conservados e reproduzidos, poderemos analisar cuidadosamente e inúmeras vezes as mesmas informações. Da mesma forma que os instrumentos de alta precisão enriqueceram nosso conhecimento sobre o universo, uma melhor maneira para preservar esses preciosos documentos culturais pode ampliar nosso conhecimento e nossa apreciação sobre a humanidade (1979, p. 20 *apud* PEIXOTO, 1998, p. 223).

Para Loizos (2002), o potencial e as aplicações de métodos visuais no emprego da pesquisa social, podem resultar na documentação da especificidade da mudança ao passar o tempo histórico, além de ser capaz de evocar memórias de pessoas que uma entrevista convencional não conseguiria. Além disso, segundo ele,

assim como as anotações de campo e as monografias antropológicas são partes de um registro histórico, também faz parte o material etnográfico filmado, desde o momento em que a câmera pára de rodar (LOIZOS, 1995, p. 64).

Nesta pesquisa, o bloco de notas também foi utilizado para fazer anotações organizacionais, como comentários e descrição do trajeto que foi percorrido; das pessoas que foram visitadas; e de informações que iriam facilitar o entendimento dos dados visuais captados no momento.

Posteriormente, na **quarta etapa** da pesquisa, foram organizados e selecionados os dados a serem estudados no computador pessoal. Em vista de facilitar o manuseio e o acesso, elas foram ordenadas em pastas, conforme a relevância para a investigação.

Finalizando, na **quinta etapa**, realizou-se a análise das informações selecionadas. A abordagem teórica da Antropologia Visual foi a inspiração maior do exercício interpretativo empreendido. Essa perspectiva de conhecimento foi enriquecida pelos estudos da hermenêutica dialética, da memória e da etnicidade¹¹.

Para essa etapa, utilizei o programa Sony Vegas para facilitar as leituras dos dados (dos vídeos da pesquisa e dos audiovisuais captados em campo), conforme imagem a seguir:

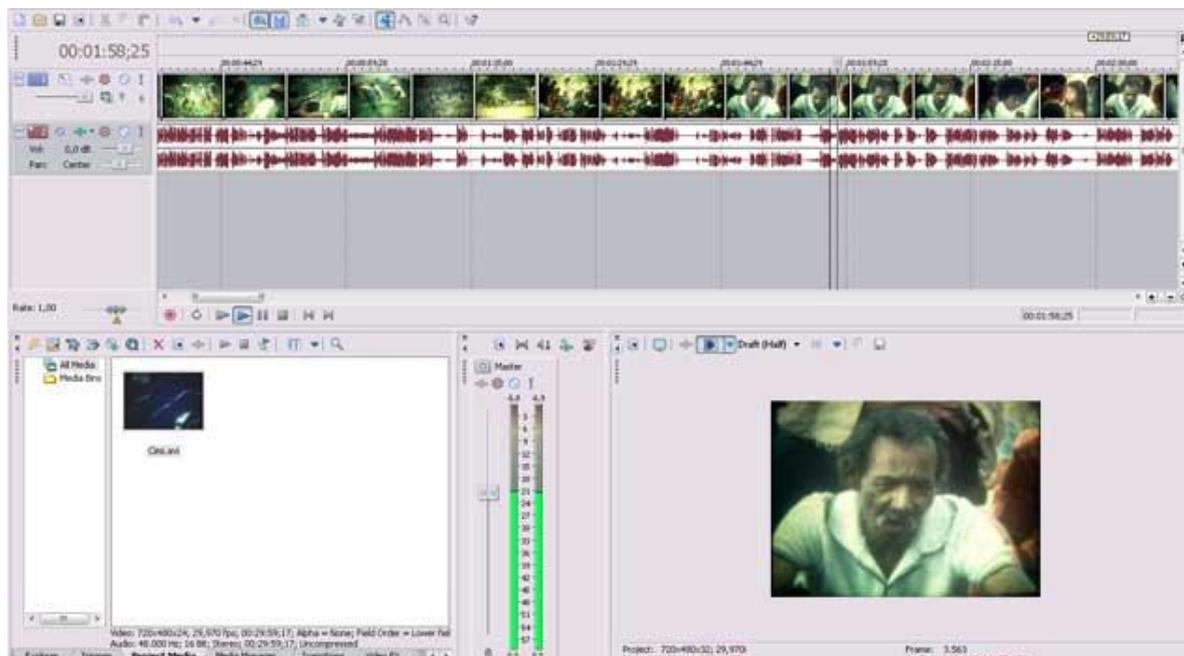


imagem 03 – Retrocedendo, pausando e avançando: análises de áudio, imagem e tempo no programa Sony Vegas.

¹¹ Uma possibilidade bastante promissora, que pretendo desenvolver futuramente, para a análise do material coletado seria o uso do método de Análise de Discurso, mas especificamente, a Análise Crítica do Discurso (ACD). Para conhecer essa abordagem ver Fairclough (2001), Iñiguez (2004) e Rojo (2004).

2 OS ÍNDIOS KAPINAWÁ E A TEORIA

A partir de compilação dos dados populacionais de índios assistidos em 2008 pela Fundação Nacional de Saúde (Funasa), Sampaio (2008) afirma que se pode considerar a existência de 3.624 índios Kapinawá nos municípios de Buíque, Tupanatinga e Ibimirim, incluindo a população nas próprias comunidades Kapinawá e pequenos contingentes nas sedes municipais.

O posto indígena¹² da Fundação Nacional do Índio (Funai) situa-se na Aldeia Mina Grande, a qual Albuquerque (2005) afirma que é a aldeia onde os Kapinawá se identificam como “rama nova”, categoria nativa que significa serem descendentes de índios que foram aldeados na Serra do Macaco, no século XVIII, e formaram a Aldeia Macacos.

Conforme mapa¹³ (figura 02 e figura 03), complementado com caneta por D. Socorro Jucá (liderança da Aldeia Malhador) para nos situarmos, existem as seguintes aldeias: Mina Grande, o Tabuleiro, Pau do Ferro Grosso, Ponta da Várzea, Riachinho, Quiri d’Alho, Lagoa do Puiú, Marias Pretas, Santa Rosa, Areia Grossa, Julião, Maniçoba e Maçaranduba em áreas demarcadas. Ela acrescenta que existem aldeias como: Coqueiro, Baixa da Palmeira, Carnaúba, Colorau, Caldeirão, Cajueiro, Malhador, Batinga e outra Quiri d’Alho que estão em processo de demarcação. Além dessas aldeias situadas por D. Socorro existe a Aldeia Macacos, já citada.

¹² Estabelecimento com agentes e chefe do posto com o intuito de oferecer assistência aos índios e representar a Funai.

¹³ Fonte: <http://maps.google.com.br>.

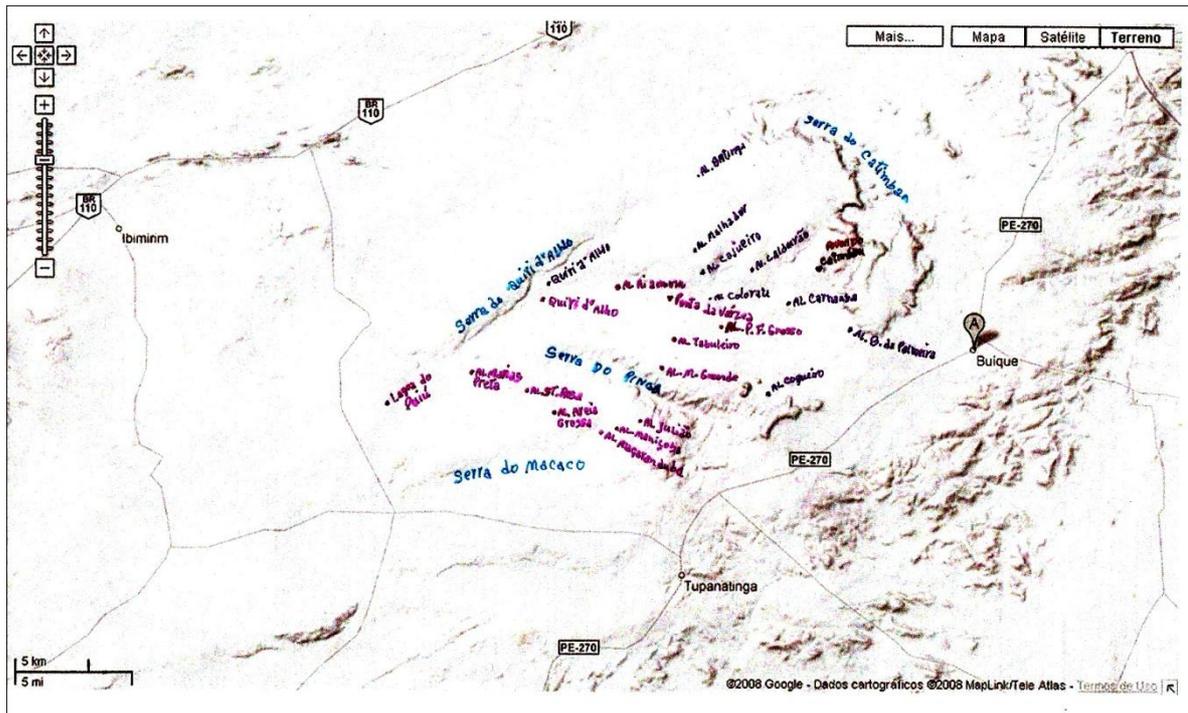


figura 02

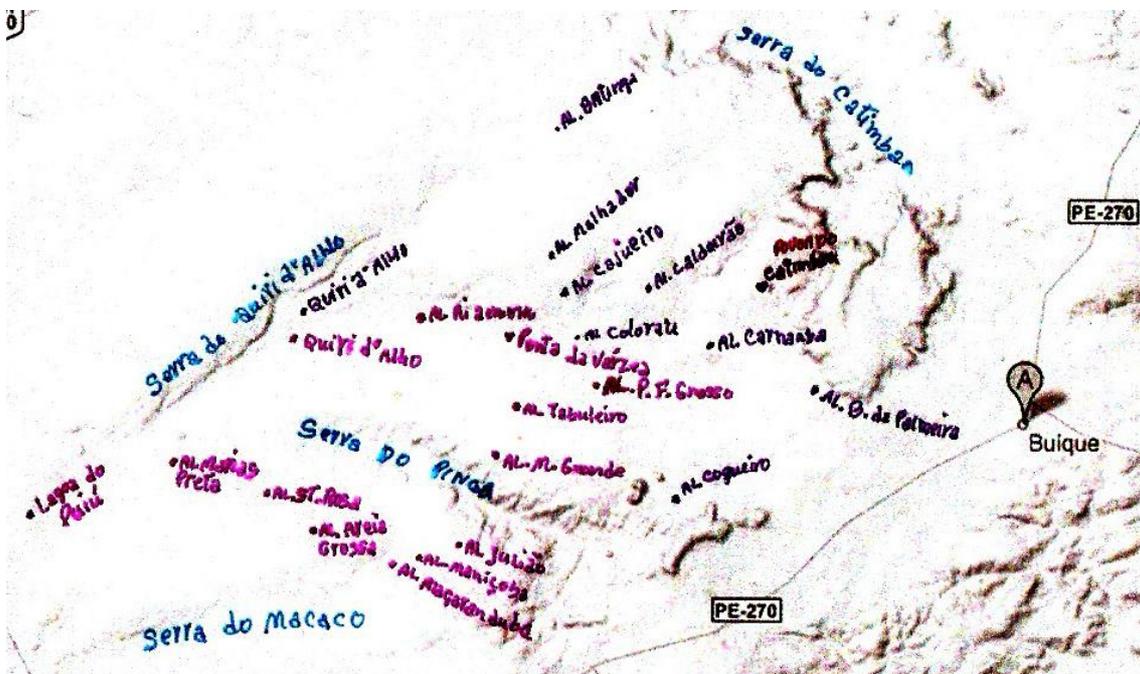


figura 03

Manifestando sinais de alteridade expressos nos rituais, na organização política e na reelaboração cultural, os Kapinawá têm suas expressões culturais fundadas na oralidade, remetendo à prática religiosa do canto de benditos¹⁴, das rezas católicas, do samba-de-coco e das novenas, nas quais construíram a base atual do seu toré — denominação empregada a uma prática por meio da qual é realizada um encontro da musicalidade e da espiritualidade indígena para o ritual. Para o grupo, a música, o cantar, o “puxar”, o “tirar” benditos, os sambas e os toantes¹⁵ não estabelecem uma prática meramente musical, mas estão associados com todos os elementos constituintes do ritual, relacionados à sua espiritualidade (cf. PEREIRA, 2005).

Em vista disso, conforme Albuquerque (2005), o grupo Kapinawá passou a compor letras cantadas durante seus rituais religiosos, organizadas em repertório construído a partir da organização de elementos inseridos, como de umbanda, por exemplo, e é essa multiplicidade que compõe a sua representação como indígena.

As músicas cantadas pelos indígenas da Aldeia Mina Grande foram registradas no CD *Kapinawá – benditos, sambas-de-coco e toantes*, em 2005. Destaco nessa produção os pesquisadores Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque, Edmundo Pereira e Rodrigo Grünewald.

Entre outros aspectos, a obra constitui a formação de um registro sonoro da prática religiosa dessa comunidade. A pertinência dessa documentação também se dá através da gravação das letras musicalizadas com memórias do grupo Kapinawá, podendo contribuir como uma ferramenta de afirmação como um grupo étnico, já que a música está materializada em um instrumento capaz de realizar uma divulgação, pois outras comunidades poderão ter acesso a essa composição musical.

Também foi produzido o material audiovisual *Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá*, um filme etnográfico com 30 minutos de duração, finalizado em 2006, a partir dos dados visuais e sonoros do trabalho de dissertação de Albuquerque (2005) (diretor e produtor do vídeo). A pesquisa propôs perceber a formação do repertório musical da aldeia a partir da organização social desses índios, em função do reconhecimento como grupo étnico. Esse filme teve a participação, com algumas imagens e pós-produção, de Glauco Fernandes Machado, o autor desta pesquisa, e o fez se interessar a conhecer mais sobre os índios

¹⁴ Aqueles que se tornaram abençoados e sacralizados para devoção.

Kapinawá.

O documentário *Kapinawá – Meu Povo Conta*, finalizado em 2006 com a direção de Nilton Pereira, exibe 52 minutos de história e cultura Kapinawá e tem a parceria da TV Viva (produtora da organização não-governamental Centro de Cultura Luiz Freire), com a assessoria da equipe de Educação e Etnia do Centro e financiamento do Ministério da Educação e Cultura através da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (Secad). As etapas de elaboração tiveram a participação de professores Kapinawá. Para ser lançado, o filme contou com a parceria do Conselho Indigenista Missionário (Cimi), Comissão de Professores Indígenas de Pernambuco (Copipe), Associação Nacional de Ação Indigenista (Anaí) e Novib (organização não-governamental holandesa da Oxfam Internacional).

Além desse vídeo, existe um filme em película de 16 mm produzido pela empresa alemã Aradt Film Bumbold KD junto com o Cimi, com o título de *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein*, cujo conteúdo abrange filmagens do início dos anos 80 — conforme os Kapinawá entrevistados — com atuações dos próprios índios, representando o embate com os fazendeiros pelas terras indígenas, e sobre a mobilização e organização do grupo para reivindicarem seus direitos de usufruto da terra, com a participação e apoio de missionário ligado à igreja católica, Fábio Santos. Entretanto, a comunidade estudada não adquiriu essa produção, e muitos não tiveram acesso, conforme conversa com a interlocutora D. Mocinha (Aldeia Mina Grande) e com o ainda pajé Seu Arlindo (Aldeia Mina Grande).

2.1 Deslocamento ao Campo

Depois do *II Encontro de Antropologia Visual em Alagoas* (Aval), em outubro de 2007, parti com o antropólogo Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque, para a Aldeia

¹⁵ Para Pereira (2005), *toante* é um termo genérico para o conjunto de cantos sagrados de toré.

Mina Grande a fim de visitar os índios Kapinawá e pedir autorização às lideranças para o desenvolvimento da pesquisa.

Acompanhado pelo pajé da época, Seu Arlindo, e provido de automóvel, fui a diversas aldeias com o propósito de visitar as pessoas e conversar com elas. Esse momento foi importante, pois fui apresentado como pesquisador e como pessoa que ajudou o antropólogo Marcos Alexandre a montar o audiovisual *Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá*, aos quais várias pessoas tiveram acesso. Aproveita-se o momento para explicar como seria a pesquisa para os Kapinawá, bem como conhecer os acessos às localidades, às pessoas e os modos de se comportar nas diversas situações¹⁶ e com diferentes pessoas.

Assim, as pessoas se mostraram interessadas e tiveram conhecimento de que estaria exibindo vídeos sobre os Kapinawá, e quem participasse da pesquisa receberia cópias dos audiovisuais estudados.

É importante ressaltar que nasci e cresci no interior da Paraíba, isto me proporcionou uma facilitação de conversas com o entendimento mais eficaz de ambas as partes do diálogo com esses índios. Por causa do compartilhamento de diversas histórias do interior do Nordeste e do modo próximo de falar e de se expressar.

Durante esse tempo, tive o conhecimento de que D. Mocinha (Agente de saúde, Aldeia Mina Grande) sabia da existência de filmografias estrangeiras. A partir dessa informação, tentei localizar tais imagens. E, entre outras pistas da localização dessas imagens, o professor Dr. Edson Hely Silva, da UFPE, informou da existência de um rolo de película fílmica que contém imagens dos Kapinawá e se encontrava nas instalações onde funciona o Cimi no Recife.

Com a ex-coordenadora do Cimi/PE, Carol, ainda em 2007, tive acesso a esse material fílmico sobre os Kapinawá. Com a ajuda do professor Dr. Renato Athias, fui ao Departamento de Comunicação da UFPE tentar localizar um projetor de película fílmica em 16mm, mas não obtive sucesso. Tentei na Fundação Joaquim Nabuco, no bairro de Casa Forte, e depois num cineclubes do conhecimento do professor Athias, mas também não obtive êxito.

Procurei, depois, solucionar o problema com os cinéfilos que trabalham na Fundação Joaquim Nabuco do bairro do Derby. Neste local, tive a indicação de contactar a produtora de

¹⁶ Hierarquia, refeições, dormida, abordagens para falar e cumprimentar, etc.

vídeo Massangana, que se localiza no prédio da Fundação. Os colegas técnicos falaram sobre a importância do material para a diretora da produtora. Assim, consegui gravar as imagens projetadas em uma câmera mini-DV. A fita de informações digitais obtida abria a possibilidade de transcodificar para uma ilha de edição digital, no caso, um computador capacitado para tal função. A partir dessa transcodificação, há a possibilidade de colocar legendas, áudios, aumentar ou diminuir volumes sonoros, colocar mais brilho nas imagens e fazer reproduções em DVD.

Durante a *VIII Assembléia do Povo Xukuru*, entre os dias 17 e 20 de maio de 2008, ocorrida no município de Pesqueira, PE, avistei uma caminhoneta com uma placa de Buíque, cidade próxima às terras indígenas Kapinawá. Seu motorista, Zé de Lena, combinou de segui-lo até a Aldeia Malhador, onde D. Socorro Jucá, que também estava na caminhoneta, ofereceu hospedagem na sua residência.

Esse trajeto é importante mencionar, pois foi a partir disso que tive a oportunidade de escolher essa casa como local de estada. Tendo em vista a boa receptividade que tive com a família de D. Socorro, e o conhecimento por ela oferecido como professora Kapinawá, como liderança da Aldeia Malhador e participativa das reuniões do grupo indígena.

A casa de D. Socorro era de alvenaria, com luz, água proveniente de um poço não tão distante, televisão, geladeira e fogão à lenha situado fora da residência, formando uma configuração atual não diferente das diversas realidades presentes na área rural da região, com acessos a estradas de barro.

A presença de aparelho de execução de DVD é constante na maioria das casas do grupo Kapinawá. Essa tecnologia é usada para leitura de DVDs piratas de filmes, sobretudo de ação e aventura, shows musicais, como também de CDs de músicas, comprados na feira pública.

As novelas são bastante assistidas, estabelecendo o principal programa da televisão brasileira de maior audiência Kapinawá. Com isso, pretendo destacar a forma de como esse grupo indígena está vivenciando, por meio tecnológico, com as imagens em movimento.

A maioria dos índios Kapinawá são trabalhadores camponeses que plantam, colhem e desenvolvem a caprinocultura, a bovinocultura, e a avicultura em pequena escala; numa área identificada pelos próprios índios como terra indígena, que engloba tanto áreas já demarcadas

pela Funai quanto áreas em processo de demarcação. É nesta última situação fundiária que se encontra a Aldeia Malhador e outras aldeias.

