



Impej: uma experiência etnodocumental entre os Krahô¹

Rafael de Almeida²
Maria Luiza Martins de Mendonça³
Universidade Federal de Goiás, Goiás, GO

RESUMO

O significado que uma palavra pode ter para um povo está intrinsecamente ligado à sua cultura. E partilhar dela, em maior ou menor grau, é requisito básico para documentá-la com mais propriedade. No curta-metragem documental Impej é registrada uma busca pela significância do termo lingüístico de mesmo nome do dialeto indígena do povo krahô (TO). Isso foi possível através do recolhimento de depoimentos em vídeo de nativos de uma aldeia dessa etnia precedido de pesquisa de campo. O objetivo desta comunicação, bem como do vídeo, não é necessariamente uma resposta clara e específica ao questionamento inicial da pesquisa, mas sim refletir sobre a construção de uma outra visão de mundo e do belo pela perspectiva de um olhar antropológico compartilhado: o encontro das subjetividades do observador e do observado.

PALAVRAS-CHAVE: cinema documentário; antropologia visual; filme etnográfico.

Introdução

Este estudo parte de uma experiência pessoal como motivação para a reflexão acerca do documentário, e suas possibilidades no trato criativo da realidade, como capaz de gerar um processo de (re)conhecimento do mundo, de culturas e de saberes que fogem ao modelo positivista ao utilizar o suporte audiovisual como canal propício para construção de novos olhares sobre a realidade a partir de encontros inter-culturais.

A experiência a que me refiro é a produção de um curta-metragem documental de caráter antropológico, denominado “Impej”, que dialoga sobre a visão do bom e do belo pelo prisma da cultura indígena krahô.

Os primeiros registros etnográficos da história do cinema surgiram pautados por uma percepção mimética da realidade. Percepção essa que fugia de seu caráter construído pela visão e pela tendência cultural do sujeito.

¹ Trabalho apresentado na Sessão Comunicação audiovisual (cinema, rádio e televisão), da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 7º semestre do curso de Comunicação Social da UFG, email: ratborges@hotmail.com

³ Orientadora - Professora PhD do Curso de Comunicação Social da UFG, email: mluisamendonca@gmail.com



Somente a partir da década de 1980, ele perde essa obrigatoriedade de ser “espelho” do real e passa a ser visto como uma forma de representação do antropólogo/cineasta, de sua maneira de ver e se relacionar com o mundo.

Essa mudança de percepção fez com que o modo observacional, até então predominante no documentário etnográfico e caracterizado por uma tentativa de não intervenção na realidade por parte do documentarista, abrisse espaço para o modo participativo. Modo esse que acabava por defender e enaltecer a subjetividade do realizador como um fator de extrema importância para o encontro inter-étnico entre sujeito e objeto da obra, agentes ativos que atuam de maneira reflexiva e colaborativa para a constituição de uma representação que não pretende se passar por um recorte da realidade, porém se configura como um momento para se pensar sobre ela.

Nesse sentido, as reflexões aqui propostas giram em torno do documentário, como gênero cinematográfico que utiliza a realidade como substrato, e das possibilidades geradas por ele em seu cunho etnográfico ao permitir a constituição de um discurso reflexivo e comunicativo na interface entre o trabalho do documentarista e do “outro” documentado.

Pretendo propor uma reflexão a respeito do documentário etnográfico como meio que ultrapassa a simples representação de uma cultura ou parte dela, distinguindo-se como capaz de permitir conhecer o outro pela verdade do encontro.

Cinema Documentário: características e possibilidades

O documentário encontra seus primórdios nas primeiras obras do cinema, quando o fascínio por um dispositivo que era capaz de registrar imagens em movimento com grande fidelidade, o cinematógrafo, se alia à paixão pelo registro do real. O invento dos Irmãos Lumière, e suas primeiras obras como: “*Leaving the Factory*”, uma vista da saída dos operários da fábrica; “*The baby’s meal*”, um registro intimista da refeição de um bebê, filho de um dos irmãos Lumière acompanhado da esposa; “*Arrival of a train*”, que filma a chegada do trem na estação e “*Niagara*”, um plano estático das cataratas do Niagara capturando o movimento das águas, estão profundamente ligados à “origem” do gênero documental.

