



## O FILME ETNOGRÁFICO COMO FONTE DE PRESERVAÇÃO DE PRÁTICAS CULTURAIS

Doi: 10.4025/8cih.pphuem.4056

Gustavo Batista Gregio, UEM  
Sandra de Cássia Araújo Pelegri, UEM

### Resumo

A produção audiovisual etnográfica se distingue das demais produções visuais por apresentar princípios específicos no processo de sua elaboração. Uma de suas particularidades é sua ligação íntima de aproximação do espectador com os sujeitos ou objetos representados, buscando uma intensa “exploração” do “outro” e um diálogo maior com a realidade. Desse modo, é fundamental que o olhar do pesquisador seja sensível para a realidade que busca registrar. Partindo dessa premissa, o trabalho propõe discutir a relevância dos filmes etnográficos na preservação das práticas culturais, por meio da apreensão do projeto de formação e capacitação audiovisual e produção de vídeos etnográficos oferecido a comunidades indígenas, na aldeia Kwarujá, do Parque indígena do Xingu, no Mato Grosso. Esse projeto tem como intuito oferecer, a partir da produção etnográfica visual, novos mecanismos de preservação da memória e das práticas culturais desses grupos. O foco do trabalho são as oficinas voltadas para as mulheres indígenas, que tem como finalidade, além de capacitá-las para a produção audiovisual, torná-las elementos centrais na preservação das práticas cotidianas e culturais do seu povo. O projeto ao propor a esses grupos indígenas o uso de novas tecnologias como mecanismo de preservação de suas práticas, hábitos, memórias, passou a fomentar novas possibilidades de criação, expressão, transmissão e compartilhamento de seus saberes e de suas próprias visões de mundo. Criando novas possibilidades de apreensão dentro do ensino, tanto do filme etnográfico como fonte de conhecimento, como um novo olhar para os audiovisuais como instrumentos de salvaguardar a cultura desses povos.

### Palavras Chave:

Filme Etnográfico;  
História; Ensino;  
Preservação.

## Introdução a etnografia visual

A característica básica da etnografia na produção do conhecimento é de reconstruir a experiência do pesquisador em campo, experiência norteada com o intuito de entender parte de um contexto empírico pré-selecionado por ele. Metodologia semelhante se comparada à pesquisa historiográfica, pautada principalmente nos preceitos teóricos da História Cultural. Esse processo de descoberta também deve ser o mesmo de uma obra audiovisual etnográfica. Weinberger (1994) observa que o cinema etnográfico dialoga com duas principais áreas do conhecimento, classificando-o como um subgênero do filme documentário e uma ramificação da antropologia.

Historicamente, uma das primeiras funções atribuída à linguagem imagética seja na antropologia, como na etnografia, foi de registrar e documentar culturas e sociedades, criando uma fonte com o intuito de informar 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).

Para Ribeiro (2005) os antropólogos desconfiavam das imagens, ao mesmo tempo em que mantinham uma sigilosa esperança de que elas lhes esclarecessem alguns problemas, entre eles o caso da objetividade. Mesmo apesar de muita discordância, antropólogos e etnólogos procuraram entender a figura do cineasta e sua relação com os objetos e sujeitos filmados, os quais passaram a integrar juntamente com os fotografos, missões científicas e procuraram estabelecer pontes entre os antropólogos e documentaristas, os quais:

Descreviam sociedades diferentes daquela de seus autores. Desde então, a ideia de um cinema ‘de ciência cultural’, passou a ser de

alguma forma aceita, embora com certo receio e mesmo curiosidade pela disciplina antropológica (MACDOUGALL, 1994, p. 71).

Inúmeros foram os debates e discussões em torno dos desafios e peculiaridades de utilizar os recursos visuais dentro da produção antropológica e etnográfica. Estudiosos afirmavam que tais vídeos não poderiam ser considerados etnografia, pois o cineasta/diretor ao filmar determinado contexto, realizava um recorte dessa realidade. Tecnicamente, a forma de posicionamento da câmera ou a escolha do que registrar ou como filmar, também influenciaria na produção do registro e, posteriormente, no momento de edição do vídeo, outros recortes aconteceriam. Essa linha teórica afirmava que o problema central dessas obras era que elas não retratavam de maneira “fiel” a realidade, devido a essas interferências no momento de concepção e produção.

Os primeiros filmes etnográficos eram mudos e registravam geralmente as técnicas materiais e os rituais, principalmente de povos “exóticos”. Porém, essa vida cotidiana foi ganhando voz e sonoridade. France (1998) destaca que o surgimento de dispositivos portáteis de captura de imagem e som, possibilitaram para o registro etnográfico novas perspectivas e expressões verbais de emoções, crenças e interpretações até então ausentes. A autora ressalta que esses novos aparelhos tornaram mais acessíveis o processo de produção de uma obra visual, pois as atividades técnicas passaram a dialogar com a vida cotidiana, tornando visível uma cultura e sua própria sociabilidade humana.