Na casa de D. Socorro, é estabelecida uma relação de amizade com Israel, seu filho solteiro, cuja faixa etária proporcionou tal aproximação para convivência diária nos períodos de coleta de dados em campo.

Assim, Israel logo se tornou, espontaneamente, um informante / guia da pesquisa. E formamos uma dupla curiosa e atenta para pensarmos o que os outros Kapinawá poderiam dizer a partir das imagens que levávamos nos DVDs.

2.2 As Representações de uma Diferença

Na história da teoria antropológica, os estudos da etnicidade representam o interesse por dar a conhecer as especificidades de um grupo étnico, principalmente o processo como se forma a concepção própria de identidade e suas relações. Com isso, conforme Eriksen e Nielsen (2007), destacam-se os processos de autoidentificação e de pertencimento de grupo como um elemento primordial a ser descrito pelos antropólogos.

O relevante nesse processo foi o caráter social e político de elementos acionados para enfatizar uma diferença. O processo de manipulação / elaboração de uma identidade étnica também é referência fundamental para estudos sobre etnicidade. Com relação a isso, Barth ([1969] 2000) analisa o articulação do grupo étnico que se autodefine e produz um processo de manutenção da diferença étnica em relação às outras. Ou seja, o grupo se percebe como diferente e interage com base nessa percepção.

O antropólogo Cardoso de Oliveira reflete sobre os mecanismos de identificação que são fundamentais para entender as relações contrastivas da identidade utilizada que “[...] é assumida pelos indivíduos e grupos em diferentes situações concretas” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1971, p. 927). Segundo o autor, essa identidade contrastiva parece ser baseada na

percepção de “nós perante os outros”, influenciando, assim, na representação social do grupo.

Desse modo, Cardoso de Oliveira (1971) utiliza a noção de identidade considerada como um dos fenômenos comuns do contato interétnico, que pode ser entendido para retratar o campo das relações de indivíduos e de grupos.

No entanto, a prática antropológica de descrição dos processos de *emergência étnica* (OLIVEIRA, 1999) começa a vivenciar um autoexame em torno das interpretações e visões referentes a esses grupos, no qual suas vozes são reprimidas, suas *imagens* são estereotipadas e simplificadoras desses Outros.

O movimento pós-colonial, na antropologia, reflete acerca daqueles produtos etnográficos (narrativas, fotografias, filmes) que tendem a congelar no tempo o povo que descrevem. Essa virada reflexiva do saber antropológico traz ao debate a importância de como se processa a teoria e a prática etnográfica.

A Antropologia Visual vem desenvolvendo um importante trabalho teórico reflexivo, que consiste em determinar e analisar as propriedades dos sistemas visuais e suas estratégias discursivas, assim como as condições da sua interpretação (cf. ECKERT; ROCHA, 2006). O estudo do uso dos meios visuais na publicação do saber antropológico também faz parte da atuação da Antropologia Visual.

Dentro desse campo reflexivo está o estudo etnológico da produção fílmica¹⁷, que se apresenta na atualidade não apenas com função auxiliadora na narrativa etnográfica, mas permite, também, a possibilidade crítica de os sujeitos revelarem sua concepção de como representa sua diferença.

Com isso, é importante ressaltar o questionamento de qual narrativa construída é essa documentada e montada em suportes tecnológicos? Visto que, o enfoque dado por terceiros que realmente não vivem com o grupo pesquisado e que acham capazes de emitir opiniões sobre o contexto filmografado. Por isso, essas relações entre observador e o observado levantam algumas preocupações em torno do saber antropológico, tais como: o proceder com as aplicação de teorias e metodologias no recurso visual.

Visto isso, como questão ética debruçada na pesquisa social, o recorte realizado nos filmes produzidos por terceiros deve permitir espaço a uma autoria, também, do grupo

observado. Isto é, essa inter-relação, narrativa etnográfica e linguagem fílmica, deve ter como objetivo proporcionar um encontro entre as percepções e as memórias dos sujeitos em seu contexto.

A respeito disto, Eriksen e Nielsen (2007, p. 193) explanam que “‘Nativos’ são perfeitamente capazes de identificar a si mesmos e se mostrar cada vez mais avessos a tentativas antropológicas que se propõem a ditar quem eles ‘realmente’ são”.

Por outro lado, os Kapinawá tendo a oportunidade de examinar os filmes, estabeleceu-se um encontro do sujeito com uma história rememorada, sendo atribuídos elementos de identificação por parte desses donos de seu saber.

A partir das considerações, ao longo da dissertação, no que concerne a questão da autoridade na produção da imagem para representar o dizer dos índios Kapinawá, estabeleceu-se uma relação entre a escrita etnográfica e o filme etnográfico. Conforme Marcus (1994), essa escrita e as técnicas de montagem cinematográfica são construídas como representação em contexto de ficção social. Ele destaca que a escrita etnográfica tem uma limitada dimensão na construção da sua narrativa e considera que o filme etnográfico teria mais naturalidade para representar a alteridade.

Mais ainda, de acordo com o argumento do mesmo autor, as etnografias que envolvem integrações dos meios visuais com a escrita etnográfica fornecem uma cooperação e intercâmbio das informações, numa coerência da narrativa que procura representar a alteridade. Essas integrações são de grande importância, levando-se em conta os problemas do texto etnográfico, que são moldados pelas reivindicações que restringem a escrita da etnografia moderna.

Essa discussão traz como referência também a obra *Writing Culture*, de Clifford e Marcus (1986), que contém uma reflexão crítica sobre a escrita antropológica e constitui uma análise sobre a autoridade autoral na qual essa produção de conhecimento é conceituada como sendo “inventiva” e uma “criação”. Assim, esse livro estabelece uma aproximação entre a etnografia e as teorias literárias.

De tal modo, outros autores ressaltam sobre escritos etnográficos como Eriksen e Nielsen (2007, p. 177):

¹⁷ Estudo apontado na história da disciplina antropológica pelo cineasta e antropólogo Marc Henri Piault (1995).

Em nenhum outro período como nos anos 1980 fora realizado tanto trabalho de campo, em tantos lugares diferentes. No entanto, é fato que algumas das obras mais debatidas dessa década eram textos reflexivos, que desconstruíam a autoridade etnográfica, questionavam a legitimidade ética de transformar "nativos" em dados e em última análise desafiavam a validade da representação etnográfica em si.

De fato, esse tempo foi cercado por debates que remetiam ao combate da supressão das vozes dos nativos no texto etnográfico.

Por sua vez, a reflexão antropológica sobre a presença da intersubjetividade no trabalho de campo, entre o observador e os observados, permite pensar que diversos antropólogos estavam questionando o fazer etnográfico. Com isso, esses debates se desenvolveram e chegaram a questões mais amplas da reflexividade e da ética no campo, pontos estes discutidos na disciplina antropológica, agora em um contexto de fluxo global.

2.3 Visualizando a Teoria

Na tentativa de atingir os objetivos propostos, faz-se necessário, a princípio, um aprofundamento teórico que circule em torno da bibliografia antropológica, tendo o intuito de melhor compreender o universo pesquisado.

Alguns pesquisadores já adotaram instrumentos fotográficos e cinematográficos nas pesquisas de campo, como Bronislaw Malinowski e Franz Boas. Este último é igualmente considerado um grande incentivador do registro visual nas pesquisas etnográficas, suscitando vários discípulos, entre os quais se destaca Margaret Mead. A partir de suas experiências, percebe-se o crescente emprego do filme etnográfico como instrumento de coleta de dados e observação de uma realidade dos povos estudados.

Com isso, outros antropólogos começaram a reconhecer a riqueza etnográfica da imagem. Em 1920, o cineasta russo Dziga Vertov se destacou pela utilização do chamado *cinéma vérité*, ou *cinema verdade*, que tinha como objetivo registrar a realidade sem interferir nela (de preferência sem as pessoas soubessem que estavam sendo filmadas), e usava o

artifício da atuação da voz da pessoa filmada como uma narrativa importante para a progressão do documentário (PEIXOTO, 1999).

Como Vertov, o francês Jean Rouch dava razão ao envolvimento do informante na criação da narrativa (LOIZOS, 1995), no entanto, percebe que a câmera e o manipulador dessa tecnologia tornam-se participantes da narrativa criada pela imagem coletada. E, para Peixoto (1999), o inspirador de Jean Rouch, Marcel Griaule, em 1930 praticamente impôs o uso da filmografia para as pesquisas em etnologia. Com isso, os dados audiovisuais foram cada vez mais utilizados nas pesquisas.

Esta dissertação toma como base o livro *Visualizing Theory* (TAYLOR, 1994) — uma coleção de ensaios que foram publicados entre 1990 e 1993 —, que se estabelece como um espaço para a representação crítica da cultura visual, nesse fazer antropológico instrumentalizado, contra as inclinações ingênuas do realismo e do exotismo.

Nesse livro, os autores relatam formas narrativas de natureza exploratória, que constituem modalidades diferentes de utilização da imagem na pesquisa etnográfica e na exibição pública dos produtos realizados, partindo do princípio dado à observação, à construção da narrativa baseada na imagem, às vozes e sonoridades locais e à utilização de arquivos documentais. Esses procedimentos são os que mais demarcam a especificidade desse fazer antropológico, tornando-se métodos tanto no cinema documentário (Flaherty e Vertov) como na Antropologia Visual (Rouch, MacDougall, John Marshall e Trinh T. Minh-ha).

Os textos dessa obra estão permeados de argumentos sobre o potencial analítico de meios visuais na pesquisa antropológica. Além disso, são abordados assuntos importantes partindo de análises sobre a produção do documentarista Dziga Vertov e a reconstrução perceptual da identidade social, tema relacionado com o presente estudo. É importante destacar que o modo documentário é geralmente associado à capacidade de ser utilizado como testemunho, como evidência, oferecendo uma impressão de investigação e de autenticidade.

Nesse livro, a primeira seção contém várias discussões sobre filme etnográfico. Analisa basicamente os aspectos do Real documentado e a discussão de David MacDougall (1994a) sobre como os documentaristas de etnografias estão cientes dos propósitos da representação, na relação autor e autoridade, reconhecendo também que os filmes podem ter identidades múltiplas, num sentido atribuído ao autor por seus temas de discussão.

Para esta dissertação, utiliza-se a representação da realidade como expõe Nichols (2005) e Pink (2002), para quem a narrativa reflexiva constrói o Real a partir do diálogo com os interlocutores. Ainda, conforme o autor,

certas tecnologias nos estimulam a acreditar numa correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade, mas efeitos de lentes, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta resolução (filmes de grão muito fino, monitores de vídeo com muitos *pixels*) parecem garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar *impressão* da autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído (NICHOLS, 2005, p. 19 – 20).

Desse modo, pode-se dizer que esses pontos característicos que Nichols descreve são emitidos como representação fiel de um fato, e nosso senso é confundido.

Além disso, David MacDougall (1994a) sugere que filmes etnográficos devem ser feitos não para comunicar o conhecimento antropológico pré-fabricado, mas para provocar a razão do conhecimento novo, com as circunstâncias em conformidade com a realidade de seu fazer. Dessa forma, é apresentada uma crítica sobre essas imagens que se tornam um instrumento de comunicação, em vez de cumprir seu principal sentido de existência: uma atividade da descoberta antropológica.

George Marcus (1994) reflete sobre uma relação entre a escrita etnográfica e o filme etnográfico. Esse autor sustenta que essa escrita e as técnicas de montagem¹⁸ cinematográfica teriam finalidade de representação em contexto de ficção social. Esse autor destaca, também, que a escrita etnográfica tem uma limitada dimensão na construção da sua narrativa, defendendo que a imagem etnográfica em movimento teria mais naturalidade para representar a alteridade.

Além disso, MacDougall (1994b) trata a respeito de os “filmes de memória”, uma reflexão sobre os sinais fílmicos que traduzem e representam a memória. Discute memória social como negociável e provisória. Ainda sugere que as imagens estão freqüentemente em conflito com a memória e suas fontes; e acrescenta o fato de que as imagens fílmicas podem ser reinterpretadas numa variedade de novos contextos.

Considerando também filmes que problematizam a dinâmica da memória, para complementar o assunto, os autores Ecléa Bosi (2007), Michael Pollak (1989) e Maurice

¹⁸ A condição técnica de justaposição e seleção de imagens para a produção do audiovisual. Para Marcus (1994), a montagem é a situação onde se faz a coerência da narrativa visual.

Halbwachs (1990) auxiliam a entender a memória em contexto social. Pois as imagens apresentadas nos audiovisuais utilizados na investigação evocam memórias que uma entrevista por si só não conseguiria.

A presente pesquisa se instrumenta também com teorias da etnicidade, a fim de abordar questões de representação étnica, para a melhor compreensão do universo que estão inseridos os Kapinawá, ou seja, relacionando com outros índios e não índios. Para contemplar essa abordagem, apresenta-se bibliografias relacionadas ao estudo realizado por Fredrik Barth e de Roberto Cardoso de Oliveira.

Com isso, esse estudo de representação em filmes etnográficos é relevante como um meio de contemplação e divulgação interna e externa da terra indígena, uma vez que é a partir do reconhecimento de formas de compreensão compartilhadas na comunidade, para julgamento de valor, que se constituem os critérios que o próprio grupo formula e reformula a importância de se reconhecer e fazer reconhecer.

3 OS SIGNIFICADOS COM A IMAGEM

Com o avanço tecnológico, a redução do custo e a popularização de instrumentos que registram a imagem, a ciência antropológica passou a verificar o potencial de análises provenientes dos meios audiovisuais. Ou seja, passou a estudar as estratégias de análise que permitem conferir as potencialidades do suporte da imagem, através do seu conteúdo e da interação entre texto e imagem, numa exposição detalhada dos fenômenos pesquisados.

Dentre outros experimentos, as práticas fotográficas de Bronislaw Malinowski entre 1884 e 1942 fazem refletir sobre a inserção de aparelhos fixadores da imagem no campo da pesquisa etnográfica (SAMAIN, 1995). Nessa época, vários pesquisadores não tinham consciência das possibilidades que a imagem proporciona para o discurso científico, no qual o emprego deste instrumento exercia o papel de trazer indícios sobre outros povos, de um diferente lugar. As imagens eram apresentadas apenas como uma comprovação de que o pesquisador esteve lá, ou seja, utilizavam máquinas fotográficas como uma forma de documentar sua passagem pelo campo.

O campo das Ciências Humanas vem se destacando, na pesquisa contemporânea, com a apropriação dos recursos metodológicos numa relação entre suas disciplinas. Isso suscita uma maior interdisciplinaridade e reflexões acerca das implicações da inter-relação entre sujeitos estudados em contexto social. Dentro desta perspectiva, o uso das imagens inseridas enquanto fonte de pesquisa — como filmes, vídeos e fotografias — traz, hoje na pesquisa, a interface entre saberes complementares.

Nesse sentido, destacam-se as contribuições da hermenêutica moderna, ou dialética, que desvela problemas na produção do conhecimento científico, ante a presença da intersubjetividade e da historicidade na representação dos sujeitos da pesquisa (COSTA, 2002), permitindo que as áreas de conhecimentos usufruam da relevância do conteúdo das imagens como discurso científico. No caso da antropologia, “tais elementos recolocam, sobre novas bases, antigos problemas metodológicos da investigação cultural” (*Ibidem*, p. 374).

Além disso, essa hermenêutica auxilia na reflexão da linguagem simbólica da imagem, permitindo uma opção metodológica à representação dos sujeitos; estes que conhecem, agem e valorizam os signos. Assim, os significantes são veiculados na imagem, enquanto uma discursividade que essa representação simbólica desvela redimensionando as ações da subjetividade.

A respeito disso, Ricoeur (1976, p. 24) afirma: “significar é o que o falante quer dizer, isto é, o que intenta dizer e o que a frase denota, isto é, o que a conjunção entre a função de identificação e a função predicativa produz”. Assim, para o mesmo autor, compreender um texto é apenas um caso específico da relação dialógica estabelecida em que alguma pessoa responde a mais alguém. Visto que a imagem, segundo a hermenêutica, utiliza-se da argumentação de constituir um texto.

Hoje em dia, existe um importante esforço teórico reflexivo que vem desenvolvendo-se nas apropriações dos meios visuais e suas significações no discurso científico. A questão simbólica da imagem, ou seja, dos vários significados provenientes dela, ocupando o lugar central na discussão, na hermenêutica, em torno de suas capacidades e limites através da participação dos sujeitos, valorizando o caráter dinâmico e criativo da mediação dialógica entre seus interlocutores (GADAMER, 1997).

Como antropólogos, levamos em consideração essa imagem como tendo significados simbólicos, o qual surge a partir da experiência vivida, e a importância dessa semântica enquanto valor e horizonte da interpretação compreensiva. É esse aporte possível da hermenêutica que se preocupa em dar resposta à explicação linguística do sentido, isto é, à compreensão do sentido através da linguagem.

Em outras palavras, as compreensões do simbolismo e do seu sentido, no caso do uso das imagens, é tema a ser debatido num olhar interdisciplinar, que enriquece as propostas das pesquisas. Sobretudo, daqueles fenômenos históricos e culturais, que surgem a partir da imagem capturada, produzida e vivenciada entre o pesquisador e os pesquisados, em que as imagens se valem de suas formas discursivas, bem como das circunstâncias da sua interpretação (cf. ECKERT; ROCHA, 2006).

No caso do filme e da experiência crítica inerente ao espectador, é possível refletir sobre como foi captado e montado o conteúdo das imagens que pretende representar o “dizer” sobre um grupo. O filme exibido seria, de acordo com Alves (2004), um pré-texto para refletir

a sociedade e suas relações sociais. Em outras palavras:

Observamos que o filme não pode ser considerado apenas um texto, objeto de interpretação hermenêutica, mas um pré-texto capaz de nos sugerir temáticas significativas para a auto-reflexão crítica. O filme é apenas um momento estético de um processo de totalização em aberto, de uma experiência crítica mais ampla. A relação que temos com o filme é sempre mediada pela nossa experiência existencial de classe e pelos recursos mental-cognitivos que possuímos (ALVES, 2004, p.12).

Além disso, essas imagens auxiliam a reconstituição das subjetividades complexas, revelando a ação social dos sujeitos históricos. Esse fato estabelece uma rede de significados e significantes capazes de dar sentido à estrutura narrativa da imagem.

Dentro dessa perspectiva, na medida em que o interlocutor assiste ao filme, são acionadas partes da memória adormecidas, ressignificando a montagem da filmografia, ampliando o próprio limite da construção da narrativa da imagem, promovendo outros significados que lhe são inerentes e exercendo uma forma de totalização do seu contexto existencial.

Isso ocorre no momento em que os interlocutores relatam fatos que as câmeras não conseguiram enquadrar ou quando dão suas próprias interpretações da imagem. Desse modo, como diz Alves:

(...) o significado de uma obra não se esgota nunca pelas intenções de seu autor. Novos significados podem ser dela extraídos, dependendo da situação histórica e cultural. (...) O filme é apenas o elo mediador capaz de contribuir para a auto-reflexividade crítica do sujeito-receptor (ALVES, 2004, p.13).

Nesse aprendizado para lidar com o simbolismo da imagem, percebe-se, nas pesquisas atuais, uma necessidade do entendimento da articulação linguística expressa em múltiplos significados. Pois esse reconhecimento da característica simbólica da imagem vem sendo útil para formar a base de qualquer investigação científica que se utilize da imagem como narrativa de produção de conhecimento.

3.1 A Imagem na Antropologia e na História

O olhar da câmera filmográfica pode captar hábitos e costumes, valores e relações entre pessoas. Assim, esses elementos compartilhados e de interação são, desse modo, materializado, estando captado em rolos de película fílmica, em fita de dados digitais ou analógicos ou cartões de memória.

No caso da fotografia, a escolha do seu uso está ligada às inúmeras possibilidades de observação e leitura que ela permite. Por exemplo, os antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson (1942) relacionaram sequências de imagens para prover com suas inferências, articulando os conjuntos das imagens, e das narrativas individuais de cada imagem, em níveis de interpretação. Entretanto, esse procedimento de sistematização é de grande aplicação metodológica na construção do saber científico a partir do uso da imagem¹⁹.

O livro referido é *Balinese Character – A Photographic Analysis*, publicado no ano de 1942 pela Academia de Ciências de Nova York na comemoração dos seus 125 anos²⁰. Os autores dessa obra, Bateson e Mead, pretendiam explorar, verbal e visualmente, de que maneira um filho nascido na Ilha de Bali, situada no Oceano Índico e que, hoje, pertence à Indonésia, torna-se uma criança balinesa, ou seja, a pesquisa tratou de como os comportamentos sociais são adquiridos durante a infância do balinês e como são conduzidos os ensinamentos pelo seu meio cultural.