O documentário só encontra essa designação e sua forma clássica durante os anos 1930 com o teórico inglês John Grierson que desenvolve um modelo oposto aos filmes de ficção com base nas obras de Robert Flaherty, o patriarca do filme



antropológico, e o baseia na verdade, no caráter moral e no tratamento criativo que esse “novo” gênero poderia fazer da realidade. As capacidades de captura da realidade então propostas viriam então a ser questionadas posteriormente e se manteriam como uma constante durante a historiografia do cinema.

Se nos propusermos a fazer um levantamento da raiz etimológica de “documentário” logo percebemos que o termo provém de “*documentum*”, que significa exemplo, modelo, lição, ensino, demonstração, prova; ou seja, desde a institucionalização do filme documentário como tal ele está ligado a um retrato pretensamente fiel da realidade que através de provas seria capaz de demonstrar modelos e conferir lições.

De acordo com Bill Nichols (2005), todo filme é documentário, sendo que eles podem ser separados em duas categorias: documentário de satisfação de desejos e documentário de representação social. Os primeiros, popularmente conhecidos como filmes de ficção, expressam nossos desejos e anseios, idéias do que é ou pode ser a realidade. Já a segunda categoria agrupa os chamados filmes de não ficção: são filmes que representam o mundo onde o espectador habita e compartilha, oferecendo recortes da realidade social pela ótica do cineasta.

Ele defende que o documentário é uma representação do mundo a partir de uma perspectiva ou ponto de vista diferente. Não é uma reprodução da realidade, porém uma visão singular dela. O que, de certa maneira, livra o documentarista de ter sua obra vista como uma cópia mimética do real, lhe garantindo o espaço para a subjetividade e voz do seu discurso.

O que iremos perceber é que não há um consenso em relação à conceituação do termo nem mesmo entre os teóricos, de forma tal que o senso comum faz a seguinte inferência: se a ficção revela uma construção imaginada do real, o documentário, como gênero oposto, traz a verdade sobre determinado tema, fenômeno ou ator social.

Sendo assim, passa a ser nosso interesse não um conceito fechado e imutável do cinema documentário, mas sim do que ele trata e de que forma. Nichols (2005) afirma que o filme documental coloca em pauta questões divergentes da experiência humana, tais como: vida familiar, orientação sexual, conflito social, guerra, nacionalidade, etnicidade, história, etc; apresentando visões particulares de maneira tal que fomentem discussões e debates acerca da temática abordada.

Para abordar criativamente essas questões os documentaristas normalmente alimentam uma “voz”, a qual é percebida como o que o cineasta transmite do ponto de



vista social e de que forma ele estrutura esse discurso (NICHOLS apud RAMOS, 2005). O documentarista se vale de sua subjetividade, de sua consciência e de sua capacidade argumentativa para instaurar sua voz na obra e produzir o significado que pretende.

Nichols (apud RAMOS, 2005, p. 49) ainda acrescenta em relação à postura do documentarista alegando que “o cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas”.

E nesse sentido, como o nosso interesse principal circunda o documentário em sua vertente etnográfica nos deparamos com a figura de Jean Rouch, apontado por Nichols (apud RAMOS, 2005, p. 64) como um dos poucos documentaristas que “adotam em seu trabalho assunção epistemológica básica de que a posição do ego em relação ao mediador do conhecimento – enquanto texto – são socialmente e formalmente construídos e devem se revelar como tal”.

Rouch define o filme etnográfico como aquele que “alia a arte da exposição cinematográfica ao rigor da enquete científica” (SZTUTMAN apud CAIUBY NOVAES, 2004, p. 51) defendendo o direito à subjetividade do autor.

Segundo ele, a questão maior era a possibilidade de criação de um diálogo com a sociedade estudada e não a descrição de uma dada realidade social. O cinema, para Rouch, se põe à serviço da construção de um conhecimento passível de ser compartilhado, construído tanto por observadores quanto por observados.

De acordo com Renato Sztutman (apud CAIUBY NOVAES, 2004, p. 53), Jean Rouch “pretende alcançar o conhecimento de uma outra cultura por meio da recusa de fórmulas analíticas, se opõe àqueles que realizam uma antropologia fundamentalmente teórica, pois para ele, quando se trata de etnografia, não existe teoria sem sua prática”.