Lajoux (1970) entende que um filme etnográfico só apresenta valor científico se tem o poder de suscitar um conjunto de reflexões que tem como objetivo central a descoberta e a reflexão. Foi nesse sentido e após muitos debates teórico-metodológicos, que o vídeo etnográfico deixou de ser concebido apenas com o intuito de informar,

adquirindo novo significado e status, sendo utilizado como fonte de estudo, reflexão e compreensão nas Ciências Humanas para entendermos as pluralidades socioculturais e os agentes históricos.

Na contemporaneidade, a produção audiovisual etnográfica passou a ser qualificada como o “cinema da palavra”, na qual os personagens não são apenas meros entrevistados. Teoricamente, Benjamin (1987) já alertava dos riscos de um estudo se basear exclusivamente em entrevistas, o qual perderia sua qualidade científica e de reflexão. Conjectura semelhante se aplicada à produção de um 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 (NOVAIS, 2014, p. 59).

Essas narrativas passaram a destacar não apenas o conteúdo de falas que poderiam 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.

Desse modo, a linguagem audiovisual etnográfica, compreendida num sentido mais amplo, passou a abranger uma diversidade de representações dedicadas ao estudo das relações socioculturais dos humanos, explorando suas densidades, tramas e articulações, traçando características e peculiaridades desses grupos e sujeitos observados.

Geertz (1989) ao propor um paralelo entre o papel do fotógrafo e do

antropólogo destaca que ambos têm como função observar, registrar e descrever o invisível e o indizível. Nessa perspectiva, se a etnografia é a tradução de uma cultura para outra cultura, é necessário que o observador faça parte da sociedade observada, inserindo-se em campo. Contudo, sem que seja necessário, converter-se em nativo. É nesse ponto que as negociações dos sentidos entre o pesquisador e os sujeitos pesquisados se estabelecem. Tal método deve ser aplicado também a outras áreas do conhecimento que tem como objetivo os estudos culturais.

Cabe salientar, que tanto o etnólogo, como qualquer outro pesquisador, como o historiador, ao fazer uso de determinado contexto, sociedade ou manifestação não deixa de fazer uma tradução ou interpretação daquela cultura observada. O pesquisador não consegue apreender totalmente a realidade observada e essa pretensão à verdade ou distanciamento da realidade é impossível, visto que, a nossa percepção e compreensão ideológica está presente em nossos discursos e narrativas.

Brigard (1979) adverte que frequentemente definem-se os filmes etnográficos como um mecanismo revelador de modelos culturais. A autora conclui que todos os filmes são etnográficos pelo seu conteúdo, pela forma ou por ambos. Entretanto, alguns filmes dialogam mais claramente com tais temáticas do que outros. Por exemplo, se analisarmos obras fílmicas de ficção como resultado de um processo de construção criativa é possível apontar que essas narrativas não são apenas ficções, pois todo filme dialoga com sua realidade, mesmo as mais extravagantes ficções evidenciam a cultura que a produziu, reproduzindo estereótipos que compõem essa sociedade.

Tanto a antropologia como a etnografia, na ótica de Ruby (1996), compreendem que as culturas se manifestam através de formas, signos e

símbolos visuais subjacentes aos gestos, cerimônias, rituais, festas, estabelecidos em ambientes construídos ou naturais. As relações de alteridade que se constituem no momento de apreensão de uma determinada cultura pressupõe uma atividade de atenção que mobiliza a sensibilidade dos idealizadores dessas obras.

Porém, quando os realizadores desses audiovisuais são os próprios sujeitos observados, podemos notar que essas obras adquirem sentidos e características próprias, diversificadas e peculiares acerca da maneira como é construída sua *narrativização*, *autorrepresentação* ou a *auto-mise-en-scène*. Cardoso (2007) adverte que o conceito de *narrativização* marca a maneira como esses sujeitos se constituem para o mundo.

A *narrativização* remetem-nos também à problemática da representação do “objeto” etnográfico. 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. Em outras palavras, o questionamento volta-se para o modo de pensar o papel da própria articulação da narrativa etnográfica na construção das histórias [...] como *objeto etnográfico* (CARDOSO, 2007, p. 320).

A noção de *autorrepresentação*, nesse processo de narração, pode ser entendida como todo e qualquer desempenho do sujeito diante da câmera, seja a partir das simples ações cotidianas que podem ou não, ignorar a presença de um cineasta, ou a partir de uma construção conjunta entre os sujeitos e os produtores na concepção de entrevistas ou encenações de determinado tema. É necessário ressaltar que quando nos referimos aos conceitos de *narrativização* ou *autorrepresentação* não estamos indicando

que os sujeitos representados sejam uma estrutura estável, imutável ou unívoca a ser observada e retratada.