Segundo as palavras dos autores:

[...] tentamos usar as câmeras de filmar e fotografar para registrar o comportamento balinês, e isso é uma coisa completamente diferente da preparação de um documentário fílmico ou fotográfico. Tentamos filmar o que acontecia normal e espontaneamente, ao invés de decidir a respeito das normas e depois conseguir que os balineses adotassem esse comportamento de forma apropriada (1942, p. 49 *apud* FREIRE, 2006, p. 66).

¹⁹ Ver Mendonça (2005).

²⁰ Mead já havia utilizado fotografias em *Growing up in New Guinea*, publicado em 1930 e, segundo Ira Jacknis (1988 *apud* FREIRE, 2006, p. 70), “Havia poucos modelos metodológicos para o projeto balinês dos dois, mas os mentores antropológicos de ambos eram pioneiros no uso do filme em antropologia. (Haddon para Bateson e Boas para Mead)”.

Assim, esse procedimento de deixar os fatos desfilarem naturalmente e espontaneamente²¹ compreende a parte da relação dinâmica estabelecida entre observador e observado, que é significativa na metodologia empregada por Bateson e Mead.

Bateson e Mead não são os primeiros antropólogos que utilizaram mecanismos de captação visual como modo de investigação. Assim têm-se Boas, Malinowski — como falamos —, Evans Pritchard, Ruth Benedict, dentre outros. Todos esses autores fizeram uso da fotografia em suas obras, entretanto as imagens serviram mais como ilustração em seus trabalhos, com exceção do casal Mead e Bateson, que exploraram, entre outras coisas, as performances captadas pela imagem. Desse modo, conforme Peixoto (1998, p. 217),

Nas abordagens mais clássicas, a imagem é pensada somente depois da realização da pesquisa, mais como um complemento que traduz e divulga o que foi inicialmente percebido e analisado de modo independente [...] a abordagem antropológica que procura dar conta da profundidade e da polissemia dos fatos.

Um dos objetivos para a função da captura de imagens é documentar fenômenos culturais que poderiam dissipar-se ou variar, pois considera-se que a cultura está em processo contínuo, e outra finalidade é ter documentos visuais de pessoas que um dia irão falecer ou deslocar-se para outras regiões. Em 1979, Mead expõe que:

A antropologia, ao agrupar diversas disciplinas, [...] aceitou implícita e explicitamente a responsabilidade de reunir e de preservar documentos sobre costumes que desaparecem e sobre povos, quer estejam no estado natural, sem escrita, isolados em qualquer selva tropical, num canto perdido de um cantão suíço, ou nas montanhas de um reino asiático (RIBEIRO, 2005, p. 622).

Um fato bastante importante destacado por Burke (2004) na disciplina da história é que, antigamente, determinados historiadores utilizaram o enriquecedor testemunho das pinturas nos túmulos do Egito Antigo como uma importante contribuição no estudo da história egípcia. Bem como as pinturas das cavernas de Altamira e Lascaux que ofereceram o único subsídio para os historiadores saberem de práticas sociais, como a caça, de comunidades que possivelmente se descreveram através de imagens.

²¹ No livro de Beatty e Ulewicz (2001), Emilie de Brigard também explana que foi uma preparação metodológica diferente em *Balinese Character – A Photographic Analysis*. As imagens capturadas foram feitas de forma espontânea, sem uma elaboração normativa para a elaboração das fotografias.

Ainda conforme a reflexão desse autor, o estudioso Aby Warburg explana que produz uma história cultural embasada tanto em imagens quanto em textos. Assim sendo, foi criado o Instituto Warburg, que prosseguiu estimulando esse aspecto. Desse modo, nos anos 30, a historiadora Frances Yates, frequentadora desse Instituto, é aplicadora assídua da técnica Warburg, que utilizava a evidência visual como evidência histórica.

O brasileiro sociólogo-historiador Gilberto Freyre utilizou a narrativa de pinturas e fotografias, denominando-se como um pintor histórico ao modo de Ticiano (cf. BURKE, 2004). Além disso, de acordo com o mesmo autor, o historiador americano com enfoque aos estudos brasileiros, Robert Levine, apresentou uma série de fotografias de contexto social na América Latina, no final do século XIX e em meados do século XX, com uma discussão do uso das fotografias e os principais problemas no emprego desse tipo de linguagem.

Some-se a isto a utilização de pintores que, à pedido, viajavam para locais distantes para retratar locais e povos para os encomendadores dessa, como Burke (2004, p.24) denomina, “arte documentária”.

Citando experiências no território brasileiro, de acordo com Monte-Mór e Parente (1994), a fotografia se inicia aqui com a chegada da fragata francesa L’Orientale, que recolhia imagens fotográficas das paisagens e das manifestações culturais pelos continentes. Paralelamente se estendendo às ações na Europa, na segunda metade do século XIX, em que as primeiras captações de imagem foram da cidade, da família imperial e da sociedade da época. E, por volta de 1880, os escravos africanos e as populações indígenas também farão parte desses documentos visuais.

É importante destacar que, conforme essas autoras, o cinema teve início no Brasil com Afonso Segreto, que, em 1898, captou as primeiras imagens brasileiras em movimento, filmografando, a bordo de um navio, a chegada à Baía de Guanabara.

Desse modo, outras experiências se seguem, que, no ponto de vista de Monte-Mór e Parente (*ibidem*), destacam-se as pesquisas da equipe do Marechal Rondon, responsável pelo assentamento das linhas telegráficas no Centro-Oeste e no Norte do Brasil. Além de, em 1890, o Major Luis Thomás Reis, foi encarregado para uma importante documentação visual das sociedades indígenas.

Como foi exposto, nota-se que pesquisadores se instrumentalizaram para registrar populações. Com a finalidade de apropriar a imagem como documento histórico e/ou antropológico para a pesquisa realizada.

Nos anos recentes, percebe-se como a apropriação da imagem é adquirida como parte integrante no universo do cotidiano, no ensino e na pesquisa. No Brasil, por exemplo, observa-se grupos indígenas cada vez mais sendo autores de seus próprios filmes etnográficos. Eles discutem os filmes dos outros grupos e o que já fizeram sobre sua história e seus costumes.

É válido ressaltar que, segundo Gervaiseau (1994), o historiador francês Marc Ferro discutiu que o filme com propósito etnográfico que explorava o exótico não poderia constituir-se como fonte informativa para o pesquisador. Visto que essas produções não procuravam entender o ponto de vista da comunidade estudada.

O pesquisador Franz Boas afirmava que é possível estudar costumes sociais através das imagens. Nesse caso, esse antropólogo dispunha de suas ilustrações, de fotografias e de imagens dos próprios nativos. Além de ter experiência com filmografia nas suas investigações.

No entanto, exemplificando, Boas filmou as danças noturnas dos Kwakiutl durante o dia por motivos técnicos, de tal forma que o que foi registrado não seria uma dança própria da comunidade, mas uma espécie de, como relata Burke (2004), “performance encomendada”.

Na discussão sobre filme etnográfico, tem-se que o *momento* capturado pela câmera de uma determinada situação social é documentado de tal forma que os dados farão parte da pesquisa não como ilustrações, mas como elementos etnográficos.

Pela posição como antropóloga, Peixoto (1994) afirma que não solicita determinadas ações para o grupo, ela enquadra o que estiver acontecendo no momento. Com uma câmera na mão, busca-se interferir o menos possível, tentando minimizar sua presença invasora: “o objetivo era evitar uma *mise-en-scène* cinematográfica muito exacerbada” (PEIXOTO, 1995, p. 92).

Com isso, é percebido que as imagens podem auxiliar, como dado de análise dentro de um tempo e de um espaço limitado pela filmografia, a pesquisa acadêmica. Visto que o conteúdo da imagem pode exprimir o olhar instrumentalizado do pesquisador em campo.

Sendo assim, a autora acrescenta sobre a mediação de aparatos tecnológicos na etnografia: “sou um elemento que intervenho. A câmera é outro elemento, eu não vou com equipe [...] e a imagem para mim é para a minha análise na antropologia” (PEIXOTO, 1994, p. 27).

Concordando com Peixoto, Monte-Mór (2004) comenta que o antropólogo não deve repetir as tomadas, ou seja, não refazer as cenas, tem que registrar o *momento*. E, do ponto de vista de Heider (1976 *apud* LOIZOS, 1995, p. 58), “tanto o *close-up* quanto a introdução de sons gravados em outros momentos ou lugares diferentes das imagens tomadas podem enfraquecer a autoridade de um filme etnográfico”²². Por outro lado, como destaca Monte-Mór (2004), o cineasta que faz captação das imagens para o público, pensando na recepção, está fazendo cinema.

Sobre isso, Carneiro (1994, p. 25) entende que “a etnografia é uma construção da realidade, é um olhar parcial da realidade”. Neste viés, ainda no pensamento da autora, seria tão ficção quanto o filme cinematográfico, levando pela ótica de que o filme é construído como discurso de visão estética, com elementos de ordem estética para montar sua linguagem visual. Então, o filme pode ser utilizado como leitura, uma interpretação da realidade.

É válido ressaltar que existem filmes de ficção que tentam reproduzir o Real e o estilo naturalista dos documentários. Estes, conforme Loizos (1995), são captações de imagem com o intuito de parecer ter a menor influência possível de quem filma e dos equipamentos de filmagem.

Outro ponto a considerar é que Gervaiseau utiliza-se da seguinte argumentação:

Se formos agora pensar sobre a noção de documentário, a primeira coisa que se pode dizer é que também é uma noção extremamente confusa: o que quer dizer documentário? Baseia-se em documento? Mas as ciências sociais baseiam-se em documentos; as metodologias foram, pouco a pouco, se constituindo na exploração de documentos, tanto na antropologia como na História. Assim, a noção de documentário é extremamente vaga. Não acredito muito nela enquanto tal. Talvez se possa dizer que essa divisão dicotômica, muitas vezes feita entre documentário e ficção, é histórica (GERVAISEAU, 2004, p. 15).

Assim, em Feldman-Bianco encontra-se a seguinte afirmação: existem dois tipos de utilização da imagem no viés acadêmico: “produções de artefatos visuais enquanto

²² LOIZOS (1995) recomenda vermos também: Young (1975), Collier (1988), Hockings (1988) e Banks (1992).

documentos constitutivos da pesquisa; e de outro, não só na elaboração de textos escritos, mas também na produção de etnografias visuais” (FELDMAN-BIANCO, 1994, p. 56). A autora acrescenta que a pesquisa pela história oral e por uso de vídeo reconfigura a relação entre pesquisador e pesquisado.

A respeito disso, a autora fala que David MacDougall já afirmava, em 1969, que o filme etnográfico não é simplesmente uma documentação de uma outra comunidade; é um documento do encontro entre o câmara e aquele grupo. Um encontro de subjetividades, ou da dissolução da objetividade e da subjetividade. Além disso, afirma-se que a pesquisa também é proporcionada por essa relação, é um diálogo compartilhado.

Nesse sentido, na experiência da autora, a câmara pode inibir o nativo, como também tem a capacidade de constituir um espaço de revelações contínuas das pessoas na frente de uma câmara.

Como outros tipos de documentos, o pesquisador tem que avaliar a autenticidade da imagem. Assim:

O testemunho da imagem, como o dos textos, suscite problemas de contexto, função, retórica, recordação (se exercida pouco, ou muito, tempo depois do acontecimento), testemunho de segunda mão, etc. Daí porque certas imagens oferecem mais evidências confiáveis do que outras (BURKE, 2004, p. 18).

Desta forma, o mesmo autor afirma que as fotografias não são reflexos puros da realidade. Então, será que as imagens podem ser realizadas como evidência histórica? Já que as mesmas distorcem a realidade social mais do que a revelam, de tal maneira que historiadores ou outros pesquisadores não avaliem a multiplicidade das intenções dos produtores de imagem (como pintores, fotógrafos, cineastas, ilustradores), podendo incluir os propósitos dos encomendadores dos produtos visuais, são capazes de abranger uma interpretação imagética seriamente equivocada.

Outro ensinamento de Burke diz respeito ao processo de distorção da realidade:

(...) é, ele próprio, evidência de fenômenos que muitos historiadores desejam estudar, tais mentalidades, ideologias e identidades. A imagem material ou literal é uma boa evidência da ‘imagem’ mental ou metafórica do eu ou dos outros (BURKE, 2004, p. 37).

Burke (2004), como nos apontamentos da Antropologia Visual, também fala que pesquisadores tendem a tratar as imagens como meras ilustrações, sem comentar, sem

explorar o conteúdo imagético delas. “Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões” (BURKE, 2004, p. 11).

No decorrer destas ideias e experiências vivenciadas no uso das imagens por antropólogos e historiadores, é percebido que a contribuição metodológica à produção de conhecimentos, e abertura de um debate epistêmico do valor da imagem enquanto uma linguagem semântica significativa para o estabelecimento de narrativas que oferecem a interface de diálogo na produção do sentido de uma realidade. Dessa forma, o próximo tópico contribui com a discussão relacionada sobre a imagem, seu significado, e a sua narrativa.

3.2 Refletindo sobre as Narrativas da Imagem

No processo de interpretação das narrativas, sejam imagéticas, literárias ou cinematográficas, entram em cena tanto os referenciais subjetivos, individuais, quanto os coletivos, culturais e históricos, e devem ser percebidas suas relações e implicações, no contexto em que foi concebida.

A imagem documentária, como a ilustrativa, a fotográfica, a do audiovisual e dos filmes em diversos gêneros, pode ser pensada a partir de estruturas provenientes da composição imagética, que abrange a chamada *tomada* (ou o *momento* captado), constituída a partir da relação entre sujeitos e da equipe de produção equipada com aparatos tecnológicos que fixam a imagem; podendo considerar uma linguagem estética, como a composição, proveniente de um saber do autor que pretende narrar uma história a partir de imagens.

Já na produção etnográfica, em uma antropologia contemporânea que age para investigar os processos de produção do sentido, estabelece uma relação de intersubjetividade no lugar em que as representações coletivas dão sentido à vida social.

Na história do filme etnográfico, é importante destacar a experiência vivenciada pelo antropólogo e cineasta Jean Rouch com o sociólogo e filósofo Edgar Morin quando realizaram o filme *Chronique d'un Été*, em 1960, no qual os personagens não são colocados em uma situação de psicodrama, nem revivem uma situação do passado, mas estão em relação cotidiana com os pesquisadores (cf. Ribeiro 2003 – 2004).

O referido filme foi além da técnica que dificultava o desenvolvimento do chamado **filme exploratório**; pois realizou-se a captação em som direto e sincronizado com a imagem. Acerca da produção, Ribeiro (2003 – 2004, p. 56) nos confirma que:

Rouch reunia na sua equipa Michel Brault, credenciado operador de câmara e realizador canadiano, e Edgar Morin, que neste filme se iniciava na prática do cinema e empreendia um novo método de trabalho: um filme baseado na palavra, no diálogo natural captado em directo. Este novo método permitia-lhes acercar-se do homem, num dos seus redutos: a palavra, instrumento por excelência da comunicação humana. Procurava assim as coisas secretas, recalcadas, esquecidas que emergem da palavra. Produzia também um filme profundamente inovador no meio cinematográfico francês: no plano formal porque pela primeira vez o “som e a imagem passeavam em conjunto, com as personagens em movimento, a câmara de Michel Brault investigava as personagens, filmava em torno delas, “esculpia-as” (MARSOLAIS, 1974, p. 270).

Desse modo, estimulado a refletir epistemologicamente sobre a valorização cognitiva da imagem com o som direto, a coleta de dados se dá pela estratégia da preservação da relação empática em campo entre antropólogo e seus informantes. Produzindo imagens em etnografias, coletando os vaivéns da memória, os diálogos epistêmicos e a autorreflexão levam a imaginar com o Outro, a transformar e a recriar. Ainda que a atividade *interpretativa*, como uma ação de compreensão, esteja também voltada para a busca de estruturas de significação.

Nesta pesquisa de campo, o olhar, o escutar e o escrever são, dessa forma, um conjunto instrumentalizado por aparato tecnológico, constituindo-se mais do que facilidades no campo para produzir uma etnografia no tratamento descritivo/interpretativo das dinâmicas complexas que regem o fenômeno da memória. Construindo dados sobre o campo que são analisados com a facilidade de voltar, pausar, seguir e enxergar com paciência os dados coletados com o intuito de melhor examinar os detalhes.

4 AS IMAGENS

Como forma de exibição das análises da pesquisa, utilizo as imagens ao lado do texto digitado, isto é, os dados dos relatos selecionados pela relevância para a investigação foram dispostos combinando com a imagem do vídeo; não pontuando esta imagem como figura ou como fotografia com legenda, mas como elemento que favorece a condição da imagem como também um texto, um procedimento discutido em capítulos anteriores. Ou seja, a narrativa da imagem completando e expandindo o texto digitado e as informações da interlocução completando os sentidos imagem²³.

Para coletar os dados fornecidos, visitamos as casas que formaram *grupos espontâneos* de complicada contagem dessa amostragem de interlocutores. Fato observado nos vídeos que captaram os relatos, ambientes, emoções, silêncios, esquecimentos e gestos dos Kapinawá que observam aos audiovisuais pesquisados.

A maioria das pessoas pesquisadas se posicionou voluntariamente de alguma maneira, como depósito de histórias e memórias.

É importante destacar a existência de fluxos de pessoas, que começavam assistir os vídeos e saíam do local, outras motivadas por curiosidade pediam licença e sentava, incluindo crianças. Além de outras pessoas convidadas que ali se encontravam para aprender mais sobre qual história está sendo contada no vídeo sobre os Kapinawá. É interessante mencionar a existências de pessoas da comunidade que optaram por não assistir aos audiovisuais.

A partir disso, faço uma contabilização de 66 pessoas da comunidade que filmei assistindo aos vídeos, de diferentes casas e aldeias. Assim, selecionei relatos que contribuiriam significadamente para a investigação do trabalho de campo.

²³ Essa maneira também foi adotada por Silva (2008).

4.1 *Kapinawa – wir dürfen wieder Indianer sein*²⁴

Verifiquei, no ato de exibir o filme *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein* para pessoas indicadas no e pelo grupo Kapinawá, que é possível refletir a partir da crítica inerente ao espectador sobre como foi captado e montado o conteúdo das imagens que pretendem representar o dizer e a situação desses índios.

O filme em questão foi finalizado no ano de 1989 e, de acordo com os Kapinawá entrevistados, possui imagens do início dos anos 1980, sendo seu conteúdo basicamente formado por narrativas visuais e orais relatando a resistência dos índios Kapinawá nas terras em que viviam.

A equipe técnica para a produção do filme foi composta por: Paco Joan, câmera; Herry Ried, som; Rose Marie Hörl, montagem; Fábio Alves dos Santos, seminarista do Cimi e conselheiro; Marietta Peitz, roteiro e direção; Carl Bringer e Anton Fellner, editores; HR / ORF, co-produção; e Adveniat, cooperação.

O filme possui 29 minutos e 50 segundos de duração, e foi transferido do formato original de 16 mm de película fílmica para uma fita de mini-DV com o auxílio da Produtora e Editora Massangana Multimídia²⁵ e oferece a possibilidade de ser transferido para DVD, tipo de mídia cujos aparelhos de execução são mais facilmente encontrados; o que aumenta o acesso ao conteúdo do filme.

A película combina imagens, narrativas das personagens e uma narração em alemão que traduz o dizer de português para a língua germânica, além de proferir sobre os acontecimentos, ela aborda o momento em que os índios Kapinawá de Pernambuco se organizam para ter ciência dos direitos que poderiam reivindicar.

O filme tem a função de documentação e foi didaticamente construído para aqueles que querem conhecer o momento histórico em que os Kapinawá passam a ter o seu próprio reconhecimento enquanto índios sujeitos a direitos e, principalmente, à posse de terra.

²⁴ Traduzido por Kita Schroeter: “*Kapinawá – temos direito de ser Indígenas de novo*”.

²⁵ Situada no prédio da Fundação Joaquim Nabuco no Derby, no Recife. Acesse: <http://www.fundaj.gov.br>.

Conforme Nichols (2005, p. 28),

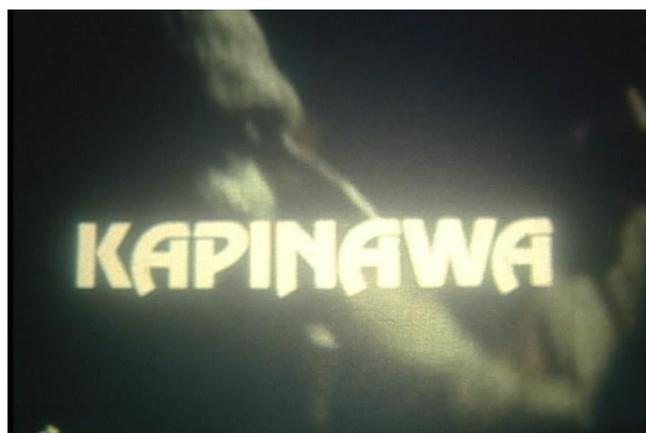
os documentários também significam ou representam os interesses de outros. [...] Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica.

