

DOSSIÊ:

*Educação e comunidades  
tradicionais: espaços de  
diálogos interculturais*



---

## *História e etnografia visual: perspectivas de estudos culturais a partir do registro audiovisual*

*History and visual ethnography: perspectives of cultural studies from the audiovisual registry*

Gustavo Batista Gregio\*

Sandra de Cássia Araújo Pelegrini\*\*

---

**Resumo.** Este artigo apresenta algumas reflexões a respeito do registro etnográfico-visual enquanto fonte de conhecimento científico e de estudo das relações socioculturais, bem como instrumento de preservação da identidade e das práticas culturais de comunidades indígenas. Nesse sentido, destacamos a produção etnográfica produzida por mulheres indígenas do Xingu, que se tornou relevante fonte de preservação e representatividade dessas comunidades tradicionais no Brasil.

**Palavras-chave:** Registro visual. História. Etnografia. Comunidades Tradicionais.

**Abstract.** This article presents some reflections about the visual ethnographic record as a source of scientific knowledge and study of sociocultural relations, as well as an instrument for preserving the identity and cultural practices of indigenous communities. In this sense, we highlight the ethnographic production produced by indigenous Xingu women, who became a relevant source of preservation and representation of these traditional communities in Brazil.

**Keywords:** Visual Record. History. Ethnography. Traditional Communities.

---

---

\* Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá - UEM. Pesquisador no Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (Ceapac/UEM). *E-mail:* gustavogregio@hotmail.com

\*\* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorado em Patrimônio Cultural (Unicamp). Coordenadora do Museu Bacía do Paraná (MBP/UEM) e do Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (Ceapac/UEM). Docente no Departamento de História e Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (UEM). *E-mail:* sandrapelegrini@yahoo.com.br

## Considerações iniciais

A narrativa historiográfica, desde as primeiras décadas do século XX, vem passando por intensas mudanças, em um processo contínuo de renovação teórico-metodológica. Essas modificações transformaram o trabalho dos historiadores na contemporaneidade, os quais passaram a utilizar diversificadas fontes e documentações para construir e/ou reconstruir o passado. Essas novas possibilidades nasceram inicialmente da historiografia francesa dos *Annales*, nos anos finais de 1920, e foram uma resposta aos rígidos parâmetros desenvolvidos no decorrer do século XIX, pela narrativa tradicional ou positivista. O modelo tradicional estava correlacionado a um padrão explicativo de causas e conseqüências; primava por investigações a partir de uma temporalidade linear, em que a autenticidade documental estivesse baseada na comparação de documentos e fontes, para a reconstituição dos fatos históricos.

Para os *Annales*, o discurso tradicional estruturava os eventos e os fatos históricos em uma narrativa, cujo fim já se conhecia antecipadamente. Nas palavras de Reis, essa narrativa oferecia

um “efeito de objetividade” ao fazer o real coincidir com a escrita. Narrar era “mostrar” o que de fato aconteceu. Ela pretendia fazer uma reconstituição única, “verdadeira”, do que de fato se passou. A história narrativa tradicional procurava criar consenso onde havia conflito, pois era um olhar de cima, a partir das elites políticas. E tinha um sentido político claro: endurecer e legitimar a ordem atual oferecendo-lhe a continuidade e a respeitabilidade de uma origem. (REIS, 2012, p. 145).

Dessa forma, a narrativa histórica não deve ser entendida apenas como “uma *reprodução* dos acontecimentos nela relatados, mas também um *complexo de símbolos* [...]” (WHITE, 2001, p. 105). Para Marc Bloch (2001), os documentos são vestígios e não estruturas rígidas, como consideravam os positivistas do final do século XIX. Logo a historiografia dos *Annales* vai romper com esses paradigmas, defendendo a construção do conhecimento histórico baseado na formulação de hipóteses verificáveis, a chamada “história-problema”, ponderando que o trabalho do historiador precisa primar pela riqueza e diversidade de possibilidades, no tratamento com as fontes e os temas. Segundo Cardoso (2012), os *Annales* foram um dos

movimentos mais influentes na construção do conhecimento histórico, pois possuíam:

espírito crítico muito desenvolvido quanto às possibilidades e os limites efetivos da documentação; pela visão global que, recusando a singularidade do “fato histórico” isolado, abriu possibilidades de sistematização, de visão holística e estrutural; e por sua abertura a novos métodos, técnicas e problemáticas, o que permitiu que a história se aproveitasse, criticamente, dos avanços de outras ciências. (CARDOSO, 2012, p. 11).

Nessa perspectiva, o fato histórico, descrito nos documentos tradicionais, como portador de uma verdade irrefutável, é superado. Um novo panorama surge, no qual o historiador deve construir o discurso histórico, por meio de uma combinação entre o presente e o passado; criar novas interpretações dos fatos históricos, “as quais podem variar, mas têm em comum seu tratamento em um modo narrativo de representação, sem o qual não há história que se possa reconhecer como tal”. (CARDOSO, 2012, p. 13).