A partir de sua *narrativização* e *autorrepresentação* esses sujeitos podem desempenhar determinados personagens e tipos a serem representados. Goffman (2011) destaca que esses elementos podem aparecer tanto a partir de um desejo consciente do sujeito, como ser estabelecido de maneira inconsciente, a partir de uma franca percepção acerca de si mesmo. Para o autor, a expressividade dos indivíduos envolveria dois tipos de elementos: a expressão que ele transmite conscientemente através dos símbolos verbais ou seus substitutos; e a expressão que emite, através de uma gama de ações.

Por fim, *auto-mise-en-scène* entraria nesse processo corroborando na compreensão das diversas maneiras que os sujeitos reais escolhem representar suas ações e atividades corporais, matérias e rituais, “mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que a envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais” (FRANCE, 1998, p. 405).

Comolli (2008) retoma o conceito elaborado por France, e salienta que a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de duas características: a forma como os personagens representam inconscientemente um ou mais campos sociais, atuando dentro de sua realidade social; ou o comportamento profilmico do sujeito filmado, como ele se apresenta na narrativa fílmica, 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).

Para tanto, é necessário olharmos que na linguagem audiovisual etnográfica não existe o ideal da câmera invisível, capaz de observar e representar uma realidade inalterada, imutável, ao contrário, mesmo os próprios membros da comunidade tendo o papel de observador, criando sua própria *autorrepresentação*, como é o caso dos vídeos produzidos pelas mulheres xinguanas, a câmera é sempre seletiva, parcial, subjetiva e situada. O objetivo dos registros é a tentativa de retratar os comportamentos tidos como “normais” dos sujeitos observados, transmitindo-os de maneira mais natural possível.

Assim, essas características de *narrativização*, *autorrepresentação* e *auto-mise-en-scène*, podem ser encontradas nos vídeos produzidos pelas mulheres xinguanas. Nesse sentido, é necessário observar o processo de elaboração e construção por de trás dessas obras, pois, essas comunidades indígenas ao entrarem em contato e apropriarem-se dessas novas formas de linguagem, estão transformando seu olhar acerca da sua realidade e criando novas formas de preservar e transmitir suas visões de mundo.

### **A produção audiovisual etnográfica indígena**

Os vídeos produzidos pelas mulheres xinguanas foram concebidos a

partir de oficinas de formação e capacitação, oferecidos pelo Instituto Catitu, com o objetivo central de promover para essas mulheres o protagonismo a partir de um novo processo criativo de apropriação de novas linguagens. As oficinas tiveram início em 2010, durante o V Encontro de Mulheres do Parque Indígena do Xingu organizado pela Universidade Federal de São Paulo. A experiência de um modelo de formação voltado exclusivamente para mulheres foi fundamental para motivá-las a aderir ao projeto.

Outrora, antes da criação do Instituto, o Xingu vivenciava outra realidade, na qual as mulheres não tinham uma participação intensa ou interesse e anseio de participarem efetivamente das atividades e decisões da aldeia e das relações com o exterior. Foi nesse contexto, que as oficinas foram criadas, com o intento de desempenhar um processo de recuperação da figura feminina dentro desses grupos. O projeto conferiu voz e representatividade para as mulheres, colocando-as como interlocutoras de suas comunidades e guardiãs de suas memórias e práticas culturais.



Imagem disponível em:  
<<http://institutocatitu.org.br/>>.

Essa nova realidade das mulheres de utilizarem equipamentos, como computadores, máquinas fotográficas e filmadoras, que estão ligados à cultura do “homem branco”, rompeu com os ultrapassados estudos que perpetuam o pensamento eurocêntrico que construiu a imagem dos indígenas como intelectualmente inferiores, incapazes de

dominar determinadas tecnologias e de administrar e governar suas próprias sociedades.

A reflexão que os cineastas indígenas fazem sobre o uso desses instrumentos serve para pensarmos as diversas formas de resistência e críticas que podemos fazer acerca das engrenagens do poder, pois 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).

As oficinas produziram inúmeros audiovisuais, entre eles curtametragem, vídeos de receitas culinárias típicas das comunidades e em paralelo com as oficinas, o Instituto em parceria com a Associação Yamurikumã, vêm realizando desde 2013 o projeto “Rodas de Conversa das Mulheres Xinguanas”<sup>1</sup>.



Imagem disponível em:  
<<http://institutocatitu.org.br/>>.