Desse modo, observa-se inserido, nos arquivos filmografados, o importante papel articulado e articulador do Cimi (Conselho Indigenista Missionário) junto aos índios não reconhecidos como detentores do direito de usufruto das terras apropriadas pelos fazendeiros. O filme também apresenta os elementos que os Kapinawá atribuem como significante de uma identidade indígena.

Kapinawa – wir dürfen wieder Indianer sein inicia-se com os índios cantando e dançando para, posteriormente, exibir o título com tipografia de fácil assimilação e cor branca.

A construção de como foram filmadas as cenas e de quais seriam as pessoas envolvidas e enquadradas pela câmera de gravação foi realizada por uma relação de parceria entre o pesquisador e os pesquisados desta pesquisa.

As primeiras reações para com o vídeo foram, inicialmente, o reconhecimento de quem estava na filmografia editada²⁶. Em seguida, os Kapinawá ficaram surpresos quanto à idade das pessoas, pela aparência nas imagens, e pela exibição de sujeitos já falecidos ou que não se encontravam mais na terra indígena Kapinawá.



²⁶ A edição aqui referida é a seleção das imagens captadas, escolha esta que permite descartar imagens obtidas durante a filmografia.

A partir daí, surgiram várias indagações por parte dos expectadores sobre a identificação de elementos de cena, que foram elucidadas depois de um diálogo entre as pessoas que assistiam ao filme a respeito de acontecimentos, do modo de vida, de identificação de pessoas e lugares etc.



Essas indentificações na imagem não foi privilégio do filme *Kapinawa – wir dürfen wieder Indianer sein*, mas aconteceu nos outros dois audiovisuais da pesquisa.



D. Socorro Jucá (liderança da Aldeia Malhador), como outras pessoas, afirma que não sabia da existência do filme. Entretanto, a Professora Roseane (Aldeia Ponta da Várzea) acredita que viu um filme escrito em alemão na Secretaria de Educação, há três anos.



O foco e o enquadramento também induzem à progressão das conversas sobre o que foi filmado. Na Cena 2, foi identificado que os tiros faziam parte de uma simulação para a realização do filme. A exemplo, D. Socorro (liderança da Aldeia Malhador) e Seu Audálio (esposo de D. Socorro, Aldeia Malhador) perceberam, pela narrativa da imagem, que os indivíduos armados com revólver (os que representam os pistoleiros) estão vestidos



com roupas mais bem arranjadas do que aqueles representando os agricultores Kapinawá. O chapéu de couro foi utilizado para caracterizar os mandados pelos fazendeiros, enquanto os camponeses usam chapéu de palha.

Nessa cena, os próprios Kapinawá atuam como pistoleiros a mando de proprietários de terra (ou dos grileiros, como os entrevistados desta pesquisa contam) e tentam expulsar os atualmente reconhecidos como indígenas de seu território. Essa simulação da luta teve atuação de índios Kapinawá: uns representando o grupo indígena com foices — instrumento de trabalho camponês —, e outros atuando como pistoleiros armados. Mas é importante destacar que esse embate é uma representação do que aconteceu, de acordo com os relatos coletados em campo.

Sobre a sequência de cenas em análise, Seu Silvestre (Aldeia Mina Grande) confirma que são os tiros na Samambaia, um local próximo à Aldeia Mina Grande. A respeito disso, D. Candinha (Aldeia Mina Grande) comenta: “Houve tiro, muito. [...] Teve uns grileiros rodando nas terras”. A partir daí, as imagens atraíram outras lembranças.



Para Seu Arlindo, um outro morador daquela localidade, a cena é “imitação dos índios correndo atrás dos outros”. Seu Edílson (apelidado como Delegado, Aldeia Mina Grande), que já estava assistindo pela segunda vez, diz que é a verdadeira luta. Mas Seu Arlindo afirma que não é completa: “é no tempo de Fábio. Fábio fez imitação. [...] Aí, não [vejo] nenhum grilheiro”. Como conclusão do próprio Arlindo, destaca-se a seguinte fala sobre a montagem e a encenação no filme: “Esse trabalho tem que mostrar como se fosse os tiroteio”.

É interessante perceber como os personagens representados como pistoleiros estão muito próximos dos que atuaram como agricultores, e os tiros não atingem as pessoas. Os agricultores correm com foices para a esquerda ao escutarem os disparos das armas, junto com os pistoleiros, mas a cena tem o intuito de representar o confronto.

Nota-se, nessa cena, que a formação do personagem por cada representante da atuação ficcional não ocorreu de forma elaborada, mas, ao assistirem, os Kapinawá entendem como cena importante que aconteceu no passado, no local denominado de Samambaia.



A propósito, a câmera em movimento tem como função enquadrar o deslocamento dos atores. Aqui, a equipe técnica provavelmente utilizou maquinaria para estabilização de imagem — o tripé, como foi dito por D. Mocinha (Aldeia Mina Grande) — fugindo do modo de captação do antropólogo Jean Rouch, que utilizava a câmera na mão. Isto é, Rouch, como Dziga Vertov, empregou a metodologia da câmara ativa. Próximo a essa perspectiva, Robert Flaherty utilizava o procedimento da “câmera participante” e do método exploratório²⁷.

Interessante é a forma como foi filmada a cena seguinte, a qual apresenta uma índia — que teve várias identificações divergentes de que pessoa seria (como D. Dalva ou D. Dora, ambas da Aldeia Mina Grande) por parte dos Kapinawá — explicando, debaixo de uma árvore, com várias crianças e adultos e formando um grande círculo, o acontecimento dos avanços das ações dos Fazendeiros.

A partir daí, fui levado a pensar que a cena havia sido idealizada pela equipe cinematográfica; uma posição / organização didaticamente formada. Entretanto, numa apresentação em



²⁷ Para Ribeiro (2003-2004, p. 55): “Jean-Luc Godard situa-nos o método exploratório ou de procura do seguinte modo: ‘os cineastas dividem-se em duas grandes categorias: os que escrevem os seus filmes de forma mais completa possível [...] aí a rodagem é só uma aplicação prática, de construção de qualquer coisa que se pareça o mais possível com o que se imaginou. Os outros, do gênero de Rouch [...] o filme é uma procura’. Isto não impede que os filmes de pesquisa não possam tomar a forma de espectáculo: Flaherty, por exemplo ‘procura o verdadeiro [...] parte do documentário e acabou por fazer filmes com muita composição’ (GODARD, 1985, p. 148-149). Rouch, como Flaherty, era explorador (atividade de conhecimento dos espaços anteriormente desconhecidos) em 1946 – 47 fez a primeira descida do Níger em piroga. Os exploradores utilizavam frequentemente a fotografia e o cinema nas viagens de exploração. Na generalidade, os filmes abordavam predominantemente o exótico[,] sem qualquer preocupação de rigor etnográfico. Deste cinema[,] libertaram-se alguns cineastas: Flaherty, Rouch e outros (LIOTARD, 1950)”.

encontro acadêmico, me propuseram a pensar que o círculo seria um mutirão para debulhar e separar os grãos de feijão, tarefa que existe na Região Nordeste, e quando o grupo aproveitava para discutir sobre a atuação dos fazendeiros.

Porém, os Kapinawá contemporâneos contam que existia esse tipo de encontro, contudo o significado atribuído por eles a prática de debulhar e separar grãos de feijão difere daquela sugerida anteriormente. Uma vez que, segundo os entrevistados, este momento tinha o objetivo de esperar as demais pessoas pertencentes ao grupo. E, antecedia, assim, a um momento bastante representativo: o embate contra os proprietários de terra, cuja denominação é dada por eles de Corte de Arame. Este evento verificado na localidade é quando são arrancadas as cercas dos fazendeiros que delimitavam as terras como propriedades privadas.

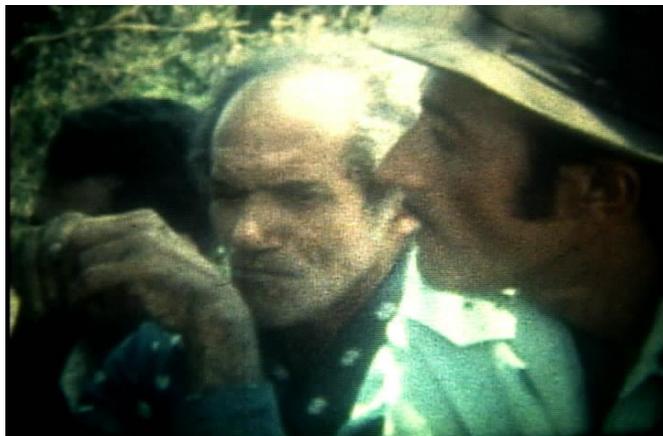
Sobre isso, a senhora D. Candinha (Aldeia Mina Grande) fala de sua participação: “Primeiro dia, eu fui nos arames, mas na outra vez, eu num fui, não. Correram atrás do Tavares, aí num fui, não”. Tavares (Zuza Tavares), como ela chama, é a pessoa que os Kapinawá mencionam como grileiro que estava cercando as terras e vendendo para os fazendeiros.



Ao iniciar no filme o contar de uma história de maneira ficcionalizada, e não uma montagem que tem como objetivo preservar certa veracidade dos fatos filmados objetivando

um processo de desvelar o Real²⁸, a mensagem visual tende a ser uma construção com fins representacionais, organizada pela equipe de montagem cinematográfica.

Entretanto, os relatos coletados em campo fazem pensar como é tênue a linha que poderia separar a noção de ficção da de realidade. É importante perceber que os Kapinawá observam as imagens como algo que aconteceu, pois não distinguem os fatos que existem no filme dos fatos contados no presente. Uma vez que essa relação do presente



com o passado está vinculada com a memória social. Conforme MacDougall (1994b), esse tipo de memória, entre outros pontos, é uma concordância compartilhada pelo grupo, dando sentido a uma versão do passado.

Sobre esse assunto, apesar de os documentários serem considerados uma verdade maior para grande parte dos apreciadores e analistas de imagens das instituições de ensino, existem filmes de ficção que tentam reproduzir o Real e o estilo naturalista dos documentários,



estes, conforme Loizos (1995), são uma retratação com a menor influência possível. E, para Nichols (1991 *apud* LOIZOS, 1995), alguns autores fazem uso de elementos que parecem filmes de ficção em documentários; para mencionar alguns deles, têm-se o uso da narrativa de suspense e de



²⁸ Um procedimento que Dziga Vertov contrapõe aos dramas cinematográficos baseados no argumento, no autor, na narrativa fascinante que faz apelo à montagem prévia e ao ator dirigido, para utilizar uma nova prática cinematográfica do “cinema de observação”.

fechamento.

A equipe de produção do filme se preocupou em colocar um narrador para cada fala de personagem traduzida para a língua alemã, além do narrador / comentarista principal que possuía um tom de voz forte e grave e complementava as narrativas visuais e orais, tornando a narrativa do filme mais didático para os alemães.

Contudo, foi verificado nas narrativas que a tradução tanto modificava a construção das frases elaboradas pelos índios quanto acrescentava palavras não proferidas pelos nativos. Um exemplo foi o que aconteceu com a fala do Elias (Aldeia Mina Grande), ele afirma que “a igreja”, e, na tradução, tem-se “a Funai”. Essa inserção de conteúdo não exposto pela pessoa filmada acontece na medida em que ele começa a pronunciar e seu áudio é diminuído ou eliminado para dar voz à locução alemã dos produtores do filme.



É importante destacar que essa substituição de palavras deu sentido ao contexto do filme, pois se percebe que o índio Elias quis se referir à Funai, que não dava assistência aos Kapinawá. Cabe, aqui, um questionamento: Um filme que pretende representar um grupo de pessoas, por implicações éticas, deve permitir a inserção de conteúdo não proferido pela pessoa filmada para, dessa forma, manter o sentido do que foi exposto?

Com essas modificações, é percebido o intuito de produzir uma narrativa direcionada para os destinatários do filme, que são, principalmente, instituições da Alemanha, tendo em vista a locução alemã. Conforme Fábio Santos:

Marietta [roteirista e diretora do filme *Kapinawa – wir dürfen wieder Indianer sein*], por sua vez, estava vinculada a uma instituição católica chamada Missio. O documentário estava dentro dos planos da instituição de divulgar o trabalho missionário da Igreja Católica no mundo, sobretudo na Ásia. Não me lembro por que chegaram ao Brasil (SANTOS, 2009a).

Então, essa locução foi uma forma concebida pela produção alemã como conveniente para descrever a história do filme às pessoas que entendem a língua germânica. Nota-se que o filme também descreve, pela narração/locução, o que os produtores querem expor sobre os contextos filmografados dos Kapinawá.

Sobre isso, o uso, na narração, do “*eles*”, o pronome na terceira pessoa, implica uma separação entre aquele que fala e aquele de que se fala” (NICHOLS, 2005, p. 42).

Um outro trecho a ser destacado é quando a fala de um índio²⁹ é cortada e substituída por uma tradução que diz: “sem a ajuda da igreja, não teria nada”. Nesse momento, é importante lembrar que a equipe alemã que produziu o filme contactou o Cimi, que é um órgão da Igreja Católica, para fazer tal produto audiovisual. Fato este que implica no direcionamento nas narrativas capturadas. Segundo Fábio Santos, coordenador do Cimi / Nordeste:



[...] Claro que o nome do Cimi era divulgado na Alemanha. Naquele país há duas instituições de arrecadação de dinheiro para os países do Terceiro Mundo. E o Cimi, creio eu, ainda hoje recebe ajuda dessas instituições alemãs (SANTOS, 2009b).

Assim sendo, ao longo do filme, se observa a presença do Cimi, que atua junto aos povos indígenas com a proposta de união para seu fortalecimento enquanto grupo. Porém, esse não era o único propósito desse órgão não-governamental. Nesse sentido, Corrêa de Oliveira auxilia a pesquisa a entender como se processava o predomínio do pensamento fundamental do missionário da época:

²⁹ Identificado como Seu Mané Fortunato por José Vicente (Aldeia Mina Grande).

Enviado, o missionário o é pela Igreja, em nome de Jesus Cristo, a Quem representa junto a povos não católicos, com o fim de os trazer para a verdadeira Fé. [...] Ensina a Igreja que a via normal para o homem se salvar consiste em ser batizado, crer e professar a doutrina e a lei de Jesus Cristo. Trazer os homens para Igreja é, pois, abrir-lhes as portas do Céu. É salvá-los. É este o fim da Missão (CORRÊA DE OLIVEIRA, 1978, p. 22 – 23).

No *Kapinawa – wir dürfen wieder Indianer sein*, o Cimi é representado por Fábio Alves dos Santos, que incita os índios, em várias passagens do filme, a reivindicarem seus direitos enquanto indígenas. Pode-se perceber isso na seguinte afirmação de D. Creonice (Aldeia Baixa da Palmeira) durante a exibição para a pesquisa: “Fábio que *levantou*³⁰ a [Aldeia] Mina Grande”. Seu Germano (Aldeia Mina Grande), na sua casa, confirma esse dizer: “Esse menino aí [Fábio], trabalhou forte aqui. O Missionário”.

De imediato, muitos, como a Professora Roseane (Aldeia Ponta da Várzea), confundem a imagem de Fábio com a do antropólogo conhecido por Guga³¹, por causa da barba que tinha na época e pela importância que ele assumia junto a comunidade Kapinawá, uma vez que ele pesquisou o grupo, tornando-se uma pessoa querida pelas pessoas daquela localidade.



³⁰ *Levantar* no sentido de estimular os índios da Aldeia Mina Grande a conseguirem seus propósitos com relação à apropriação das terras.

³¹ José Augusto Laranjeira Sampaio.

Na casa de Milton (Aldeia Mina Grande), durante a pesquisa, estavam Mocinha (Aldeia Mina Grande) e suas filhas, além do pesquisador e do informante / guia Israel, depois chegaram mais crianças e Seu Idelfócio (Aldeia Mina Grande) motivados pela curiosidade. Nesse local, Mocinha, espontaneamente, ao ser indagada pelo pesquisador sobre a ação na Cena 7, esclarece: “Três toçadas [no chifre] é para ritual, e duas, para reunião”.



Já na exibição na casa de D. Cândia (Candinha, Aldeia Mina Grande), Seu Caetano afirma que: “É o pai de Zé de Zara [Seu Pedro] chamando o povo para reunião”. O sentido de reunião ao qual ela se referia é para discursar sobre os direitos de propriedade de terra ou para ações em caráter de embate contra os posseiros.



Em outra exibição do filme, professora Roseane (Aldeia Ponta da Várzea) me pergunta se quem está tocando o chifre é o finado Pedro. Cruzando com a informação de Seu José Vicente (Aldeia Mina Grande), ele afirma que é Pedro (Aldeia Mina Grande) quem aparece na imagem: “Ele faz isso porque tem gado, gosta”. Isso demonstra que existe divergência de interpretações do conteúdo da imagem.

Na Cena ao lado, D. Socorro (liderança da Aldeia Malhador) e Seu Audálio (esposo de D. Socorro) me contam que, é uma novena³², e não um enterro. Continuando com a análise, nessa caminhada têm-se a presença de ramos de



³² Cortejo como marcha solene de caráter religioso com cantos e rezas.

plantas, estatuetas de santos típicos da Região Nordeste brasileira (como Jesus Cristo e Padre Cícero), bem como são utilizados instrumentos de sopro, pife³³, e de percussão, zabumba³⁴ e mais um tipo de tambor, que eles também chamam de zabumba. A respeito dessa cena, D. Mocinha afirma que existia gente que não participava da novena.

Sobre essa mesma cena, a prática de carregar o ramo de planta ainda hoje é um exercício de D. Lilia (Aldeia Mina Grande), que leva o ramo para ser ofertado no *Culto ao Cruzeiro*³⁵, no local denominado Furna da Mina Grande. As análises das imagens do filme me proporcionaram um exame mais detalhado dessa ação, visto que, antes desta análise, entendimento da prática de ritual.

Mostrando esse ritual (na locução alemã, tem-se “novo ritual”), a montagem ficou bastante reduzida, no sentido que foram efetuadas muitas seleções e colocados diversos trechos de filmagem para tentar abordar elementos que acharam importantes nesse ritual. Cheguei a essas conclusões, partindo dos relatos da pesquisa.

Na primeira imagem da página seguinte, Seu Milton (Aldeia Mina Grande) percebeu que Santo (ex-cacique, Aldeia Mina Grande) está tocando pife com o finado João Bernardinho (pai do atual cacique Zé Bernardo). A propósito, D. Socorro (liderança da Aldeia Malhador) explica que está acontecendo na imagem um ritual de agradecimento, de adoração.



³³ Um tipo de flauta artesanal usado de forma transversal.

³⁴ Tambor de sonoridade grave e membranas de couro nas duas extremidades.

Aqui, D. Mocinha afirma que existia um “*Toré de Consciência*”³⁶, não dança. Era de cabeça”. Entretanto, com base em outros depoimentos dos Kapinawá, como o de Seu Germano (Aldeia Mina Grande), pode-se dizer que não se tratava de um toré, mas de uma parte da novena que tratava do *Culto ao Cruzeiro* supracitado. Sobre a (re)construção das imagens, Bosi afirma que



[...] nesse esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga a avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias. Goethe já observava em *Verdade e Poesia*: ‘quando queremos lembrar o que aconteceu nos primeiros tempos da infância, confundimos muitas vezes o que se ouviu dizer aos outros com as próprias lembranças...’ Daí o caráter não só pessoal, mas familiar, grupal, social, da memória (BOSI, 2007, p. 59).

Nesse sentido, conforme a autora, com base em Halbwachs:

na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. [...] A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (BOSI, 2007, p. 55).

No contexto desses comentários, percebe-se que a memória de D. Mocinha reconstruiu sua narrativa sobre o passado a partir da sua posição atual reconhecida como indígena que pratica o ritual do toré. Sob este aspecto, em Bosi é válido ressaltar que:



³⁵ *Culto ao Cruzeiro*: Culto de adoração à uma grande cruz de madeira erguida e ornamentada, com imagens de santos e ramos de plantas postos na sua base, que recebe o nome de *Cruzeiro*.