A partir de tais embates, o historiador moderno passou a dialogar com outras áreas das ciências humanas, ampliando seu campo de investigação. Nas palavras de Bloch: “novos tempos levam a novas historicidades”. (BLOCH, 2001, p. 8). Para isso, diferentes fontes e temáticas foram adicionadas à produção histórica, sobretudo, após os anos de 1960, com a chamada *Nova História*, que possibilitou outras perspectivas e interpretações na construção dos estudos históricos.

Vale salientar que, nas últimas décadas, houve uma nova revisão dos modelos explicativos disponíveis. O surgimento da *Nova História Cultural* ampliou as discussões, e os historiadores culturais passaram a se separar do objetivismo e se dedicar a investigações envolvendo as alteridades, atentando-se para os aspectos discursivos e simbólicos das relações socioculturais.

A nova postura sociocultural incentiva um recorte mais micro dos objetos de análise, pois avançam a micro-história e a história do cotidiano. A razão disso é a vontade de captar a interação entre estrutura e ação, entre restrições estruturais e singularidades individuais. (CARDOSO, 2012, p. 18).

Nesse âmbito, noções de práticas e *representações* passaram a ser problematizadas e utilizadas nas análises e na apreensão dos objetos culturais, como dos agentes produtores e receptores de cultura, bem como nos processos que englobam a produção e a difusão cultural. Destaque-se para a produção dos historiadores franceses Michel de Certeau e Roger Chartier, do historiador inglês Peter Burke e do teórico cultural jamaicano Stuart Hall, que desenvolveram relevantes contribuições para entendermos a cultura, as manifestações e práticas culturais, como, também, os sujeitos enquanto produtores e receptores da cultura.

Nesse sentido, notamos que, nos últimos anos, cresceram as discussões envolvendo as novas possibilidades de estudos na História. Reflexões abarcando a utilização de novas fontes, como as imagéticas e audiovisuais<sup>1</sup> ganharam notoriedade, constituindo-se instrumentos pedagógicos, auxiliando professores, e como documentos históricos, na construção do conhecimento científico. Questões envolvendo conjunturas ideológicas e políticas são um dos principais caminhos de investigação, por meio da fonte fílmica. Contudo, novas interpretações abrangendo as características mais específicas da linguagem audiovisual, que compreendem a construção dos símbolos e signos, a partir dos aspectos técnicos e estéticos (montagem, edição, cenários, elenco, figurinos, trilha sonora), também estão sendo foco de estudos, bem como debates evidenciando o papel das novas tecnologias audiovisuais de informação e comunicação, no fazer historiográfico.

Tais desafios vêm instigando os estudiosos das humanidades a repensarem a construção do pensamento científico. A valorização de pesquisas abordando temáticas socioculturais promove novas interpretações. Por essa via, o lugar de produção do conhecimento, as táticas adotadas pelos sujeitos, em suas relações socioculturais, além de abordagens que privilegiam a construção dos saberes regionais ou locais, estão entre as temáticas adotadas na construção da narrativa histórica, na contemporaneidade. As quais, vêm revelando contextos, fatos históricos e agentes sociais, que, por muito tempo, ficaram fora da análise macro-histórica. Assim sendo, questões incluindo as mulheres, os imigrantes, os movimentos sociais, as manifestações artísticas e religiosas, as comunidades tradicionais, entre outros, se tornaram o cerne das investigações dos historiadores culturais, a partir das teorias e metodologias defendidas pela micro-história.<sup>2</sup>

Esse processo de transformação e renovação não ocorreu somente na História, na Antropologia; durante o século XX, também rompeu com seus paradigmas tradicionais e incorporou, por exemplo, a fonte audiovisual na elaboração do seu conhecimento científico. E os historiadores, por sua vez, passaram a introduzir esses registros antropológicos e etnográficos como documentos históricos. Para Mattos (2011), o fazer antropológico “passa a ser entendido também como história cultural ou culturalismo e o ‘trabalho de campo’ ganha importância nas pesquisas que pretendiam conhecer a cultura do outro ou de si próprio”. (MATTOS, 2011, p. 28).

Dito isso, a proposta desse artigo é discutir como os registros audiovisuais etnográficos podem ser apreendidos na construção do conhecimento científico, em disciplinas como a História e a Antropologia, atuando como instrumentos de preservação dos saberes, das memórias e das práticas culturais de comunidades tradicionais, conferindo visibilidade e representatividade à população indígena.

## O fazer etnográfico visual

Nos últimos anos, a produção fílmico-etnográfica tem suscitado vários debates em diversas áreas do conhecimento. Enquanto disciplina, a Antropologia (Etnografia) tem como traço marcante a reconstrução da experiência do pesquisador em campo, que é norteada com o intuito de descobrir, entender e interpretar as relações sociais e culturais, bem como dos diferentes modos de vida:

Sua função enquanto memória e “acervo” de diversos modos de ser; o desejo de proximidade com aqueles que nos são distantes de ser; o desejo de proximidade com aqueles que nos são distantes; a relação com o mundo do outro; a tentativa de reconstruir esse outro mundo; a tentativa de buscar no outro o que é de si, fazendo do outro um espelho; a busca incessante de aspectos universais nos diferentes modos de ser humano [...] (NOVAES, 2009, p. 10).