Ainda que as Oficinas e as Rodas de Conversas constituam atividades

<sup>1</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. Neste 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

independentes, são essenciais para fortalecer a linguagem audiovisual como uma ferramenta de visibilidade e empoderamento dessas mulheres. A presidente Kaiulu Yawalapiti Kamaiurá, explica a importância da Associação 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>2</sup>.



Imagem disponível em:  
<<http://institutocatitu.org.br/>>.

É possível concluir que a *narrativização* e *autorrepresentação* dos indígenas perante o mundo, como, por

Associação devessem continuar a serem feitas 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>2</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>>.

exemplo, através de obras audiovisuais, supõe, não apenas um sentimento de orgulho de se declararem índios, de serem dotados de uma cultura própria que deve ser preservada. Mas, uma resposta aos ideais e expectativas estrangeiras do que é ser índio. Esses vídeos fortalecem a desmistificação acerca da imagem do indígena, possibilitando maior visibilidade das lutas pró-indígena e conseqüentemente, promovem uma série de benefícios para essas comunidades.

O uso da linguagem audiovisual ampliaram seu campo de visão, recuperando suas práticas discursivas e o seu lugar de enunciação. Essas ações não se configuram como elemento secundário na vida desses sujeitos, mas como fator crucial em suas lutas e reivindicações.



Imagem retirada do vídeo *Formação Audiovisual de Mulheres Indígenas*, direção Mari Corrêa e Raquel Diniz, duração 17 minutos, disponível em: <<http://institutocatitu.org.br/>>.

Novaes (2000) observa que as imagens se tornaram um depósito de memória para essas comunidades, pois, vivemos em um contexto de rápidas e intensas transformações, e essa característica também se aplica a esses grupos. A introdução dos vídeos desencadeou um processo de reflexão sobre como é concebida a imagem dos índios historicamente. Para a autora, a importância dessas obras reside na capacidade da câmera de observar, gravar e não deixar esquecer, permitindo assim, que esses grupos construam e transmitam sua cultura em um contexto social mais abrangente.

Assim, um dos grandes desafios

do vídeo etnográfico dentro dessas comunidades indígenas e no ensino ou pesquisa, não é estabelecer uma relação de poder assimétrico entre a câmera e o observado, entre o pesquisador e o pesquisado, mas de mudar a concepção de que o sujeito representado é um mero objeto sem subjetividade. Esses vídeos não apontam para um único caminho, embora, estejam dentro de um padrão técnico de estilo e formato, essas fontes audiovisuais englobam variados discursos e reflexões, podendo suscitar diferentes efeitos de sentido de acordo com o lugar e o espectador para o qual está sendo exibido.

Desse modo, podemos concluir, que os vídeos produzidos pelas mulheres xinguanas adquirem outro estatuto, ampliando o debate e discussão, por tornar possível o posicionamento dessa cultura no infindável contexto das imagens e da narrativa audiovisual.

De forma íntima e natural, observamos as experiências presentes nos ritos e mitos da narrativa oral dessas comunidades. Os quais integram uma rede de preservação e trocas de informações entre esses grupos, no qual essas mulheres fazem parte, como também, com o mundo exterior. Ao criarem seus próprios registros e representações estão compartilhando suas formas de saber, conhecimentos e visões acerca do mundo, mas, sobretudo, estão salvaguardando suas memórias e práticas culturais.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BRIGARD, Emilie. Historique du Film Ethnographique. In. FRANCE, Claudine de. **Pour une anthropologie visuelle**. Paris: Mouton de Gruyer, 1979, p. 21-51.
- CARDOSO, Vânia. 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.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção**,

documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DAMAS, Vandimar Marques. “**Eu já me tornei imagem**”: **A relação do vídeo e a fotografia com o xamanismo, canibalismo e feitiçaria**. Goiânia, 2011. 122 f. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - Universidade Federal de Goiás, 2011.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LAJOUX, Jean-Dominique. L'ethnologue et la caméra. **La Recherche**, Paris, v. 1. n. 4, p. 327-334, 1970.

MACDOUGALL, David. Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual?. **Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico**, Rio de Janeiro, 1994, p. 71-77.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, v.14 n.2, p. 455-475, 2008.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O silêncio eloquente das imagens e sua importância na etnografia. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 3, n. 2, p. 57-67, 2014.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Quando os cineastas são índios. **Revista de Cinema**, São Paulo, v. 2, p. 88-90, 2000.

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.

RUBY, Jay. Visual Anthropology. In. LEVINSON, David; EMBER, Melvin. **Encyclopedia of Cultural Anthropology**. New York: Henry Holt and Company, 1996, p. 1345-1351.

WEINBERGER, Eliot. The Camera People. In. Lucien Taylor. **Visualizing Theory**. New York and London: Routledge, 1994, p. 03-26.