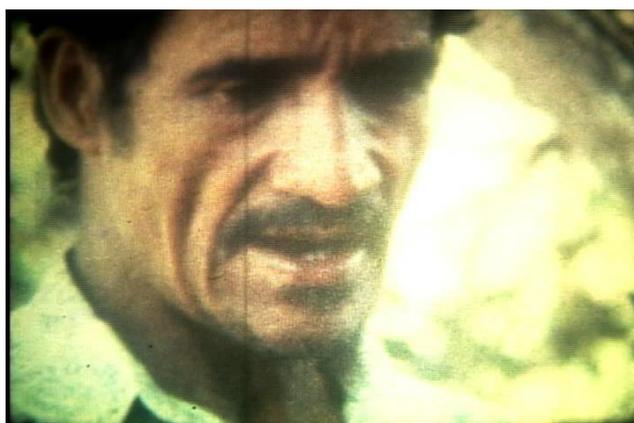
³⁶ Prática que não tinha deslocamentos como no Toré atual, onde se movimentam em círculos.

Na memória política, os juízos de valor intervêm com mais insistência. O sujeito não se contenta em narrar como testemunha da história 'neutra'. Ele quer também julgar, marcando bem o lado em que estava naquela altura da história, e reafirmando sua posição ou matizando-a (BOSI, 2007, p. 453).

Devido a emoção ao ver as imagens, D. Lilia vai pro quarto, chora e passa mal. Após de 20 minutos, volta com um ponto de algodão com álcool na testa, o que pode indicar que sua pressão diminuiu. Pergunto se posso continuar com a exibição, e ela fala que sim.



Na cena seguinte, José Vicente (Pai de Mocinha, Aldeia Mina Grande) assegura que a mulher de lenço vermelho é D. Pedinha (Aldeia Mina Grande), e o menino que ela segura nos braços é seu filho, Araci, mesmo esses dois estando de costas. Sobre isso, Seu Arlindo (Aldeia Mina Grande) afirma que reconhece D. Pedinha “pela afeição da orelha dela”. Entretanto, não observo, como pessoa exterior ao grupo, esse detalhe, principalmente porque uma boa parte da orelha está coberta pelo lenço vermelho. Desse modo, pode-se dizer que, da imagem, são extraídos elementos que ela própria não apresenta. Isso está relacionado com as possíveis significações que cada interpretante é capaz de atribuir às imagens.



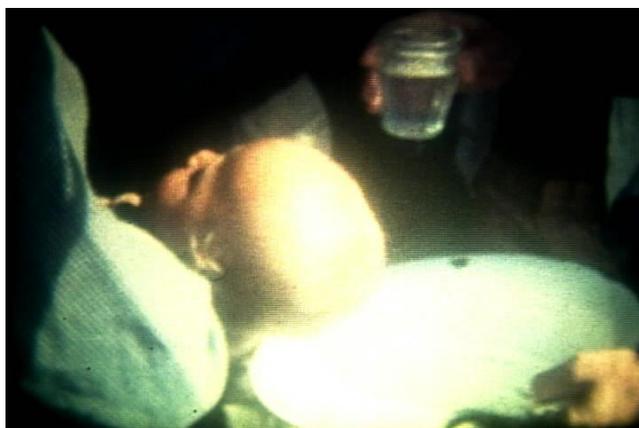
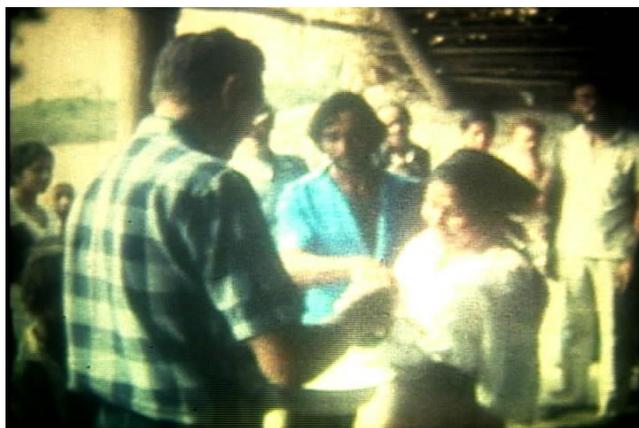
Pelo contexto relacionado à reza, a professora Roseane (Aldeia Ponta da Várzea) fica atenta às imagens e fala que quer ver uma igrejinha, de palha, nas cenas que estão por vir. Nesse momento, ela olha mais atentamente o rezador e fala que é seu pai e, emocionada, chora. Entretanto, outros Kapinawá identificaram essa pessoa como sendo o finado rezador

Manoel Bento (Aldeia Baixa da Palmeira), como D. Creonice e D. Irene, ambas da Aldeia Baixa da Palmeira, e alegam, observando as imagens, serem filhas deste rezador.

A Cena 9 teve um intuito de documentar a prática das pessoas de rezar com um ramo verde. Na cena anterior, a pessoa que estava praticando o batizado é um padre (identificado pelo pesquisador com os interlocutores Kapinawá).

Assim, pela relação de proximidade das cenas na montagem fílmica, é percebida uma comparação das práticas nas cenas diferentes e de lugares distintos — um numa área entre árvores; e outro num local produzido: uma cabana feita, possivelmente, pelo incentivo dos missionários do Cimi. Isso pode significar, com essas práticas sendo associadas na mudança de cena (Cena 8 para Cena 9), que as imagens pretendem mostrar que, com os índios, está a presença dos ensinamentos das práticas católicas, como o batismo e orações.

Voltando aos relatos sobre a Cena 9, a fala de D. Socorro pode completar a naturalidade como é documentada essa cena: “Do mesmo jeito que ele rezava aqui...”. Na casa da família de D. Irene (Aldeia Baixa da Palmeira), ela afirma que seu pai, Manoel Bento, tinha uma



“experiência adivinhada”³⁷. [...] ele dizia: eles da Mina Grande precisa de nós”.



Além disso, a professora Roseane (Aldeia Ponta da Várzea) fala sobre o episódio, conhecido por muitos em que o finado Manuel Bento levou tiros, e as balas não atingiram seu corpo. Ela conta que o paletó ficou todo perfurado, e, montado num burro, o rezador foi à delegacia. Mas ninguém acreditava. O motivo de as balas não o perfurarem foram as rezas. Ela acrescenta que deseja ver o tio dela, Firmino Gomes. E afirma que “Aqui, tem várias famílias que levou tiros por causa da terra”.

Num outro momento, na Aldeia Malhador, Seu Audálio e D. Socorro explicam o fato de que Seu Mané Bento (Manoel Bento) passava nas cancelas após elas se abrirem. Essa interlocutora explica que “É a *ciência*”³⁸! Ao longo das exhibições desse filme, em vários locais, é notado que histórias paralelas surgidas para a pesquisa através da narrativa das imagens mostram que Seu Mané Bento, para os moradores, era uma pessoa dotada de “proteção espiritual”, pois fazia muita reza.

Sobre a atuação de Seu Mané Bento no embate dos Kapinawá contra os fazendeiros, D. Creonice (Aldeia Baixa da Palmeira) relata o seguinte: “Meu pai [Seu Manoel Bento] rezava trepado num pé de pau para os grileiros ou os fazendeiros não virem. [...] aprendeu com ninguém [a reza], e ele falava isso”. Essa informação é importante, pois é mais um dado que não consta no filme *Kapinawa – wir dürfen wieder Indianer sein*, mas que é lembrado e descrito a partir da exibição das imagens.

A Professora Roseane (Aldeia Ponta da Várzea), após a exibição do filme na sua casa, comenta que “tinha gente que *ataiava*”³⁹ sangue. [...] meu pai mesmo, ataiava fogo, sangue, faz reza de bicho”. Em outro momento, acrescenta: “papai é *família de macaqueiro*”⁴⁰. Só porque

³⁷ Como uma pessoa que previa acontecimentos e sabia os pensamentos de quem estavam longe.

³⁸ Referência à um conhecimento de mágica.

³⁹ Expressão utilizada no sentido de “estancar o sangue”.

⁴⁰ *Família de macaqueiro* vem a significar como sendo da origem das pessoas na Serra do Macaco, o qual a Aldeia Macacos é indicada pelos Kapinawá como a primeira povoada por índios, e as outras aldeias como descendentes.

não morava no Macaco era considerado branco”. Aqui, observa-se a categoria *branco* como não pertencente ao grupo indígena.

Nesses acontecimentos, de tiros que não perfuraram e de tiros que mataram, percebe-se o quanto a imagem tem o poder de evocar outras imagens. O trecho selecionado para fazer parte do filme é completado com outras histórias que vão surgindo no momento da apreciação das imagens.

Some-se a isso o fato de que existia uma *rezadeira*⁴¹ também, a qual Seu Chico Machado (liderança da Aldeia Julião) explica que é a finada Maria de João Mariano. Seu Chico também afirma: “Tá diferente demais, por isso que num tô reconhecendo”.



Durante a exibição da Cena 10, que se inicia com o pai do atual cacique, o finado João Bernardinho, percebe-se a utilização do maracá dentro do samba-de-coco, no ritmo que eles próprios conhecem como *coco*. Mas na residência de D. Candinha, ela afirma que naquela época era utilizado o ganzá.



A respeito dessa cena, na casa de Seu Audálio, as pessoas ficaram retrocedendo a exibição para poder identificar as pessoas. Israel identifica um penacho⁴², atribuindo importância ao fato de esse elemento já ser utilizado na época da filmografia. E, nesse momento, a



⁴¹ Pessoa tem a prática de curar através de rezas. Alguns Kapinawá também chama por *benzadeira*.

⁴² Conjunto de penas que formam um adorno para a cabeça, muito utilizado no Nordeste brasileiro para caracterizar a pessoa como indígena.

família dele fala que o filme é muito bom e tentam descrever quais cenas estarão por vir na exibição.

Seu José Vicente (Aldeia Mina Grande) afirma que, na Cena 10, seu filho Milton, agora casado, está perto de Fábio do Cimi vestido com uma camisa vermelha. É interessante destacar esse fato, pois o próprio filmografado não se reconheceu.

Em outra cena, D. Socorro identifica dois policiais mostrados entre o grupo de zeladores da segurança; e D. Mocinha, em outra exibição, afirma que os policiais eram contra os Kapinawá. Na casa de Seu Silvestre (Aldeia Mina Grande), ele fala que antigamente os Kapinawá eram intimidados pelos policiais. Ele reconhece alguns dos policiais, resumindo: “Policial era contra nós”.

No dizer de Seu José Vicente (Aldeia Mina Grande), Seu Loro (Aldeia Mina Grande) ficou dois dias preso na cadeia de Buíque e três anos na cadeia do Recife. Já D. Lilia (Aldeia Mina Grande) afirma que seu irmão Loro ficou mais de 5 anos no Recife.

Sobre essa imagem, D. Mocinha (Aldeia Mina Grande) fala que o choro da mãe da pessoa presa, Seu Loro, é



verdadeiro. Pela associação com outras imagens do filme, é possível dizer que a mãe de Seu Loro e de D. Lilia (Aldeia Mina Grande) é Maria de João Mariano, pessoa identificada com auxílio de Seu Chico Machado (liderança da Aldeia Julião).



Nessa cena pode-se dizer que a equipe documentarista explora o apelo visual dramático. D. Maria entrega alimentos ao seu filho preso na cadeia, Seu Loro. Quando a mãe cobre seu próprio rosto com as mãos e começa a chorar, a câmera vai aproximando lentamente o enquadramento até ficar bem próximo ao rosto, explorando o apelo emocional da tristeza da mãe.



Sobre essa cena, D. Lilia (Aldeia Mina Grande) afirma que a equipe documentarista pediu para sua mãe entregar os alimentos na cadeia para Loro. Entretanto, ela também assegura que essa ação era realizada por elas. Embora na filmagem tenha sido um momento solicitado pela equipe do documentário, a emoção é verdadeira.



Infelizmente, Seu Loro não disponibilizou tempo para ver as imagens. As pessoas da comunidade afirmam que ele estava evitando ver o filme porque soube que tinha imagens



dele preso e a finada sua mãe chorando.

Outra ocasião a que atribuo uma exploração do apelo visual é a cena do filme na qual D. Maria está fazendo um percurso a pé equilibrando galhos na cabeça, provavelmente para afazeres domésticos, como cozinhar, e a câmera a filma sendo impedida de prosseguir o seu caminho devido a uma cerca que foi erguida, e que representa as ações do grileiro, Zuza Tavares, para demarcação e posse das terras. Nesse momento, a câmera continua a filmar D. Maria, que fica parada olhando para essa cerca. Então, é criada uma narrativa de suspense. Pois, a maneira como foi construída a filmagem transmite uma sensação dramática à cena.

O significado das ações contidas na imagem ao lado é complementado nos relatos de campo. Trata-se do momento em que os músicos vão ao altar e fazem uma adoração que os Kapinawá contam que é o *beijar o altar*. Nessa adoração, eles realizam um movimento com um dos pés e depois ficam de joelhos reverenciando o altar. Segundo D. Socorro (liderança da Aldeia Malhador): “Eles ainda fazem isso. Nos Cariri, no final do novenário”. A propósito, professora Roseane (Aldeia Ponta da Várzea) diz que depois tem um baião.



Some-se a isso o fato de que Seu Arlindo também atribui o significado de toré aos rituais feitos nessa época na Furna da Mina Grande, e acrescenta que existia uma frequência maior de reza e penitência⁴³.

Depois do *beijar o altar* foi utilizado um tipo de defumador / cachimbo⁴⁴ para “limpeza de maus-fluídos”, que é, em poucas palavras, a remoção de energias espirituais ruins das pessoas com a fumaça produzida pela queima do aromático ramo do alecrim, como Israel (Aldeia Malhador) explicou. Sobre isso, D. Socorro (liderança da Aldeia Malhador) esclarece que é Seu Elias (não Kapinawá) a pessoa com o cachimbo.

O Padre Alberto de origem italiana, que estava nesta exibição a convite de D. Socorro⁴⁵, afirma que Seu Elias ainda vive na cidade de Ibimirim (Pernambuco), na estrada à esquerda do posto de combustível desse município.

Entretanto, essa pessoa que manipula o cachimbo pode ser, segundo Mocinha (Aldeia Mina Grande), Seu Dôca⁴⁶. Seu José Vicente (Aldeia Mina Grande) afirma que é Seu Mané Fortunato. Dessa feita, é observado que a imagem, mesmo nítida, apresentou divergências a respeito da identificação de seu conteúdo.



⁴³ Ritual de arrependimento pelos próprios pecados.

⁴⁴ Xanduca, como denominado na casa de Seu Silvestre (Aldeia Mina Grande).

⁴⁵ Nota-se que outras pessoas são convidadas a assistirem os audiovisuais, representados como de grande valia para os Kapinawá.

⁴⁶ Índio não Kapinawá que participou do processo de formação do atual Toré Kapinawá. Ver Albuquerque (2005) e Sampaio (1993).

É importante destacar que uma imagem estática por si só não daria informações mais detalhadas das ações presentes no ritual em que se usou o cachimbo. É percebido como a progressão de imagens expõe melhor a ação que está acontecendo. Então, o filme seria um campo mais completo para a análise de ações do que a imagem estática, inclusive porque vem acompanhado de informações sonoras.

Ao iniciar a cena de um percurso em volta da Serra da Mina Grande, D. Socorro nos adianta o que deve existir na progressão das imagens, expõe que aparecerão as figuras rupestres presentes nas rochas (esses “letreiros”, que é como o próprio grupo denomina as figuras rupestres, servem para os Kapinawá, como marca de que existiam índios na área e estes são tidos como seus antepassados).

Com isso, compreende-se que a identificação das rochas antes do foco nas figuras rupestres pela câmera e a anunciação do que estaria por vir nas imagens, remete a pensar o valor que essa prova tem para ser colocada no filme. Uma importância que permeia não um grupo restrito, mas toda a terra indígena. A respeito disso, em outra exibição, D. Lilia (Aldeia Mina Grande) afirma que Arara é o nome designado ao local dos “letreiros”.

Como o filme trata da atuação do Cimi entre os índios para a conquista de direitos como indígenas, principalmente a posse de terra, ele se encerra com o grupo se vestindo com elementos que remetem à representação indígena. Assim, Israel esclarece, a partir das imagens, que “Aqui fazemos saia de caruá, dura



para sempre. [...] É de palha” (Israel, informante / guia, Aldeia Malhador) e explica que essa vestimenta é chamada de *farda de caruá* e que ela não pode mudar, passando de geração para geração. Confirmando essa afirmativa, Seu Arlindo (ex-pajé da Aldeia Mina Grande) explana que: “É a mesma! Num pode mudar, não”.



Conforme é visto na imagem ao lado, quem está na frente, como instigador do grupo, é Elias (filho de Candinha, Aldeia Mina Grande), “mataram ele, os da [Aldeia] Mina Grande. Traição” (Roseane, Aldeia Ponta da Várzea). Rosineide (filha de D. Lilia, Aldeia Mina Grande) afirma que, pelo jeito da mão, reconhece Elias.



Nessa caminhada do grupo, ela identifica o “chapeuzim” como elemento significado pelo grupo de representatividade como artesanato próprio, apesar de que existe uma semelhança no dos índios Kambiwá. Do mesmo modo, José Vicente (Aldeia Mina Grande) também menciona sobre o “chapeuzim de palha”. Em outro momento, D. Roseane me pergunta: “Tá vendo os cocás?[...] Eram tudo de caruá” e identifica a música da Cena 16. É percebida essa identificação pelo fato de que ela canta junto com a música, indicando que essa composição sonora faz



parte do conhecimento dela, como também constitui, segundo ela, um elemento pertencente ao grupo.

A respeito do processo das filmagens, a mulher de Seu Silvestre, D. Lira (Aldeia Mina Grande), fala que, naquele tempo: “Num tinha energia. Clareava com fogo pra filmação”. Interrompendo com a fala de D. Lira, Seu Silvestre afirma que “Cortamo três vezes os arames ali... [na Aldeia Mina Grande]”.

No final da apresentação desse filme, numa conversa a respeito da construção fílmica, D. Socorro (liderança da Aldeia Malhador) afirma que não mudaria nada além da locução em alemão. Israel, seu filho, expõe que deveria haver, pelo menos, uma legenda em português.

Essas críticas foram construídas no primeiro momento em que foi levado o filme sem a tradução para o português. Como outras pessoas também não gostaram da locução em alemão, por não entenderem o que era narrado, percebe-se que o filme não pode ter tido o objetivo de ser retornado para o próprio grupo filmogravado.

Conforme D. Roseane (Aldeia Ponta da Várzea) no término da exibição do filme na sua casa: “Modificou muito”,



comparando como eram as pessoas e sua organização na época em que foram capturadas as imagens. A propósito, o professor Milton compara o esse tempo com o de agora:

Naquele tempo tinha ordem. [...] que as crianças ficam fazendo barulho agora. E que naquele tempo tinha liderança. Pra vista de agora [...]. A tecnologia de agora... [...] O samba-de-coco, ninguém perdia. Agora, ninguém perde a novela. [...] Com esses DVDs, as crianças de hoje vão saber como era (Professor Milton, Aldeia Mina Grande).

Também no final da exibição na casa de D. Dalzira (Aldeia Mina Grande), ela comenta que a maior relevância do filme *Kapinawa – wir dürfen wieder Indianer sein* está na exposição da convivência que os Kapinawá tinham na época. Ela ainda acrescenta que hoje em dia a união mudou muito.

Some-se a isso o fato de que a mulher de Seu Zé Caetano (Maria Júlia, 59 anos, Aldeia Mina Grande) faz a reclamação de que pessoas conhecidas não estão nas filmagens. Ainda, D. Socorro compara esse filme com os outros (*Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá e Kapinawá – Meu Povo Conta*), sem uma solicitação do pesquisador, proferindo que, em nenhum audiovisual foi identificado Neto nem o pai dele (que é da Aldeia Mina Grande). Além de afirmar que “quem participou muito do processo [foi] Luiz Vicente e Firmindo Gomes, [de] que[m] Marcos fala⁴⁷ muito, mas não tavam na filmagem. É que passou mais os da [Aldeia] Mina Grande”.

Seu José Vicente (Aldeia Mina Grande), após a exibição do filme, comenta que: “No tempo, minha mulher era viva, mas não passa”. Assim, é entendido que o “passa” ao qual ele se refere é que não foi exibida a imagem da sua finada companheira nas filmagens. Com isso, é interessante destacar que a pesquisa com a utilização do recurso audiovisual fez Seu José Vicente expor, sem ser interrogado, sua condição de viúvo.