Sob essa ótica, assinalamos que, no fazer etnográfico, prática e teoria são inseparáveis, estando em jogo as habilidades de observação, de interpretação, de sensibilidade e de imaginação do pesquisador. Aliás, esse processo de descoberta também deve ser o mesmo de um registro audiovisual etnográfico, cujo principal desafio é estudar os sujeitos e suas relações e

práticas, por meio das “imagens em movimento”, criando um sistema de códigos de aproximação entre os espectadores/observadores, como entre os sujeitos/objetos representados.

Em síntese, as imagens na Antropologia surgiram com a finalidade de documentar, ao criar um registro capaz de informar, através de fatos passíveis de observação e verificação. O fazer etnográfico surgiu juntamente com o advento dos registros visuais e sonoros, no caso, a fotografia e o cinema, no final do século XIX.

Em 22 de abril 1882, Etienne Jules Marey, professor de história natural no Collège de France, publicou na revista *La Nature* um artigo relativo ao surgimento de um estranho aparelho: “consegui construir nas dimensões de um fuzil de caça, um aparelho que fotografa doze vezes por segundo o objeto que está na mira...” O fuzil fotográfico nascia e com ele a cronofotografia que, pela primeira vez, autorizava a produção de imagens do movimento [...]. Alguns meses mais tarde, em 1883, um jovem alemão, geógrafo de formação, Franz Boas, embarca para o Ártico canadense, a terra de Beffin. Durante quase dois anos, Boas vive com os Inuit [...]. Este estudo inaugura a pesquisa antropológica de campo: o pesquisador sai de seu escritório e vai ao encontro do outro, ali compartilha de seu cotidiano, condição, a partir de então, *sine qua non* da observação etnológica. Nasce a antropologia moderna. (JORDAN, 1995, p. 11-12).

Como destacou Jordan (1995), o registro visual etnográfico<sup>3</sup> nasceu da necessidade de encontro com o outro. Podemos ressaltar que, através desse discurso visual, alguns indivíduos, grupos e populações, muitas vezes invisíveis nos registros tradicionais, passaram a ganhar maior visibilidade e representatividade, revelando suas pluralidades culturais, construídas por meio de alegorias ou de discursos científicos.

No entanto, os primeiros vídeos etnográficos não eram entendidos como fontes de conhecimento científico. Normalmente, registravam as técnicas materiais e os rituais, sobretudo, de povos traduzidos como *primitivos* ou *exóticos* pelos europeus, criando fontes com a finalidade de informar ou sanar a curiosidade de seus observadores. “Durante muito tempo, as fotos e os filmes etnográficos eram ilustrações do que o texto afirmava, objetivavam análises antropométricas ou o estilo corporal particular



de uma cultura”. (NOVAES, 2008, p. 463). O cinema e a fotografia captavam imagens de culturas tradicionais que os intelectuais europeus acreditavam ter uma ligação mais íntima com a *selvageria* e a *barbárie* do que com o *estado de civilização*.

A ciência, o cinema e a fotografia assumem lugares fundamentais como disciplina e instrumentos privilegiados para a observação da experiência humana. A investigação científica propicia à empresa civilizadora dos estados-nações europeus a certeza da existência de uma medida racional que explica a diversidade racial e cultural do mundo, que a expansão colonial explora, e mesmo justifica a legitimidade dessas formas de ação. O cinema e a fotografia garantem a esse mesmo movimento civilizador um caráter de objetividade ao materializar corpos e hábitos que se tornam assim passíveis de catalogação e classificação. (BARBOSA, 2006, p. 17-18).

A etnografia praticada pelos antropólogos, principalmente, na virada do século XIX para o século XX, surgiu de imagens que os missionários e funcionários das nações europeias registravam em suas viagens, sobretudo, à América Latina e a África. “Se a viagem entre os continentes permitia alcançar a visão efêmera do outro, a fotografia e depois a câmara cinematográfica tornaram possível armazenar essas visões” (RIBEIRO, 2005, p. 615). Esses registros perpetuavam interpretações unívocas sobre essas culturas, correspondentes as visões imperialistas e eurocêntricas.

Ainda sobre as características desses registros, inicialmente eram recusados como instrumentos de reflexão, pois os intelectuais da época entendiam que eram uma espécie de “diário de viagem, uma espécie de reportagem apurada de fatos, mas jamais produto de uma pesquisa científica”. (SZTUTMAN, 2004, p. 51). Outros afirmavam que esses registros não poderiam ser considerados fontes de conhecimento, pois o fotógrafo ou o cineasta, ao captarem determinado contexto, realizavam um recorte, registrando de forma fragmentada essa realidade. Ainda, demonstravam que, tecnicamente, a forma de posicionamento da câmara, ou a escolha do que registrar ou como filmar, também influenciaria a composição da narrativa. Para esses antropólogos, o problema central desses registros era que eles não retratavam de maneira “fiel” a realidade.

Em contrapartida, o etnólogo francês Jean Rouch, diante dessa recusa de uma antropologia visual, enquanto objeto de reflexão e rigor científico, demonstrava sua inquietação com relação aos limites preestabelecidos entre o fazer artístico e o conhecimento científico, alegando que todo realizador tem direito à subjetividade.

A subjetividade de um autor e a objetividade almejada pelo pesquisador devem estar unidas pelo desejo de investigação na descoberta de novos modos de vida. Seria possível pensar uma convergência de interesses entre o cientista e o artista, e desse intercuro poderia revelar-se uma nova antropologia. (SZTUTMAN, 2004, p. 52).

Assim, a partir dessa concepção, a investigação antropológica encontraria, no registro fílmico, um instrumento ideal para sua pesquisa. Pois, segundo a ótica de Rouch, teoria e prática, como etnografia e cinema, se dão simultaneamente. O antropólogo passaria a ser “um olho mecânico acompanhado por um ouvido eletrônico”. (ROUCH, 2003, p. 90). A antropologia de Rouch revela-se por sua prática cinematográfica, sendo sua etnografia essencialmente visual, aliando a arte da linguagem fílmica ao rigor científico. É através de sua obra e de suas ponderações que se estabeleceu uma nova síntese entre o cinema e a Antropologia, o qual passou a assumir um novo caráter significante.

Rouch não buscava a verdade ou o conhecimento; sua câmera era o agente transformador. Através dela, Rouch escapava das limitações da linguagem e procurava chegar àquilo que é transcendente, desconhecido, indizível [...]. Rouch jamais abdica do fazer antropológico. E este seu fazer é possível graças ao cinema. (NOVAES, 2009, p. 22).

France (1998) elucida que as inovações tecnológicas, como os dispositivos portáteis de captura de imagem e som, possibilitaram para o filme etnográfico novas possibilidades de expressões verbais de emoções, crenças e interpretações que, até então, eram inéditas nos registros tradicionais. A autora destaca que esses novos aparelhos tornaram mais acessíveis o processo de criação e produção da narrativa visual, pois as atividades técnicas passaram a dialogar intimamente com a vida cotidiana.

Sztutman (2004) compreende que a câmera móvel se tornou mais autônoma em relação ao trabalho de montagem das cenas, o que implicou um salto na aquisição de espontaneidade e nas relações entre investigador e observado. O autor destaca que “Rouch acreditava que, salvo o operador de câmera que está diretamente relacionado com a autoria do filme, os demais membros da equipe devem ser integrantes da etnia filmada, uma vez que podem auxiliar o diretor [...]” (SZTUTMAN, 2004, p. 55).

Desta maneira, o valor científico da narrativa etnográfica reside na descoberta e no contato com o outro e, sobretudo, nos possíveis diálogos e nas trocas simbólicas e culturais que se estabelecem nessas relações. Diante disso, a Antropologia do século XX é uma resposta crítica aos métodos e às práticas da Antropologia desenvolvida no século anterior. Foi com base nessas discussões e constatações, que o filme etnográfico deixou de ser concebido apenas como registro de informação, adquirindo novo significado e *status*, sendo problematizado como fonte de estudo para entendermos as práticas e as relações socioculturais, e os agentes históricos.

Vale destacar que, na contemporaneidade, os filmes etnográficos passaram a ser caracterizados como o “cinema da palavra”, rompendo com as normas tradicionais de produção, nas quais os sujeitos eram apenas meros entrevistados. Metodologicamente, Benjamin (1986) já alertava sobre os riscos de um registro se estruturar somente em entrevistas, pois perderia sua qualidade científica e de reflexão. O mesmo ocorre com o filme etnográfico.

Ao se basear exclusivamente em entrevistas o que vemos e ouvimos no audiovisual é um empobrecimento da etnografia. A entrevista envelope em palavras o que deveria ser a expressão de uma experiência, no real sentido da palavra. A entrevista é fria, ela dificilmente consegue expressar a experiência que pode ser transmitida de pessoa a pessoa. (NOVAES, 2014, p. 59).

Sendo assim, ao valorizarem novos elementos e atribuírem novos sentidos aos agentes sociais, essas narrativas passaram a destacar, não apenas o conteúdo de falas que podem revelar possíveis “verdades” sobre determinado assunto, mas representar as próprias condições de elaboração dessas oralidades, numa contínua articulação, no sentido de constituírem os sujeitos que falam. Para Geertz (1989), os registros etnográficos, além

de observar e registrar, tem como função descrever o invisível e o indizível. Desta forma, essas obras abrangem uma diversidade de discursos, explorando densidades, tramas e articulações, traçando características e peculiaridades desses sujeitos que falam.

A partir desses desafios de apreender o filme etnográfico, enquanto fonte de conhecimento, uma questão emerge na contemporaneidade: *E quando os realizadores desses registros são os próprios povos e as comunidades observadas, como definir essas obras?* Ao abarcarmos essa conjuntura através da construção histórica, fica evidente que todo o sujeito tem historicidade, então é capaz de produzir conhecimentos significativos acerca do tempo, da memória e de suas práticas e relações políticas e socioculturais.

A partir desse âmbito, notamos que essas obras adquirem sentidos e características próprias, especialmente, na maneira como é construída sua *narrativização e autorrepresentação*. Sobre o conceito de *narrativização*, Cardoso expõe que ele marca a maneira como os sujeitos se constituem e se representam perante o mundo.