As imagens ocasionaram muita emoção entre as pessoas quando assistiram aos audiovisuais. Por exemplo, D. Lilia passou mal, e teve-se que interromper a exibição. D. Roseane também se emocionou, falando, a partir da minha pergunta, se ela gostaria de mudar algo no filme:

Eu mudaria, é que esse povo ajudar a gente [nesse momento ela chora], [esse filme] não conta mentira. [...] Na demarcação, mataram friamente. A Funai não tinha punho. [...] Os grileiros não tinha documento oficial. [...] Graças a Jesus Cristo, e

⁴⁷ Refere-se a Albuquerque (2005).

meu Pai Tupan⁴⁸ [...] os capangas não fizeram mais desgraças. [...] A terra é comum (D. Roseane, Aldeia Ponta da Várzea).

Em seguida, a interlocutora acrescenta sobre a época do filme:

faziam rancho de palha. [...] que espalhou a comunidade. [...] quando você vê a organização [no filme], você se emociona. Isso é que é ser raiz, você vê eles com as foices. [...] É mesmo, nós vivemos naquele tempo. [Nesse momento ela chora] Firmino rindo, nos meus couros não entra bala, não entra ferro. [...] Tio Firmino falava pro povo, o povo nos paus (*Ibidem*).

Mais adiante, saindo da casa dela, ela continua com o diálogo sobre o filme, falando que o antropólogo Guga⁴⁹ tem umas fotografias antigas dos Kapinawá e acrescenta: “no filme não tem Guga, ele passou muito tempo aqui”. Relata ainda que existia o Romero Maranhão, fazendeiro do Coqueiro⁵⁰. Além disso, ela comenta que: “Nós não tinha cerca, daqui [Aldeia Ponta da Várzea] para a Mina Grande”. Com isso, nota-se que o diálogo sobre as imagens vai além do ambiente onde os filmes foram exibidos. Pois as memórias são associadas à narrativa da imagem, na medida em que se está pensando nos filmes.

4.2 Kapinawá – Meu Povo Conta

Como já foi dito, o documentário *Kapinawá – Meu Povo Conta*, com a direção de Nilton Pereira, exibe 52 minutos de história e pensamentos sobre uma cultura Kapinawá. Esse audiovisual teve a assessoria da equipe de Educação e Etnia do Centro e patrocínio do Ministério da Educação e Cultura através da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (Secad). Contou com o apoio do Conselho Indigenista Missionário (Cimi), da Comissão de Professores Indígenas de Pernambuco (Copipe), da Associação Nacional de Ação Indigenista (Anaí) e do Novib (uma organização não-governamental holandesa pertencente à Oxfam Internacional).

⁴⁸ Referência a Deus, para D. Roseane.

⁴⁹ O Antropólogo José Augusto Laranjeira Sampaio.

⁵⁰ Região que agora tem a conhecida Aldeia Coqueiro.

Produzido pela TV Viva e o Centro de Cultura Luiz Freire, o audiovisual foi coordenado e revisado por Carol Leal, Eliene Amorim e Heloísa Cavalcante, e teve a participação do Conselho de Educação Kapinawá (Ceik); dos cantadores e cantadoras Kapinawá; contando com a assessoria antropológica de José Augusto de Laranjeiras Sampaio; com a assessoria jurídica de Sandro Lobo (Cimi); com a assessoria técnico musical de Helton Moura; com a gravação musical de Onomatopéia Idéias Sonoras, com estúdio móvel; com as fotografias de Xirumba; com o projeto gráfico de Via Design; com manuseio de câmera e fotografia de Altair Paixão; com a produção e edição de Nilton Pereira; com a montagem e finalização de Claudio G. Fernandes; com a assistência de Bob Silva; e com direção de Nilton Pereira.

O DVD do audiovisual *Kapinawá – Meu Povo Conta* não possui tempo de finalização da produção. Dividiu-se nos seguintes capítulos: *Vamo Vamo Minha Gente Chegou os Kapinawá, As Aldeias, As Furnas, O Massacre das Crianças Kapinawá, A Perda da Língua e os Coronéis, A Feira de Buíque, A Luta pela Terra, O Corte do Arame, As Novas Ameaças, Crime Ambiental do IBAMA, A Mata, Lasca de Pau e Frutas do Sertão, Medicina Kapinawá, O Beiju, O Toré, Samba de Coco Kapinawá, Educação Diferenciada e Ser Kapinawá.*

Na casa de Seu Chico Machado (liderança da Aldeia Julião), ele explica que foram “dois filmador”. Essa informação é validada nos créditos finais, quando foi observado que o vídeo contém um profissional com câmera e um assistente, ou o fotógrafo para coletar imagens estáticas.

Antes das gravações, o Centro de Cultura Luiz Freire exibiu o vídeo em *datashow*, além de distribuir uma quantidade de DVDs e do CD *Kapinawá – Meu Povo Canta*, realizado paralelamente com o audiovisual.

Seu José Vicente (Aldeia Mina Grande), como outros Kapinawá, se refere ao audiovisual promovido pela TV Viva e o Centro de Cultura Luiz Freire deste modo: “Nós [desta casa] só tem o [DVD] samba-de-coco”. Sobre essa alusão, Israel (Aldeia Malhador) explica que essa produção audiovisual “resgatou o samba-de-coco nosso”. Isso vem a significar que os Kapinawá podem estar representando o *Kapinawá – Meu Povo Conta* com uma outra referência no intuito de valorizar a abordagem do samba-de-coco contido no vídeo, como elemento significativo e representativo para o grupo.

No início do vídeo, é apresentada uma animação gráfica que mostra o mapa de Pernambuco, utilizado de maneira ilustrativa, surgindo diversos signos com o objetivo de representar a localização dos grupos indígenas pernambucanos no referido mapa. Isso usando como fundo a música gravada em outro momento com destaque para a voz de D. Lilia. E enquanto essa música se desenvolve no tempo, é mostrada uma seleção de imagens em movimento de paisagens da terra indígena Kapinawá.

Essas imagens são trocadas pelo processo de esmaecimento, em que uma vai desaparecendo, e outra vai surgindo. Assim, aparece uma locução que antecipa a imagem que surgirá em seguida, que é a figura de Guga Sampaio, antropólogo⁵¹ — como tem na legenda —, com o objetivo de legitimar a narrativa do vídeo por uma autoridade científica. Esse fato se intensifica por se montar e escolher essa cena para o início do vídeo, uma proposta que inicia com a figura do antropólogo pronunciando sobre a origem e formação dos Kapinawá.

A narrativa do antropólogo era ilustrada por imagens diversas e dizeres de pessoas do grupo Kapinawá. E as narrações dos nativos também recebiam

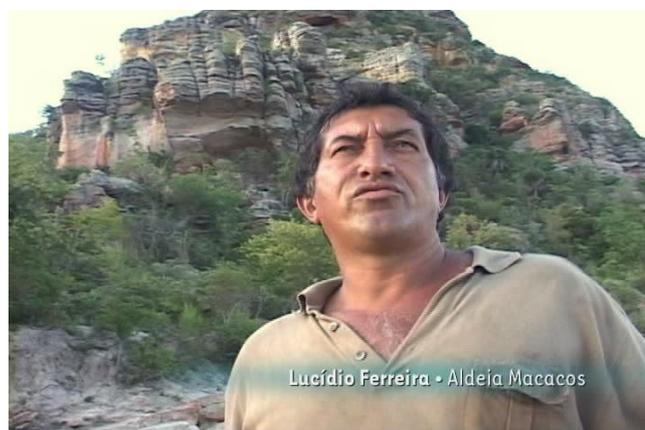


⁵¹ José Augusto Laranjeiras Sampaio.

tratamento ilustrativo, apresentando recortes de imagens captadas de outro tempo e de outros arquivos audiovisuais além do que a TV Viva dispunha. O cruzamento das narrativas não tem ordem progressiva na gravação, mas seleções para montar uma linha de pensamento. A exemplo, tem-se o primeiro índio a discorrer a respeito da origem do grupo Kapinawá como surgidos da Aldeia Macacos, que é Lucídio Ferreira (Aldeia Macacos), confirmando o que foi dito pelo antropólogo Guga Sampaio.



Nessa parte do filme, as músicas, provavelmente do CD *Kapinawá – Meu Povo Canta*, são inseridas junto com as imagens, um exemplo é quando são exibidas imagens atuais do município de Buíque, mas o relato contado é sobre a repressão que sofriam na feira dessa cidade, a música que está sendo exposta com a imagem diz, num trecho da sua letra: “com medo de apanhar!”. Isso pode significar que as composições musicais comunicam experiências históricas dos próprios Kapinawá, e a equipe que montou o audiovisual concebeu uma construção que associa essas letras com imagens da atualidade com o contar de histórias do passado.



Sobre os arquivos audiovisuais, D. Socorro (liderança da Aldeia Malhador) diz que existem imagens captadas antes da coleta feita pela TV Viva, como imagens feitas pela Associação Nacional de Ação Indigenista (Anai) e do Conselho Indigenista Missionário (Cimi). Ela retifica esse fato mostrando pessoas já falecidas no tempo em que foi realizado o vídeo em exibição, o *Kapinawá – Meu Povo Conta*.

Com base na fala de alguns da comunidade, verifiquei que o documentário estrutura-se a partir de uma coleta de imagens em diversos locais da terra indígena Kapinawá. Como imagens de moradias, o que havia na fauna e flora. E são indicadas e descritas categorias nativas, como a *Furna do Furengo*, local de fuga e de esconderijo.

É importante ressaltar que os assuntos destacados nos capítulos do DVD: *O Massacre das Crianças Kapinawá* e *Crime Ambiental do Ibama* não foram descritos nos outros audiovisuais examinados nesta dissertação; nem mesmo os relatos surgidos neste trabalho abordaram tais assuntos.

Seu Silvestre Veríssimo (Aldeia Mina Grande) narra, no vídeo, que coronéis da cidade de Buíque, Lutenório e Totonho de Aquino “fizeram fogos nos índios” para poder conseguir as terras. Também relata sequestro, e sua exposição é cruzada pelo dizer de Seu João Bernardino, a partir de uma narração de arquivo gravado⁵².

Seu Silvestre Veríssimo discursa, também em vídeo, que a perda da língua se deu porque os índios antepassados



⁵² Gravações antigas.

fugiram e não ensinaram a língua para as gerações seguintes.

O Cacique José Bernardino (Aldeia Mina Grande) complementa, ainda no vídeo, que a perda da língua se dá por questões de índios que continuaram na área em contato com os não índios e que não podiam mostrar esse elemento de identificação como indígena para não serem mortos. Nessa parte do vídeo, como em outros momentos, as



narrativas das imagens não foram complementadas pelas pessoas que as assistiram durante a pesquisa de campo; atribui-se isso ao fato de o vídeo ter uma narrativa completa e de fácil acesso, ou seja, de acordo com os interlocutores, a imagem com o som se explica por ela mesma.

Como percebemos nas imagens, a presença do atual cacique só é exposta nesse vídeo. Os Kapinawá não o identificaram nos outros DVDs (*KAPINAWA — wir dürfen wieder Indianer sein* e *Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá*), embora ele falasse ao grupo que participou de filmagens antigas realizadas por estrangeiros. Esse fato pode ser explicado pela percepção de que os filmes são produtos de imagens selecionadas. E nessa seleção, podem ter sido excluídas as imagens do Cacique Bernardino.

Um fato histórico para o grupo Kapinawá que merece ser destacado no vídeo é que D. Mocinha (Aldeia Mina Grande) relata que Zuza Tavares (não índio) vendeu terras para Romero Maranhão (não índio) e, em seguida, Seu Dôca veio com outros índios para auxiliar à reunir o grupo Kapinawá. Do mesmo



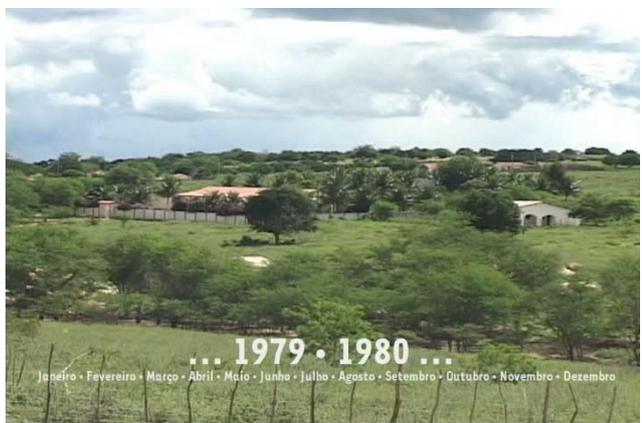
modo, também veio Santana do Cimi com o missionário Fábio para auxiliar o grupo que estava se juntando para uma resistência. Sobre isso, D. Mocinha, na pesquisa, confirma o seu comentário nessa cena, e Seu Germano (Aldeia Mina Grande), na exibição em sua casa, fala que Zuza fazia cercas com arames e vendia essas terras.

Também, D. Mocinha conta, no vídeo, que existia um grupo, composto de homens, mulheres e crianças, que ia para a derrubada da cerca e outro ficava na Furna da Mina Grande pedindo proteção.

O Antropólogo Guga, no vídeo, narra que a grande conquista dos Kapinawá é a terra, apesar de ainda não estar terminada. Pois, apenas uma parte do que foi requerido foi demarcada. Sobre isso, na exibição na casa de D. Socorro (liderança da Aldeia Malhador), ela explica como está o processo de demarcação das terras, quais áreas são demarcadas, quais são as reconhecidas e quais as que estão em processo de reconhecimento.

Socorro França — como a legenda do vídeo indica, é a que conhecemos como D. Socorro Jucá (liderança da Aldeia Malhador) — fala que, por volta de 1979 e 1980, como os Kapinawá não tinham documentos que afirmasse a posse de terra, os fazendeiros se apossaram dessas áreas.

A partir disso, o vídeo relata denúncias sobre a exploração da terra contra as ações do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama) e sobre a exploração da madeira e eliminação do conjunto de plantas para plantação de cajueiros pela



organização não-governamental Amigos do Bem. Fala também, pela narrativa do antropólogo Guga e com relatos dos índios, que foi criado o Parque Nacional do Catimbau, que facilitou o desmatamento da vegetação nativa.

Quando um informante de uma aldeia cita elementos que existem na área, como plantas que são usadas na medicação tradicional e alimentos tirados da vegetação local, os interlocutores da pesquisa, ao assistirem as imagens, completam com o conhecimento prévio que têm de outros elementos utilizados pelos Kapinawá.

É importante destacar que a equipe do documentário *Kapinawá – Meu Povo Conta* conseguiu estabelecer, em diversos momentos, a preservação da naturalidade dos comportamentos dos videografados. Partes do ritual Toré, não incluindo outros rituais, e trechos do cotidiano foram utilizados como elemento de fundo de cena. Isto é, muitas vezes existe o recurso de colocar um entrevistado diante da câmera e por trás dele há esse elemento de fundo. Muitas vezes se apresentam, como entrevistados, vestidos numa representação do que é ser índio para eles, diferentemente de como se trajam no dia a dia.



Além disso, verifiquei que foram incluídas paisagens para valorizar a beleza existente nessa terra indígena. Esse exotismo também é engrandecido, em diversos relatos da minha pesquisa, pelos índios. Tornando-se elemento constitutivo de várias partes do documentário.

No entendimento da “teia de significados” (GEERTZ, 1978) presentes no Toré Kapinawá, no vídeo *Kapinawá – Meu Povo Conta*, foi utilizado o conhecimento do antropólogo José Augusto Laranjeiras Sampaio, pois ele fala que os índios consideram que eles próprios não morrem, mas “encantam-se”, estando vivos num outro “lugar”. Essa é a explicação da categoria nativa “encantado”, usada na próxima cena com Seu Arlindo Florenço (ex-pajé, Aldeia Mina Grande).

Com essa informação, pode-se entender que a equipe de produção do DVD não adentrou aos significados presentes nesse ritual complexo, uma vez que pretendia apenas coletar imagens e narrativas. A equipe fez, então, um conjunto de imagens e sons que foi utilizado com captações de imagens realizadas em outros momentos. Essa constitui uma possível diferença entre um documentário no estilo de reportagem e uma pesquisa acadêmica equipada com câmera de vídeo.



Sobre o tema relacionado ao toré no vídeo, o atual Cacique Zé Bernardo (José Bernardino), filho do finado João Bernardino (que está no vídeo falando do massacre das crianças); Ronaldo Jucá (filho de D. Socorro, Aldeia Malhador); Lucimara Ferreira (jovem da Aldeia Macacos); e Maria Elivânia (jovem da Aldeia Macacos) confirmam as proposições de

que o toré tanto fortalece quanto serve para reconhecimento do grupo por outros grupos, como os não índios. Atualmente, essa narrativa também é bastante notória e difundida nas salas de aula das escolas Kapinawá. Desse modo, é observado o direcionamento que o audiovisual em questão possui, tendo em vista o contato mais direto dos professores Kapinawá com a equipe documentarista.

Depois da exibição do filme na casa de D. Dora (Aldeia Mina Grande), Seu Arlindo (ex-pajé da Aldeia Mina Grande) afirma que a equipe da TV Viva foi lá duas vezes para produzir o CD *Kapinawá – Meu Povo Canta*, e que os Kapinawá fizeram ensaios e testes antes, a pedido dessa equipe. Durante a segunda gravação das músicas, conforme D. Dora, foram videografados e coletados depoimentos de alguns índios, e resultou que partes foram selecionadas para compor o vídeo *Kapinawá – Meu Povo Conta*.

É de minha opinião que efeitos digitais desnecessários e decorativos de programa de edição para transição de imagens, principalmente aqueles que foram usados como *água circular* que se abre em forma de círculo, enfraquecem o poder de seriedade do assunto tratado nesse tipo de documentário.

Ao longo do vídeo *Kapinawá – Meu Povo Conta* foram expostos depoimentos que descreveram as dificuldades que os índios Kapinawá sofreram. A partir disso, tendo em vista a importância oriunda do *desfecho* explorado na linguagem cinematográfica, é transmitida pela montagem das derradeiras cenas do vídeo a ideia de valorização de se apresentar como pertencente ao grupo indígena.

Pelo processo de luta a que o grupo se submeteu, o vídeo é um documentário rico por conter informações sobre um conjunto de relatos que formam uma história Kapinawá. Fez uso de argumentos dos nativos e do antropólogo Guga, que também participa com sua narrativa construída a partir das suas experiências, em diversas épocas, com o grupo e do seu conhecimento como antropólogo.

No final da exibição na casa de D. Dalzira (Aldeia Mina Grande), ela afirma que esse trabalho, o *Kapinawá – Meu Povo Conta*, foi uma oportunidade para o resto da sua vida e para as gerações seguintes. Além de refletir sobre a possibilidade de difusão do conteúdo do vídeo, principalmente quando ela atribui que é:

resgate dos mais velhos. [...] pra todos aprender mais. [...] Como a cultura acaba [...] a mente perde, num sei como é [...], e os jovens de hoje não se interessa. [...] Mas os filmes foi feito pra deixar raízes. Porque é a força daqui (D. Dalzira, Aldeia Mina Grande).

As imagens em movimento apresentadas durante a pesquisa fizeram emergir histórias complementares, além de esclarecimentos sobre os laços familiares das pessoas que apareciam no audiovisual.

Para o momento, cabe frisar que é dificultoso um interlocutor se referir à narrativa oral proposta no vídeo como contrário à realidade que conhece, uma vez que a memória social (MacDougall, 1994b) está inserida nas estratégias de sobrevivência enquanto grupo indígena, desenvolvendo suas práticas de interlocução e critérios político-organizativos que norteiam mobilizações e constroem uma coesão em torno de uma certa identidade.

Kapinawá – Meu Povo Conta reflete os propósitos que o próprio Centro Luiz Freire está encarregado de desempenhar como uma organização que traz contribuições sociopolíticas, com seu modelo democrático e pedagógico, a grupos chamados *culturais*, e realizando assistência no processo de construção da diferença, sobretudo pelo viés da educação.

Desse modo, o audiovisual é produzido com o objetivo de divulgar uma história de como a autonomia do grupo Kapinawá foi construída ao longo do tempo, numa trajetória de fenômeno social em que identidade e território são indissociáveis.

4.3 *Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá*

Como já foi informado, o audiovisual *Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá* tem a proposta de produção como filme etnográfico⁵³. Com 30 minutos de duração, finalizado em 2006, foi dirigido e produzido por Marcos Alexandre de Albuquerque. Montado a partir dos dados coletados, por ele, durante o trabalho de campo que resultou na escrita da dissertação *O Torécoco – A Construção do Repertório Musical Tradicional dos Índios Kapinawá da Mina Grande – PE* (ALBUQUERQUE, 2005).

Em resumo, a pesquisa da dissertação supracitada propôs identificar a formação do repertório musical dos Kapinawá, sobretudo na Aldeia Mina Grande, a partir da organização social desses índios, em função do reconhecimento de sua identificação como grupo indígena.