A questão que se abre é a de como representar esse *narrar o mundo*, como evocá-lo em uma narrativa etnográfica sem exaurir suas ambiguidades e contradições, sem transformar a multiplicidade de suas significações em um discurso de significados explícitos. (CARDOSO, 2007, p. 320).

Em outras palavras, o questionamento volta-se para a maneira como é construída a articulação das ideias, das histórias, das falas e dos próprios sujeitos, dentro da narrativa etnográfica. Por sua vez, a noção de *autorrepresentação*, dentro do processo de *narrativização*, pode ser entendido como todo e qualquer desempenho dos sujeitos diante da câmera, desde simples ações cotidianas, que podem, ou não, ignorar a presença de uma equipe técnica, ou por meio de uma construção conjunta, na concepção de entrevistas ou representações. Cabe ressaltar que, quando nos referimos aos conceitos de *narrativização e autorrepresentação*, não estamos indicando que os sujeitos sejam uma estrutura estável ou imutável a serem observados e registrados; ao contrário, compreendemos que são dotados de múltiplos sentidos.

A partir dessas duas noções, os indivíduos podem desempenhar determinados personagens e tipos a serem representados. Como afirma Goffman (2011), esses elementos podem aparecer nos sujeitos, por meio de desejos conscientes ou inconscientes, em uma franca percepção acerca de si mesmo. O autor assinala que a expressividade dos indivíduos envolve dois tipos de elementos: o primeiro, a *expressão* que ele transmite conscientemente através dos símbolos verbais ou seus substitutos; e o segundo, a *forma* que emite através de uma gama de ações concretas ou alegóricas.

Comolli (2008), ao retomar as noções elaborados por France, salienta que a auto-*mise-en-scène* seria a combinação de duas características, uma relacionada à forma como os personagens representam inconscientemente um ou mais elementos socioculturais, atuando dentro de sua realidade estabelecida; a outra, a partir do comportamento profílmico do sujeito filmado, como ele se apresenta na narrativa, seja consciente ou inconscientemente, propondo sua própria *mise-en-scène*.

Como abordar essa estranha noção de auto-*mise-en-scène*? Perguntemo-nos como o cineasta poderia não enfrentar a questão do outro. Não apenas como questão do outro a filmar. Mas como questão do outro que está, no momento em que eu o filmo, (me) reenviando também o seu olhar. Aquele que eu filmo me vê. Quem diz que ele não pensa o seu olhar para mim, assim como penso meu olhar para ele? A consciência é necessariamente algo que se passa entre as consciências. O inconsciente, entre os inconscientes. O corpo, entre os corpos. Aquele que eu filmo me chega não somente com sua consciência de ser filmado, sua concepção de olhar, ele chega com seu inconsciente em direção à máquina cinematográfica, ela própria carregada de impensado, ele chega com seu corpo diante dos corpos daqueles que filmam. (COMOLLI, 2008, p. 84).

Na perspectiva do autor, colocar alguém em cena é também se colocar em cena. Logo esses sujeitos também assumem o papel de autores. Essa nova posição permite que o indivíduo filmado faça parte da construção e elaboração do filme. Isso permite que ele escolha o que quer apresentar de si e como quer expor esses elementos.

Para Guran (2002), as imagens quando são produzidas pelas comunidades estudadas, encontram-se impregnadas de aspectos e símbolos que expressam abertamente as identidades e as práticas dos indivíduos em questão. Já as representações desenvolvidas pelos pesquisados são “sempre uma hipótese a se confirmar com base no conjunto de dados recolhidos ou por meio de outros procedimentos de pesquisa”. (GURAN, 2002, p. 96).

Portanto, devemos entender esses registros não apenas através de suas características técnicas, estéticas ou teóricas, mas a partir do contato dessas comunidades com essas novas formas de linguagens e tecnologias, as quais têm a capacidade de transformar suas visões acerca da sua própria realidade, criando novos mecanismos de interação, comunicação e preservação de suas relações e práticas socioculturais.

### **Preservação e representatividade: a etnografia nas comunidades indígenas**

No Brasil, as primeiras iniciativas de utilização dos recursos visuais, como instrumentos de preservação e representatividade dos povos indígenas, ocorreu a partir de meados da década de 1980, com o projeto Vídeo nas Aldeias (VnA), que surgiu dentro das atividades do Centro de Trabalho Indigenista, idealizado por Vincent Carelli, com os índios Nambikwara. Essa iniciativa, foi entendida no contexto do movimento de reafirmação étnica, que surgiu entre as comunidades indígenas brasileiras, nas últimas décadas do século passado. Nesse cenário, o objetivo do projeto foi o de empregar o registro audiovisual como apoio às reivindicações e lutas das comunidades indígenas, fortalecendo suas identidades e práticas culturais, bem como preservar seus patrimônios materiais e imateriais, promovendo a apropriação e manipulação de suas imagens, de acordo com seus projetos culturais e políticos.

**Imagem 1** – Vincent Carelli com índia Nambikwara



Imagem retirada do *site*: <<https://www.socioambiental.org/>>.