É interessante perceber como os próprios sujeitos se autorrepresentam e quais os critérios políticos / organizativos que orientam suas mobilizações, desenvolvendo suas práticas de interlocução e estabelecendo uma coerência acerca de uma memória social construída. Para MacDougall (1994b), esse tipo de memória nos grupos é uma questão de consenso, que compartilham de um mesmo ponto de vista atribuindo um sentido a uma versão do passado.

Mesmo sem um questionamento dirigido, Seu Silvestre (Aldeia Mina Grande) identifica, pela posição da serra da Mina Grande, que a filmagem introdutória no filme *Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá* é em um lugar fora da terra indígena Kapinawá, chamado de Serra do Catimbau. Ao longo da exibição,



ele repete e confirma o que está sendo dito no vídeo. Essa atitude foi identificada, ainda, em diversos indígenas frente às exibições. Além disso, considerando a segunda cena do

⁵³ No final deste subcapítulo, apresento uma discussão a respeito da categoria *filme etnográfico*.

audiovisual, Seu Silvestre, ao identificar o *Cruzeiro*⁵⁴, afirma que se trata da Furna da Mina Grande.

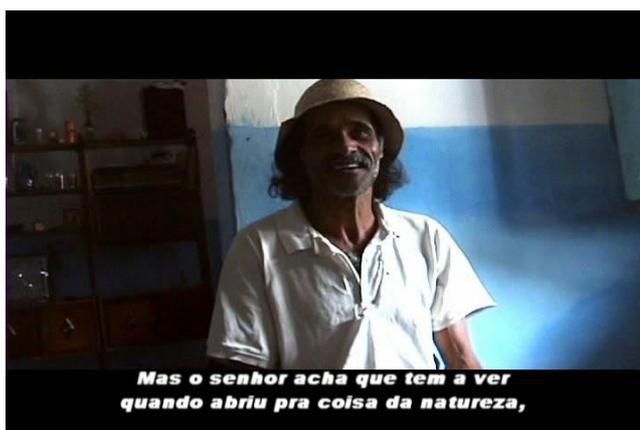
Na Aldeia Ponta da Várzea os professores estão usando o referido vídeo em sala de aula, como também o vídeo *Kapinawá – Meu Povo Conta*. Através dessas exposições, eles procuram mostrar

aos mais jovens como se deu o processo de organização social e política dos Kapinawá. Isso se afirma, também, com o dizer de Maria e João Nazara (Aldeia Riachinho) que comentam da repercussão e importância dos vídeos para as aldeias circunvizinhas.

Opiniões referentes à produção técnica do vídeo surgiram, revelando a sensibilidade dos indígenas frente às produções fílmicas. O barulho do vento captado, em algumas cenas, foi identificado pelos Kapinawá como uma limitação na produção. Embora observem essa captação como sendo inconveniente, não consideram que ela inviabilize a compreensão da mensagem.

Antecipando uma cena, destaco uma apreciação bastante significativa na comunidade: consiste na construção de uma crítica suscitada por Seu José Vicente (Aldeia Mina Grande), afirmando que Zé Caetano não deveria sorrir no momento da

sua entrevista. Essa atitude é vista como inapropriada, pois poderia ser identificada como falta de seriedade. Considerando a importância do assunto abordado, ou seja, o samba-de-coco, que



⁵⁴ Como supracitado, uma grande cruz de madeira erguida e ornamentada, com imagens de santos e ramos de plantas postos na sua base.

é percebido como uma das expressões culturais que identificam o grupo. Para eles, Zé Caetano deveria assumir uma postura que transmitisse respeito e confiabilidade.

A legenda do vídeo também foi alvo de exame. Na Aldeia Ponta da Várzea ela foi considerada útil para a compreensão das narrativas e para a identificação das pessoas. Uma única correção foi apontada por D. Socorro (liderança da Aldeia Malhador), que advertiu: “José Edson não é Aécio”.



Referindo-se a expressão “Ponto do meu pai”, utilizada por Seu Chico Machado (liderança da Aldeia Julião), ela indicou outra correção:

Tem toante⁵⁵ que pode cantar em qualquer canto, o de Chico Machado é toante para espíritos, e outros servem para cantar. Todos os professores de arte têm que saber qual é. Pois se um aluno tiver mediunidade⁵⁶... (D. Socorro, liderança da Aldeia Malhador).

A partir do seu comentário, perguntei a D. Socorro responde: “pelo tom, de cantar, já vi em umbanda. A gente sente... quando sabe que é toante pesado... nem todo mundo pode cantar, e nem em qualquer lugar. [...] Tem uns que o ritmo é de dançar”. Seu Audálio concorda falando que “pode chamar a atenção dos *invisíveis*⁵⁷”. É importante destacar que ficaram comentando sobre isso mesmo ele cantando outras músicas.



Essas falas evidenciam a ideia de que a música caracterizada como Ponto de Umbanda não devia pertencer ao material audiovisual, pois, nesse momento, não é significada como um

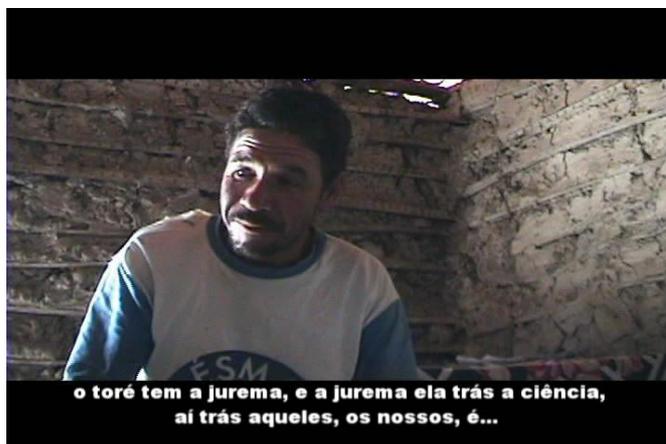
⁵⁵ Como foi supracitado, *toante* é um termo genérico para o conjunto de cantos sagrados de toré (PEREIRA, 2005).

⁵⁶ Mediunidade significa a capacidade da pessoa de se comunicar com espíritos desencarnados.

⁵⁷ Categoria nativa que significa seres *Encantados*, ou seja, pessoas que já morreram e vivem como espíritos.

costume comum do grupo. Segundo eles, trata-se de uma prática particular ocorrida na casa em que foi realizada a entrevista pelo antropólogo Marcos Alexandre.

Sobre essa parte do vídeo, segundo Seu José Vicente (Aldeia Mina Grande), Zé Moisés (ex-pajé) está morando na cidade de Arco-verde (Pernambuco), devido a sua insatisfação decorrente da perda do cargo de pajé.



Durante a exibição do filme, a mulher de Seu Silvestre, D. Lira (Aldeia Mina Grande), explica que os primeiros embates contra os fazendeiros foram nos anos de 1970. Ela lembra que estava com 14 anos de idade nesse tempo. Sobre esse relato, é importante perceber que as informações expostas, aparentemente, não possuem nenhuma relação com a parte do vídeo assistida. Mesmo parecendo descontextualizadas, destaco que a recordação dos primeiros embates possui uma relação com as imagens expostas.



Depois desse comentário, o grupo formado na casa de Seu Silvestre ficou observando as imagens da furna. Em determinado momento, as imagens juntamente com o áudio (elemento importante no fenômeno que estou descrevendo) divulgam o instante que Seu Caetano (Aldeia Mina Grande) está *irradiando*⁵⁸, em um local mais escuro da Furna da Mina Grande. Nessa ocasião, o próprio Seu Caetano, que



⁵⁸ Termo nativo que emerge do fenômeno do contato mediúnico com pessoas não vivas.

assiste ao audiovisual, começa a reviver sensações suscitadas a partir das imagens. Ou seja, ele também começa a *irradiar*.

Sobre isso, é possível dizer que por meio das imagens, associando os códigos visuais com a memória, pode-se ter experiências como vislumbrar imagens, ouvir sons e reexperienciar sensações físicas, tais como pressão e circulação sanguínea. A memória, muitas vezes, é uma curiosa mistura do sensorial e do verbal (MACDOUGALL, 1994b).



Na casa de D. Mocinha, ela explica que nessa cena escura Seu Caetano estava com o “Xamã”, fazendo sua interpretação ao estágio de transe que a imagem estava exibindo.

Nas cenas dos filmes há inserção de imagens filmadas que foram gravadas em período diferente da progressão real da filmagem. Observa-se também o uso do enquadramento próximo aos rostos — *close-up*. Nesse momento da montagem do audiovisual, foi utilizado efeitos que não interferem na visibilidade, informações visuais das expressões ou a ordem das imagens, mas que diminuem a velocidade das sequências de imagens.



No meu ponto de vista, os dados visuais não perdem sua importância como fonte etnográfica visual, pois essas cenas estão sendo inseridas com uma locução diferente do som que foi no momento videografado. Uma vez que existe a utilização da linguagem cinematográfica de narrativa de desfecho e inserção de outras imagens

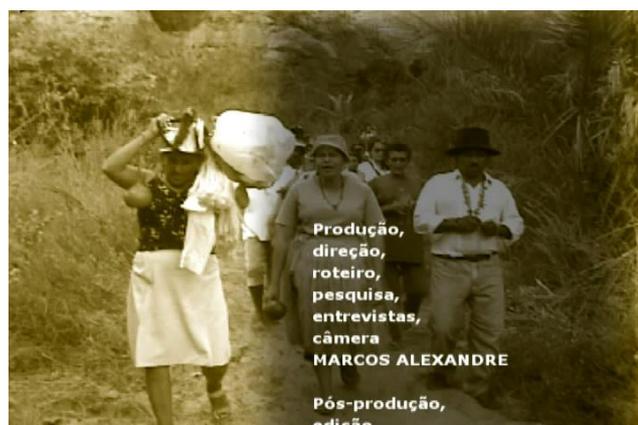
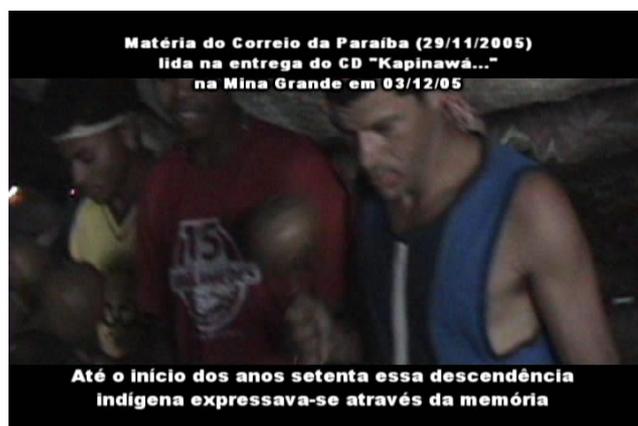


na progressão do vídeo.

A respeito disso, os Kapinawá, com grande ocorrência, relataram que “ficou bonito”, como foi o caso da exibição para Seu Arlindo (ex-pajé, Aldeia Mina Grande), D. Dora (Aldeia Mina Grande) e Seu Edilson (Aldeia Mina Grande).

Israel (Aldeia Malhador) identifica que existem imagens coletadas entre 2002 e 2003, pois ele afirma que Janailton (Kapinawá), que representado nas imagens, ter quase a mesma idade dele, mas foi embora para São Paulo, depois de 2003.

Ao término da exibição, perguntados sobre qual impressão que o filme causou, afloram depoimentos que vão além das imagens, como histórias que aconteceram. Algumas que ultrapassam o natural, a exemplo, do que é relatado por D. Socorro (Liderança da Aldeia Malhador), confirmado pelo restante da família, quando ela fala que o caçador, quando ouvir o som de zabumba não consegue capturar nenhuma presa durante a prática da caça. Quando não é a zabumba, acrescenta que pode surgir um som tipo um vaqueiro, que chega bem próximo, mas não aparece nada, é apenas uma manifestação sonora. Fenômeno que ocorre de dia ou de noite.



Também pergunto de quem é a última voz que aparece no filme. D. Socorro esclarece que é de D. Dora (Professora de arte, Aldeia Mina Grande), sabendo que é a mulher de Seu Arlindo. Nesse momento, após a exibição do vídeo, Seu Audálio (Aldeia Malhador) conta que

ainda há o fenômeno de uma luz *bonita* que encanta, uma luz no umbuzeiro, que aparece de repente. D. Socorro afirma crer que é um *encanto*⁵⁹ e que ninguém ainda teve medo desse fenômeno. Em um estágio mais avançado da conversa, a interlocutora diz que

a luz do umbuzeiro não se espalha, é como se estivesse dentro de um vidro. Bem distante víamos as matas de longe, por causa da luz, [...] parece que em 94. [...] umas quinze pessoas. [...] Um dia, até as cabras se espantaram. Elas viram a luz. [...] Também tem o que damos o nome de *batedor*. [...] Como se alguém batesse com a mão fechada na cuia... (D. Socorro, liderança da Aldeia Malhador).

Na casa de Seu Milton (Aldeia Mina Grande), depois que é desligado a televisão e a câmera que estava coletando os dados, ele comenta sobre a vinda do antropólogo Marcos Albuquerque, e começa a falar resumidamente sobre sua origem na Aldeia Mina Grande: “[...] Aqui é a sede. [...] Primeiro Cacique e primeiro Pajé era minha família, antes de Zé Índio e Dôca⁶⁰”.

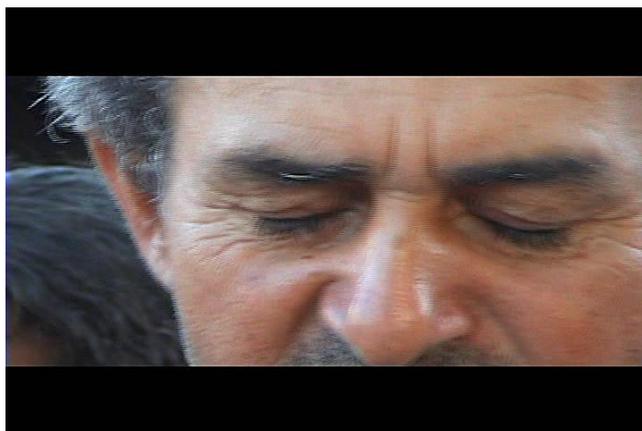
Como instigador de diálogos, propus que relatassem o que eles queriam mudar no filme, se pudessem. Com isso, D. Socorro expôs que nele aparece a finada Ociça (Aldeia Mina Grande). Uma vez que ela já não está mais viva, sua imagem deveria ser retirada da produção. Sobre o menu do DVD, ela fala que a fotografia utilizada para compor é muito linda. A respeito disso, Seu Arlindo (ex-pajé, Aldeia Mina Grande) acrescenta que no dia da exibição em sua casa: “é mesmo, de dentro para fora da fumaça”.

Ao exibir na casa de D. Socorro (Aldeia Malhador), ela dá sua contribuição ao realizar a seguinte análise: “se fosse meu, eu tirava o começo e o fim, e o



⁵⁹ Neste sentido, algo sobrenatural, uma força mágica. Que pode ser a presença e influência das pessoas que viveram por ali, agora mortos. Isto é, o termo frequentemente utilizado pelos Kapinawá para se referir às entidades espirituais que se fazem presentes no seu cotidiano, principalmente em rituais.

nome do filme. Isso é animação da igreja. Era pra ser toante, como o *Pé de Jatobá*”. Já Audálio (Aldeia Malhador) comenta que “poderia mudar uma palavra da música de Jaime [*Pé de Jatobá*]”. Logo D. Socorro diz que “eu não tiraria. É o jeito dele falar. Cada um tem seu jeito. Pra mim, não existe falar errado. [...] o importante [é] falar e eu entender”.



Sobre essas imagens, Seu Caetano (Aldeia Mina Grande) destaca que “Jaime [agora] num ta cantando, num dança mais toré. Tá doente”. Comentando sobre o canto de introdução (*Oi, que prazer, que alegria*), ele afirma ter aprendido no do seminarista Fábio. Atualmente, é bastante cantado nos momentos de novena e quando realizam o ritual na furna, especificamente, na entrada e na saída desta.



A respeito disso, afirmo que: como conheci o roteiro do audiovisual, concebido depois das coletas de imagens e antes da montagem das sequências, posso afirmar que a intenção do diretor, ao introduzir e finalizar o produto audiovisual com a referida música, foi tentar reproduzir o ritual, ou seja, representar como os Kapinawá fazem quando vão à Furna da Mina Grande.

D. Socorro sente falta — em documento ou filme —, de se falar sobre a origem e o significado do nome *Kapinawá*, que ela desconhece. Em seu ponto de vista, essa abordagem seria bastante relevante para a divulgação e o conhecimento da identidade do grupo.

No final da exibição, Seu Arlindo (ex-pajé, Aldeia Mina Grande) comenta que o primeiro filme a ser exibido na sua casa, *KAPINAWA — wir dürfen wieder Indianer sein*, é a abordagem da luta no começo — o embate das terras contra os fazendeiros — e no DVD de Marquinhos — como ele chama o audiovisual *Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá*, por causa do contato com o antropólogo Marcos Alexandre — o ex-pajé, Arlindo, afirma que: “os

⁶⁰ Índios não Kapinawá que participaram do processo de formação do atual Toré Kapinawá. Ver Albuquerque

grileiros já tinha [se] afastado tudo”. E ele segue em sua argumentação dizendo: “A história [contada] já é outra”. Com isso quer mostrar seu entendimento sobre os diversos contextos abordados em cada audiovisual.

Perguntei aos presentes na exibição na casa de Seu Silvestre (Aldeia Mina Grande) acerca do que eles mudariam no filme, o que eles acrescentariam ou excluiriam, a mulher de Seu Silvestre, D. Lira, responde que: “Só se fizer outro”. Imediatamente, Seu Edilson (apelidado como Delegado), residente na Aldeia Mina Grande, começou a falar: “Esses que já tão...”. Tomando a palavra, Seu Silvestre afirma: “Já tão o que é de ser. Cada cá [qual] estuda uma história diferente”. Confirmando esse pensamento, Seu Caetano (Aldeia Mina Grande) refere-se às especificidades de cada vídeo falando: “Esse já estava de outro jeito”.

Ao registrar o *momento*, o pesquisador Marcos Albuquerque atentou ao encontro de subjetividades, ou a dissolução da objetividade e da subjetividade, com o propósito de entender as representações existentes. Uma relação para entender as configurações presentes no campo, em que houve o envolvimento do pesquisador para a construção e o direcionamento do olhar da câmera. Portanto, pode-se dizer: um olhar etnográfico.

Tanto no *Kapinawá – Meu Povo Conta* quanto no *Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá*, é relatado por Seu Chico Machado (Liderança da Aldeia Julião) que foram cortadas suas falas. Esse acontecimento constitui a maior reclamação dele. De fato, em documentários de maior duração e com um longo arsenal de imagens captadas pode haver seleções e cortes de falas. Nota-se isso quando ele completa seu dizer do vídeo, e quando há o corte perceptível na montagem do vídeo.

Sobre isso, Mocinha (Aldeia Mina Grande) fala que “um tanto de coisa que poderia ter entrado. Muita coisa cortaram. [...] Ainda daria outro só com mais samba-de-coco. [...] E se pegasse os outros sambas de outras aldeias... O toré é mais agora[...]. Samba é tradição”. Ela sugere que seja produzido um CD ou DVD só com as lendas do grupo. A riqueza desta expressão da cultura Kapinawá foi a motivação para esta assertiva.

Do mesmo modo que ocorreu com os outros audiovisuais, a provocação gerada a partir da exibição das imagens durante a pesquisa, motivou algumas recordações e referências. Assim, o conteúdo exibido produziu relatos que abordaram, além das imagens,

redes de parentescos, as relações sociais e políticas, situações históricas e a identificação das pessoas.

Com isso, o filme foi o mote para eles abrirem o arsenal de histórias, complementando as narrativas apresentadas pelas imagens. Segundo Nichols (2005), a imagem não consegue descrever tudo o que queremos saber a respeito do que aconteceu, pois existe um recorte. Considerando a reação dos Kapinawá frente às produções audiovisuais indicadas, é possível afirmar que esse recorte se expande, passando a englobar informações que extrapolam os limites da imagem.

No referido vídeo, os instrumentos tecnológicos de pesquisa exerciam um papel de caderno de campo. Mais do que isso, foram um método para tentar trazer o momento vivenciado pelo pesquisador para o público. Além disso, foram capturados detalhes específicos e minuciosos das atuações indígenas Kapinawá em seu contexto, do ambiente e dos elementos utilizados como de alteridade. Conforme Loizos (1995), as anotações de campo são parte de um registro histórico, como também o material etnográfico filmado.

A edição e montagem das imagens para fim de produção do audiovisual, também dispôs de alguns elementos para melhorar a narrativa videográfica, como cenas filmadas em outras ocasiões sendo inseridas no decorrer da fala dos interlocutores. É válido destacar que este procedimento não interrompe a progressão da narrativa do vídeo.

Sobre isso, Nichols (2005, p. 46) comenta que “essas e outras formulações transmitem uma idéia de como [o] cineasta adota uma posição específica em relação àqueles que estão representados no filme e àqueles a quem o filme se dirige”. Pois o vídeo também é produzido para ser exibido para outros pesquisadores e públicos.

Sobre o aspecto de ser filme etnográfico, na visão de Pink (2002), é preciso entender que as pessoas em um vídeo são sempre pessoas em um vídeo, ou seja, são representações. Qualquer representação etnográfica de investigação — videografia, fotoetnografia e filmografia — é inevitavelmente uma construção. O conhecimento etnográfico não existe necessariamente como fato observável, pois as impressões da experiência em campo vão além do que se pode enxergar. Há o conhecimento e as percepções do pesquisador. Ainda segundo a autora, o conhecimento é produzido em conversação e negociação entre os informantes e o pesquisador, num diálogo através das representações.

Nesse sentido, ela esclarece que um vídeo é “etnográfico” quando as pessoas que estão assistindo concebem as informações como de interesse etnográfico. Portanto, existe esse amplo e contextual significado na contemporaneidade. Contudo, ela afirma que os vídeos não podem ser meramente “etnográficos”. Para evidenciar essa proposição, ela destaca que em determinado vídeo, as imagens de um aniversário só servirão como imagens de cunho etnográfico se as pessoas que assistirem a essa gravação as analisarem como representação de interesse etnográfico.

Portanto, a partir dos argumentos da autora, considero, para o momento, que o filme etnográfico é resultado do uso de uma metodologia etnográfica na pesquisa. O seu resultado é apresentado como produto de uma relação entre os sujeitos — o pesquisador e os pesquisados —, representando uma abordagem da experiência vivenciada em campo. Como exemplo, destaco o analisado filme: *Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá*.

Já os outros documentários desta pesquisa de mestrado, contendo também o direcionamento dos seus realizadores e da comunidade, considero-os como fontes de investigação. Uma vez que eles apresentam dizeres do grupo Kapinawá, podem ser, de certa forma, validados enquanto documentos com representações do grupo em épocas e contextos diferentes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final destas análises antropológicas são necessárias algumas considerações em vista de evidenciar a consistência do trabalho desenvolvido. Essa dissertação, como foi indicada desde a sua introdução, é uma reflexão sobre como os índios Kapinawá se percebem representados em suportes audiovisuais. Tendo por base a abordagem da Antropologia Visual, para efetivar o objetivo deste trabalho, utilizou-se as produções *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein; Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá e Kapinawá – Meu Povo Conta*. Por meio do método visual, o pesquisador em campo possibilitou aos indígenas a apreciação desse material.

Durante a produção desta dissertação, foi explanado que para utilizar a imagem — bem como outros tipos de fontes — como objeto de pesquisa, é necessário ter conhecimento das suas narrativas que designam e qualificam o *Real*. É preciso considerar suas limitações e seus horizontes; principalmente quando se percebe a imagem na representação do *outro*.

A pesquisa que utiliza o olhar etnográfico pela câmera exige um tempo maior e atenção dedicada aos detalhes que emergem nas narrativas dos dados visuais. Nesse sentido, como afirma Bittencourt (1998, p. 198), “a imagem tem contribuído significativamente para a antropologia na documentação de aspectos visuais da cultura cujas características transcendem a capacidade de representação da linguagem escrita”⁶¹. Em suma, nota-se a riqueza e o valor da imagem como dado etnográfico.

Ao longo desse trabalho, a partir das narrativas surgidas dos grupos de índios Kapinawá, refleti sobre questões metodológicas da pesquisa etnográfica intermediada por um produto audiovisual. Para tal, interessa perceber, por um lado, a forma como a construção da narrativa fílmica foi usada por pessoas que não faziam parte da comunidade indígena.

Desse modo, o pesquisador e os índios pesquisados refletiram a respeito da autoria do filme finalizado. Percebendo como fruto de um conjunto de escolhas que incorporam a produção de um argumento sobre histórias, com inclusão de estratégias de participação dos a-

⁶¹ Esse ponto também é abordado por Mead (1975).

tores sociais.

Considerando a reação dos Kapinawá frente às produções audiovisuais exibidas, é possível afirmar que as cenas dos audiovisuais foram expandidas, conforme relatos na pesquisa, produzindo informações que extrapolam os limites dos próprios audiovisuais. Ou seja, a provocação gerada a partir da exibição das imagens durante a pesquisa motivou algumas recordações e referências acerca das narrativas. O conteúdo exibido produziu relatos que abordaram, além das imagens, redes de parentescos, as relações sociais e políticas, situações históricas e a identificação das pessoas. O filme foi o “mote” para eles abrirem o arsenal de histórias, complementando as narrativas apresentadas pelas imagens. Assim, a vivência com o grupo proporcionou um maior acesso às informações e o entendimento delas.

O percurso que foi efetuado na pesquisa permitiu o reconhecimento de que as imagens apresentadas nos audiovisuais utilizadas na investigação evocaram memórias e resultados que colaboraram para estruturação desta pesquisa que uma entrevista convencional não alcançaria com tanta facilidade, exigindo mais tempo. Para Bosi:

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 2007, p. 46 – 47).

Os sujeitos, ao relatarem sua experiência de vida com os audiovisuais analisados, fizeram considerações sobre suas representações, ou seja, o que pensam e como agem em relação aos contextos “revisitados” através das imagens, refletindo e dando um maior número de sentidos à estrutura narrativa surgida pelos audiovisuais expostos.

A minha dedicação ao trabalho sobre arquivos de cinema e documentário de inclinação etnográfica, e o trabalho com arquivos de imagem, me levou à inquietação sobre a câmera de filmar de um modo continuado e efetivo no trabalho de pesquisa.

A partir dessa atenção, reflito que na interação com o grupo Kapinawá para pensar sobre as imagens implica mais do que simplesmente uma forma de sensibilização dos interlocutores; mas para dar sentidos à imagem exibida, evocando significados não compreendidos antes do trabalho de campo. Desse modo, com a pesquisa pretendi contribuir

para um espaço de reflexão entorno da prática de interpretação e do processo de realização de filme etnográfico.

É importante explanar que os Kapinawá deram mais relevância ao filme cuja existência eles não conheciam, o *KAPINAWA – wir dürfen wieder Indianer sein*. Esse fato fez com que as atenções dos interlocutores conduzissem seus pensamentos discursivos a essa produção, colocando os demais, *Kapinawá – Meu Povo Conta* e *Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá*, em segundo plano de importância e, conseqüentemente, de exame, pois o filme realizado pela produtora alemã Aradt Film Bumbold KD junto com o Cimi representou a oportunidade dos Kapinawá observarem cenas antigas de pessoas queridas, algumas já falecidas ou que não fazem mais parte da comunidade.

Tendo em vista as constantes reconstruções do grupo Kapinawá, volta-se à questão das formas de constituição e reapropriação do conjunto de características que, em relação a outros grupos, contribui para formar a alteridade desses índios, que passaram e ainda passam por uma constante reelaboração de valores. É o que aponta Arruti (1995), ao explicar que os povos indígenas da região Nordeste, para conseguirem seu reconhecimento como grupo étnico, passam a recriar sua realidade, resgatando imagens e relações esquecidas, produzindo ritos e construindo mitos.

Nota-se, nos depoimentos, a importância que os Kapinawá dão aos vídeos. Trata-se de um tipo de valorização das suas ações e da própria documentação do processo de reelaboração cultural de que eles têm consciência. As dinâmicas e as formas de abordagens privilegiadas são consideradas elementos significativos e estimulantes na atualização histórica da diferença socialmente construída

Dentro desta perspectiva, a memória além de ser um espaço privilegiado de conhecimento da realidade social do grupo, torna-se um importante elemento de negociação para a afirmação da alteridade. Ela é operacionalizada para atender às demandas dos que compõe a coletividade; fato percebido nas articulações do grupo a partir das suas interpretações sobre as imagens assistidas.

Durante a pesquisa com os Kapinawá, foram identificadas divergências de opinião quanto às narrativas apresentadas nos vídeos. Entretanto, o modo pelo qual os documentários foram editados possibilitou que as sequências das imagens estabelecessem uma coerência para o grupo. Embora os audiovisuais abordem argumentos e momentos diferentes, eles

convergem entre si, segundo os Kapinawá, uma vez que eles atribuem certa autoridade às imagens exibidas.

A pesquisa com a utilização dos audiovisuais para provocar estímulos e relatos ofereceu a oportunidade de confrontar memórias de épocas e contextos diferentes. Como foi observado, as representações atuais em conjunto com a memória social, influenciam no olhar crítico peculiar de cada Kapinawá envolvido com a pesquisa. Esse tipo de memória, para MacDougall (1994b), é um consentimento partilhado, por razões de conformidade e de solidariedade, negociável e até transitório, de uma mesma perspectiva ou experiência do grupo. Ainda, conforme o autor, a memória, vista como seletiva e ideológica, pode produzir diferentes leituras em cada pessoa, sendo possível ter contínuas releituras.

As produções videográficas e filmográficas com os Kapinawá estão direcionadas à documentação de realidades específicas do momento em que a câmera passa a captar tais imagens. Pode-se deduzir que são produtos carregados de significados simbólicos e que auxiliam no estudo das suas representações, pois foram observadas vantagens, sobretudo, no sentido do acesso às informações com as exibições dos audiovisuais.

Um outro aspecto que devo ressaltar sobre a práxis da pesquisa foram as adversidades que tivemos que enfrentar (eu e Israel – Aldeia Malhador) no tocante ao acesso às diversas localidades em que vivem os Kapinawá estudados. Estas foram: estradas de difícil acesso, o que nos obrigou a realizar o percurso sem o automóvel e nos depararmos com outras dificuldades como: cercas de arames, riachos impossibilitadores de travessia, insetos, radiação do Sol de alto grau, poeira, frio, chuva etc.

Em outros momentos, tivemos que aguardar, durante horas, pelas pessoas para serem entrevistadas. Pois elas tinham suas atividades e não pretendíamos romper com esse fluxo. Ora desistimos do percurso definido, ora adiamos ou partimos para outra trajetória, com intuito de chegarmos ao encontro com as pessoas apontadas para a pesquisa. Contudo, destaco o quanto foi gratificante trabalhar com os Kapinawá, que possibilitaram a realização dessa pesquisa envolvida com emoções e desafios.

Em termos, afirmo que o material coletado é passível de inesgotáveis reflexões no tocante ao reconhecimento de que o universo dos praticantes da ciência antropológica, e de outros campos científicos, é muito mais diversificado e maior do que aquele exposto neste trabalho.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Marcos A. S. **O Torécoco** – o *forjar* lúdico dos índios Kapinawá de Mina Grande. 2004. No prelo.

_____. **O Torécoco** – A Construção do Repertório Musical Tradicional dos Índios Kapinawá da Mina Grande – PE. 2005. 169 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2005.

ALVES, Giovanni. Cinema como Experiência Crítica: Uma Hermenêutica do Filme. **Projeto Cinema como Experiência Crítica**, 2004. Disponível em: <<http://www.telacritica.org/hermeneuticadofilme-flash.swf>>. Acesso em: 05/02/2008.

ARRUTI, José Maurício Andion. Morte e vida do Nordeste indígena: a emergência étnica como fenômeno histórico regional. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jan./jun. 1995. p. 57 – 94.

BALTRUSCHAT, A. The interpretation of Films Based on the Documentary Method. In: BOHN SACK, R.; PFAFF, N.; WELLER, W. (Org.), **Qualitative Analysis and Documentary Method in International Education Research**. Opladen u. Farmington Hills: Barbara Budrich, 2009. p 311 – 342.

BARTH, Frederik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, [1969] 2000. p. 25 – 67.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. **Balinese Character – A Photographic Analysis**. New York: New York Academy of Sciences, 1942.

BEATTY, A.; ULEWICZ, M. **The power of vídeo technology in international comparative research in education**. Washington D. C.: National Academy Press, 2001.

BITTENCOURT, L. A. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, B; LEITE, M.L.M. (Org.), **Desafios da imagem-fotografia, e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus, 1998. p. 197 – 212.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade. Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O Trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15, 1998.

CARDOSO de OLIVEIRA, Roberto. Identidad etnica, Identificación y manipulación. In: **America Indígena**, México; v. 31, n. 4, 1971. p. 923 – 953.

CARNEIRO, Maria José. Filme Etnográfico e Documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições. In: MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Org.). **Cinema e Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual**. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda, 1994. p. 9 – 29.

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino; SILVA, Roberto da. **Metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Org.). **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986.

COSTA, Maria Cristina Silva. Intersubjectivity and historicity: contributions from modern hermeneutics to ethnographic research. In: **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, vol.10, n. 3, ISSN 0104–1169, 2002.

CORRÊA DE OLIVEIRA, Plínio. **Tribalismo Indígena, ideal comuno-missionário para o Brasil no século XXI**. São Paulo: Editora Vera Cruz Ltda., 1978.

ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia em novos suportes: hipertexto, complexidade e intertextualidade. In: **Revista Intermédias.com** (Online), Rio de Janeiro; v. 5 e 6, jun. 2006. p. 1 – 20.

ERIKSEN, Thomas Hylland; NIELSEN, Finn Sivert. **História da Antropologia**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Ed. UNB, 2001.

FELDMAN-BIANCO, Bela. Antropologia e Cinema: Questões de linguagem. In: MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Org.). **Cinema e Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual**. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda, 1994. p. 51 – 79.

FREIRE, Marcius. **Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês**. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em "Balinese Character. A Photographic Analysis". Alceu. Revista de Comunicação, Cultura e Política, v. 7, 2006. p. 60 – 72.

GADAMER, H.G. A extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito. In: GADAMER H.G. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 273 – 556.

GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre; ano 1, n. 2, jul./set. 1995. p. 61 – 72.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 64 – 89.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

GERVAISEAU, Henri. Filme Etnográfico e Documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições. In: MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Org.). **Cinema e Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual**. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda, 1994. p. 9 – 29.

GODOLPHIM, Nuno. A Fotografia como Recurso Narrativo: Problemas sobre a Apropriação da Imagem Enquanto Mensagem Antropológica. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre; ano 1, n. 2, jul./set. 1995. p. 161–185.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, Fronteiras, Híbridos: Palavras-Chave da Antropologia Transnacional. In: **Revista Mana**, Rio de Janeiro; v. 3, n. 1, abr. 1997. p. 7 – 39.

IÑIGUEZ, Lupicinio (Org.). **Manual de Análise do Discurso em Ciências Sociais**. Petrópolis: Vozes, 2004.

LEITE, S. A. S.; COLOMBO, F. A. A voz do sujeito como fonte primária na pesquisa qualitativa: a autoscopia e as entrevistas recorrentes. In: PIMENTA, Selma Garrido; GHEDIN, Evandro; FRANCO, Maria Amélia Santoro (Org.). **Pesquisa em Educação. Alternativas investigativas com objetos complexos**. 1 ed. São Paulo: Edições Loyola, v. 1, 2006. p. 117 – 136.

LOIZOS, Peter. “A inovação no Filme etnográfico (1955-1985)”. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro: NAI/UERJ; n. 1, 1995. p. 55 – 64.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: Bauer M.W.;

Gaskell G. (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.** Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5 ed. Petrópolis (RJ):Vozes, 2002. p.137 – 155.

MACDOUGALL, David. Whose Story Is It?. In: TAYLOR, Lucien (Org.). **Visualizing theory: Selected essays from V.A.R., 1990 – 1994.** Nova Iorque: Routledge, 1994a. p. 27 – 36.

_____. Films of Memory. In: TAYLOR, Lucien (Org.). **Visualizing theory: Selected essays from V.A.R., 1990 – 1994.** Nova Iorque: Routledge, 1994b. p. 260 – 270.

ROJO, Luisa Martín. A fronteira interior – Análise Crítica do Discurso. Um exemplo sobre o “racismo”. In: IÑIGUEZ, Lupicinio (Org.). **Manual de Análise do Discurso em Ciências Sociais.** Petrópolis: Vozes, 2004.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M.. **Fundamentos de Metodologia Científica.** São Paulo: Atlas, 1991.

MARCUS, George. “The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage”. In: TAYLOR, Lucien (Org.). **Visualizing theory: Selected essays from V.A.R., 1990–1994.** Nova Iorque: Routledge, 1994. p. 37 – 53.

MEAD, M. Visual anthropology in a discipline of words. In: Hockings, P. (org.). **Principles of visual anthropology.** Haia: Mouton, 1975. p. 3 – 10.

MENDONÇA, João Martinho de. **Pensando a visualidade no campo da Antropologia: Reflexões e usos da Imagem na obra de Margaret Mead.** 2005. 450 p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Unicamp, Campinas, 2005.

MONTE-MÓR, Patrícia. Filme Etnográfico e Documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições. In: MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Org.). **Cinema e Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual.** Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda,1994. p. 9 – 29.

MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Org.). **Cinema e Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual.** Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda,1994. p. 3 – 6.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma Etnologia dos ‘Índios Misturados’? Situação Colonial, Territorialização e Fluxos Culturais. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (Org.). **A Viagem de**

Volta. Etnicidade, Política e Reelaboração Cultural no Nordeste Indígena. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999. p. 11 – 39.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Filme Etnográfico e Documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições. In: MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Org.). **Cinema e Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual.** Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda, 1994. p. 9 – 29.

_____. O jogo de espelhos e das identidades: as observações comparadas e compartilhadas. In: **Horizontes Antropológicos — Antropologia Visual,** Porto Alegre; ano 1, n. 2, jul./set. 1995. p. 87 – 106.

_____. Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (Org.). **Desafios das imagens: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.** Campinas: Papyrus, 1998.

_____. Antropologia e filme etnográfico: um *travelling* no Cenário Literário da Antropologia Visual. In: **BIB — Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais,** Rio de Janeiro; v. 48, 1999. p. 91 – 116.

PEREIRA, Edmundo. Benditos, toantes e sambas de coco: notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (Org.). **Toré: Regime Encantado dos Índios do Nordeste.** Recife: Ed. Massangana (Fundaj), 2005. p. 299 – 328.

_____. **Benditos, sambas e toantes Kapinawá.** Rio de Janeiro, 2002. No prelo.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro; v. 2, n. 3, 1989. p. 3 – 15.

PIAULT, Marc Henri. “A antropologia e sua passagem à imagem”. **Cadernos de antropologia e Imagem.** Rio de Janeiro: UERJ; n.1, 1995. p. 23 – 20.

PINK, Sarah. **Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research.** Londres: SAGE Publications, 2002.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia,** São Paulo, USP, 2005, v. 48, n. 2, Jul./Dez. 2005. p. 613 – 648.

_____. Notas para um debate em Antropologia Visual. In: **Revista Marckenzie, Educação, Arte e História da Cultura**, v. 2 e 3, n. 3 e 4, dez./jan., 2003 – 2004. p. 45 – 67.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: LDA, 1976.

SAMAIN, Etienne. “Ver” e “Dizer” na Tradição Etnográfica: Bronislaw Malinowski e a Fotografia. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, jul./set. 1995. p. 23 – 60.

SAMPAIO, José Augusto Laranjeiras. **“De caboclo a Índio”**: Etnicidade e Organização Social e Política entre Povos Indígenas Contemporâneos no Nordeste do Brasil, o Caso Kapinawá. 1986. Projeto de Dissertação (Mestrado em Antropologia) apresentado à UNICAMP, Campinas, 1986. No Prelo.

_____. Kapinawá: O povo que venceu os grileiros. In: **Boletim ANAÍ-Bahia** (Associação Nacional de Apoio ao Índio). Salvador, n. 10 – 11, 1993. p. 8 – 9.

_____. **Sobre Capinauá** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <glaucomachado@yahoo.com.br> em 03 ago. 2008.

SILVA, Érica Quinágua. **O presente de Prometeu**: Contribuição a uma antropologia da morte (e da vida). 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O Antropólogo e sua Magia**: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre Religiões Afro-brasileiras / Vagner Gonçalves da Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

TAYLOR, Lucien. **Visualizing theory**: Selected essays from V.A.R., 1990 – 1994. New York: Routledge, 1994.

WOLF, Eric R.. “Trabalho de Campo e Teoria”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; RIBEIRO, Gustavo Lins (Org.). **Antropologia e Poder**: Contribuições de Eric R. Wolf. Brasília: Editora UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora Unicamp, 2003. p. 345 – 360.