Nos anos de 1990, foram realizadas as primeiras oficinas de formação (filmagem e edição) em algumas aldeias, sendo distribuídos os primeiros equipamentos de exibição, câmeras fotográficas e de vídeo para os indígenas. Foi criada, ainda, uma rede de distribuição dos filmes entre as comunidades. A partir dos anos 2000, a ONG se tornou um centro de produção de vídeos e uma escola de formação audiovisual para as comunidades indígenas. Atualmente, o acervo da VnA conta com uma coleção superior a 70 vídeos, com mais de 3.000 horas de imagens, retratando mais de 40 povos e comunidades de indígenas brasileiros, sendo que mais da metade é de autoria dos próprios indígenas.

Nesse sentido, podemos afirmar que os registros visuais produzidos pelas mulheres xinguanas, também são parte desse projeto de preservação e representatividade dos povos indígenas através das mídias visuais. O projeto desenvolvido em aldeias do Xingu foi concebido pelo Instituto Catitu e a partir de oficinas<sup>4</sup> de formação e capacitação audiovisual oferecidas, sobretudo às mulheres indígenas. O objetivo central do projeto e das oficinas era tornar acessível o uso das mídias visuais, como instrumento de promover a recuperação do protagonismo dessas mulheres, dentro e fora de suas

comunidades, a partir de um processo criativo de apropriação de novas tecnologias e linguagens. Desse modo, ao selecionarmos esse projeto, temos como objetivo evidenciar a importância que essas mulheres adquiriram como interlocutoras de seus povos e guardiãs de suas memórias, tradições e práticas culturais.

### Imagem 2 – As oficinas



Imagem retirada do *site*: <<https://www.socioambiental.org/>>.

Essa nova perspectiva de utilização do registro audiovisual pelos indígenas suscitou novas discussões e debates. Inicialmente, esse método foi visto de maneira pejorativa por muitos estudiosos. Damas (2011), ao analisar os desdobramentos dessa nova atividade indígena, destaca que muitos pensadores ainda não acreditam na capacidade intelectual das comunidades tradicionais de operarem câmeras filmadoras, computadores, equipamentos e programas de edição de vídeo. Perpetuam, assim, o pensamento eurocêntrico que construiu a imagem dos indígenas na História, como indivíduos intelectualmente inferiores, incapazes de dominar determinadas tecnologias ou de administrar e governar suas próprias sociedades.

É preciso considerar que esse novo momento se tornou importante dentro dos movimentos indígenas, pois, além de utilizar os registros visuais, como instrumento de salvaguardarem e perpetuarem suas múltiplas expressões, ao se apropriarem dessas tecnologias, passaram a desenvolver



formas diferenciadas de adaptá-las às suas realidades, subvertendo as funções iniciais para as quais foram concebidas pelos “homens brancos”.

Deste modo, ressaltamos que cada imagem produzida por essas comunidades contribui para a desmitificação e resistência do movimento indígena acerca dessa visão ultrapassada que alguns teóricos ainda conservam a respeito da capacidade dessas populações. Dessa forma, as reflexões que os cineastas indígenas fazem, a respeito do uso desses instrumentos audiovisuais, serve para refletirmos sobre as inúmeras formas de resistência e críticas que podemos realizar acerca das estruturas de poder, pois, na ótica de Damas,

assim como o xamã, o cineasta indígena se subtrai da vinculação teórica ocidental e constrói o seu próprio discurso e a sua versão sobre o mundo. Utilizando para isso a cultura dos brancos, fazendo uma tradução da nossa cultura para a deles, apresentando-a em forma de vídeo. (DAMAS, 2011, p. 18).

Assim, as oficinas<sup>5</sup> produziram diversos registros audiovisuais, como curtas-metragens representando lendas e mitos da região do Xingu, vídeos de receitas culinárias tradicionais e de práticas cotidianas. O Instituto também passou a desenvolver, em parceria com a Associação Yamurikumã, o projeto “Rodas de Conversa das Mulheres Xinguanas”.<sup>6</sup>

### Imagem 3 – Rodas de conversa



Imagem retirada do *site*: <<https://www.socioambiental.org/>>.

Ainda que as Oficinas e as Rodas de Conversa constituam atividades independentes, percebemos os esforços e os desafios dos organizadores, da Associação e da comunidade, em fazer da linguagem audiovisual uma ferramenta de visibilidade e representatividade dessas mulheres. A presidente da associação Kaiulu Yawalapiti Kamaiurá, explica a importância da Associação e das Oficinas para as mulheres xinguanas:

As mulheres xinguanas sentiram a necessidade de criar uma associação para organizar a participação das lideranças mulheres de cada etnia do Parque do Xingu nas reuniões externas e internas, buscando defender nossos direitos e planejar ações e projetos de interesse das mulheres xinguanas [...] Nossos projetos futuros são: fortalecimento e estruturação da sede da associação, formação de novas lideranças femininas do Parque do Xingu, produção e comercialização de artesanato, polvilho e farinha de mandioca, realização de oficina de audiovisual, realização de eventos culturais e de novas rodas de conversas nas aldeias, além de capacitações nas áreas de interesse das mulheres xinguanas.<sup>7</sup>

#### Imagem 4 – Mulheres Kawaiwete



Imagem retirada do *site*: <<http://institutocatitu.org.br/projetos/mulheres-indigenas/>>.

Nesse viés, compreendemos que o modo como os grupos indígenas se *autorrepresentam*, através dos registros audiovisuais, supõe não apenas um sentimento de orgulho de se declararem indígenas, de serem dotados de uma cultura própria, que necessita de preservação, mas uma resposta aos ideais e às expectativas estrangeiras do que é ser nativo. Desta forma, esses vídeos fortalecem a desmitificação e desconstrução da imagem do indígena na atualidade, como também possibilita maior visibilidade das lutas pró-indígenas.

Assim sendo, o uso do registro audiovisual alterou o olhar dessas comunidades acerca de suas realidades. Damas (2011) compreende que esses grupos, ao ampliarem seu campo de visão, recuperando suas práticas orais e discursivas e o seu lugar de enunciação, por meio do registro audiovisual, constroem ações que deixam de ser secundárias em suas relações culturais, tornando-se fator crucial em suas lutas e reivindicações.

É certo afirmar que a forte tendência à oralidade e à corporalidade contribuiu para maior aceitação do registro audiovisual, como ferramenta de comunicação e mediação cultural, pois, a câmera tem o poder de observar, gravar e não deixar esquecer. Permite, assim, que esses grupos se expressem e se comuniquem culturalmente. A maneira como cada comunidade apreende e se apropria da linguagem audiovisual evoca e cria novas formas de expressão e percepção entre eles. Não apenas em um nível simbólico, mas em suas trocas interculturais. Conjuntura que não era estimulada com a narrativa tradicional, uma vez que o texto escrito não despertava grande interesse e não possibilitava essas nuances de representações.

Como aponta Pereira (2003), a escolha do que filmar ou como filmar é o ponto-chave que incide diretamente naquilo que a comunidade pensa sobre si e no que deseja que o mundo construa sobre ela. Assim, ao alterarem a condição de simples observados, para autores de suas próprias imagens, os indígenas transformaram o filme etnográfico em um “espelho e reflexo de si, criador de múltiplas imagens reveladoras do processo tecno-imagético-intersubjetivo de reconhecimento de sua alteridade e singularidade”. (PEREIRA, 2013, p. 160).

## Imagem 5 – Oficina de formação audiovisual e multimídia



Imagem retirada do site: <<http://institutocatitu.org.br/projetos/mulheres-indigenas/>>.

### Considerações finais

As imagens se tornaram um depósito de memórias para essas comunidades, uma vez que vivemos em um contexto de rápidas e intensas transformações sociais e culturais, condição que também se aplica a essas populações. Cabe-nos salientar que a introdução e o desenvolvimento desses projetos e de oficinas desencadearam um processo de reflexão sobre como é representada a imagem dos indígenas no Ocidente, seja como agentes históricos, seja como objetos de apreensão em estudos.

Numa tentativa cada vez maior de romper com os modelos tradicionais de representação e construção do conhecimento científico, o grande desafio desses registros visuais não é estabelecer uma relação de poder assimétrico entre a câmera e o sujeito, mas de transformar o entendimento de que o sujeito comum é um mero objeto sem historicidade. As narrativas orais desses povos, ao ganharem visibilidade, tornaram-se discursos legitimadores de suas identidades e práticas culturais, além de desconstruir o olhar da cultura ocidental sobre a cultura nativa.

Essas narrativas audiovisuais não apontam para um único caminho; embora estejam dentro de um padrão técnico de estilo e de formato, essas obras englobam muitos discursos e reflexões, suscitando diferentes efeitos de sentidos, de acordo com o lugar e o espectador para os quais foram exibidos.

Esses filmes, ao armazenarem uma grande e diversificada quantidade de informações e temáticas, resultantes de meios socioculturais múltiplos, divulgados muitas vezes através de tecnologias digitais, trazem contribuições inovadoras para as novas metodologias de estudo e pesquisa na Antropologia, como na História, não apenas como instrumentos de pesquisa, mas de organização e tratamento da informação, realização, montagem, edição, produção e divulgação desses conhecimentos.

Assim, essa nova prática está contribuindo para que pesquisadores e estudiosos das humanidades integrem a narrativa tradicional (escrita), com essas novas ferramentas e fontes, possibilitando novas interpretações acerca das singularidades dessas comunidades, bem como novas perspectivas de apreender a figura do indígena por meio de suas *autorrepresentações*.

Salientamos, por fim, que o projeto Vídeo nas Aldeias, as Oficinas de capacitação das mulheres xinguanas adquirem outro estatuto; além de conferir maior protagonismo a esses povos tradicionais, ampliaram os debates e as discussões, por tornarem possíveis o posicionamento dessas culturas no infundável contexto das mídias visuais. De forma poética ou política, observamos suas *autorrepresentações* e suas interpretações, que fomentam uma rede de troca de experiências e de informações entre os grupos heterogêneos que compõem as comunidades tradicionais brasileiras, como também, com o mundo exterior. Tais representações têm o poder de compartilhar formas de saber, costumes, conhecimentos e visões acerca do mundo, mas, sobretudo, de preservar a identidade e a cultura desses sujeitos históricos.

## Notas

---

<sup>1</sup> As problemáticas envolvendo a relação interdisciplinar entre a disciplina de história com a produção cinematográfica já é objeto de análise desde meados do século XX. A linguagem narrativa atribuída ao cinema é válida para problematizar temáticas e contextos socioculturais, construindo, também, questionamentos acerca das ideologias contidas nessas obras e de qual maneira são transmitidas para seus espectadores.

<sup>2</sup> O olhar *micro* demanda do historiador um novo método de análise, retirando o poder explicativo dos grandes eventos macro-históricos, passando a apreendê-los, a partir das minúcias, chegando até mesmo à dimensão subjetiva dos atores sociais. Burke (2002) assinala que o micro-historiador tem uma grande proximidade com o antropólogo, posto que abarca tanto o estudo de biografias de pessoas comuns, como a história de pequenas comunidades ou movimentos sociais.

<sup>3</sup> O cinema etnográfico, comumente é classificado como subgênero do filme documentário e uma ramificação distinta da antropologia no interior das ciências sociais.

<sup>4</sup> As oficinas tiveram início em 2010, durante o V Encontro de Mulheres do Parque Indígena do Xingu, organizado pelo Projeto Xingu, da Universidade Federal de São Paulo. A experiência de um modelo de formação voltado exclusivamente para mulheres foi fundamental para motivá-las a aderirem ao projeto, o que gerou uma demanda por novas oficinas.

<sup>5</sup> A participação de mulheres de várias etnias e faixas etárias apontou que os instrumentos tecnológicos próprios à produção multimídia não são obstáculos.

Sob a orientação de Mari Corrêa, coordenadora do Instituto Catitu e da cineasta Tata Amaral, as participantes realizaram, durante a segunda oficina em 2011, um curta-metragem de ficção intitulada “*A cutia e o macaco*”, inspirado em uma cantiga de ninar kawaiweté. Durante esse encontro, também registraram doze receitas culinárias tradicionais. Em 2012, a terceira oficina de formação recebeu um formato multimídia, com a participação da artista e educadora Marie Ange Bordas. Durante o encontro, as mulheres manifestaram o desejo de continuarem a registrar a culinária tradicional.

<sup>6</sup> A Associação Yamurikumã realizou, em 2013, o II Encontro das Mulheres Xinguanas em Canarana, no Mato Grosso, com o objetivo de reunir e fortalecer as lideranças femininas da Terra Indígena do Xingu. O encontro recebeu 250 mulheres de 16 etnias. Nesse encontro, foram discutidos temas de interesse das mulheres, entre eles o papel da Associação Yamurikumã e de como ela pode ajudar as mulheres xinguanas a terem maior força política. As lideranças presentes recomendaram que as conversas sobre a Associação devam continuar nas aldeias, para esclarecer dúvidas, envolver mais mulheres e aprofundar a discussão. Dessa orientação surgiu a ideia do projeto Rodas de Conversa das Mulheres Xinguanas.

<sup>7</sup> Entrevista com a presidente da Associação Yamurikumã, Kaiulu Yawalapiti Kamaiurá. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/ascom/3199-entrevista-com-a-presidente-da-associacao-yamurikuma-das-mulheres-xinguanas>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

## Referências

---

- BARBOSA, Andréa. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BURKE, Peter. *História e teoria social*. São Paulo: Unesp, 2002.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. História e conhecimento: uma abordagem epistemológica. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 1-19.
- CARDOSO, Vânia Z. Narrar o mundo: estórias do “povo da rua” e a narração do imprevisível. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 317-345, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- DAMAS, Vandimar Marques. *Eu já me tornei imagem: a relação do vídeo e a fotografia com o xamanismo, canibalismo e feitiçaria*. 2011. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.
- FRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002.
- JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ, p. 11-22, 1995.
- MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de. Estudos etnográficos da educação: uma revisão de tendências no Brasil. In: MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de; CASTRO, Paula Almeida de (Org.). *Etnografia e educação*. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 25-48.
- NOVAES, Sílvia Caiuby. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre antropologia e imagem. *Revista Antropológicas*, Recife, ano 13, v.20, p. 9-26, 2009.
- NOVAES, Sílvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475, 2008.
- NOVAES, Sílvia Caiuby. O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. *Caderno de Arte e Antropologia*, v. 3, n. 2, p. 57-67, 2014.
- NOVAES, Sílvia Caiuby. Quando os cineastas são índios. *Revista de Cinema*, São Paulo, v. 2, p. 88-90, 2000.
- PEREIRA, Eliete da Silva. *O local digital das culturas: as interações entre culturas, mídias digitais e territórios*. 2013. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

REIS, José Carlos. *Teoria e história: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2012.

SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch: um antropólogo-cineasta. In: NOVAES, Sílvia Caiuby (Org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp, 2004. p. 49-62.

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

ROUCH, Jean. The camera and man. In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. New York: Walter de Gruyter, 2003. p. 79-99.

URIARTE, Urpi Monto. O que é fazer etnografia para os antropólogos. *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 11, p. 1-13, 2012.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2001.