E é nesse sentido que, contrariando a tradição colonialista da produção de conhecimento, o “antropólogo-cineasta” incorpora a preciosa câmera participante de Robert Flaherty; a montagem proposta por Dziga Vertov que defendia uma reconstrução poética dos registros que a câmera viu em seu estilo de cinema de não-ficção denominado “cine-olho” e propõe o conceito de “antropologia compartilhada”: a narrativa audiovisual é vista como uma linguagem que tem a reflexividade como elemento constitutivo, ou seja, o trabalho do antropólogo/cineasta é possível de ser compartilhado entre aqueles que foram os objetos de pesquisa/documentação e permite a eles, a partir da apreciação da imagem, certo afastamento que garante uma reflexão acerca de si como indivíduo social. Rouch analisando a antropologia tradicionalista,



ainda adepta da chamada “observação participante”, confessa que já havia pensado sobre o absurdo de se escrever livros inteiros sobre pessoas que jamais poderiam ter acesso a eles, e então, repentinamente, o cinema permitia ao etnógrafo partilhar a antropologia com os próprios objetos de sua pesquisa.

Dessa forma, o evento fílmico permitia a constituição de um ambiente de (re)conhecimento recíproco riquíssimo do qual a antropologia ainda não havia experimentado, e o produto final – o objeto fílmico em si - além de revelar essa outra cultura, ou parte dela, através desse olhar compartilhado antropológicamente, acaba por evidenciar também seu autor pelos encontros contínuos na busca das respostas de suas inquietações entre os diferentes sujeitos.

A partir desse ponto o trabalho parte para uma (re)visitação reflexiva de uma experiência documental que também é a motivação desta comunicação. O interesse é de pensar o processo como um todo pela ótica do arcabouço teórico aqui levantado e compartilhá-lo à luz dos conceitos aqui abordados.

Impej

O documentário, de 10 minutos, foi realizado na aldeia indígena krahô Manoel Alves, próximo à cidade de Itacajá (TO), em março de 2007. O interesse em pesquisar e documentar a visão do belo krahô surgiu em setembro de 2006 quando fui convidado a trabalhar como voluntário no projeto Memória Viva Krahô. Nessa fase do projeto estavam sendo oferecidas, por estudantes e professores de Comunicação Social da Universidade Federal de Goiás, oficinas de fotografia, computação, rádio e vídeo para os nativos como forma de inserir gradualmente os meios de comunicação no ambiente indígena e servir como instrumento de resgate e perpetuação da cultura local.

O projeto se assemelha, em alguns aspectos, com as experiências do Projeto “Vídeo nas Aldeias” do Centro de Trabalho Indigenista, coordenado por Vincent Carelli e pelas antropólogas Dominique Gallois e Virgínia Valadão que capacitaram povos indígenas e possibilitaram a produção de obras videográficas em várias aldeias brasileiras como instrumentos de autodeterminação. (MONTE-MÓR apud TEIXEIRA, 2004, p. 110).

Durante esse período tive o primeiro contato com a cultura e por conseqüência com a língua krahô. A primeira palavra que ouvi foi “impej” e, se não me engano, também foi a primeira que falei, em resposta. Nesse contexto com muita freqüência se



ouvia alguém a dizendo e a cada vez escutada ela me parecia de uma abrangência ainda maior que a anterior.

Após essa fase de convivência e observação sem a presença da câmera de vídeo voltei dentro de seis meses para continuar a pesquisa e realizar as entrevistas com o propósito único de reunir no cotidiano do povo indígena krahô imagens e depoimentos que trouxessem à tona uma discussão acerca do significado antropológico de “impej”.

Com o material gravado, o que se privilegiou na edição foram as representações narrativas, tanto visuais quanto verbais, que possuíssem a reflexividade sobre a definição de “impej”, e por consequência sobre a visão do bom e do belo, como fator constitutivo da narrativa audiovisual que estava sendo criada. O que ocasionou em um dialogismo e experimentação poética que pressupõem a existência de um autor como elemento necessário para a construção do objeto.

E o que é capturado pela câmera não passa de uma representação do real negociada a partir do encontro com a alteridade: olhares daqueles que estão atrás e à frente do aparato fílmico se juntam para revelar um único discurso.

A construção do objeto fílmico: a proposta, a abordagem e a estrutura

O processo criativo para construção do argumento partiu de um ensaio fotográfico que eu havia produzido durante o primeiro encontro, em setembro de 2006. Essas primeiras imagens formavam um micro mosaico do que eu como observador consegui registrar do cotidiano daquele povo: o banho de rio, a convivência fraterna, o olhar curioso, o cuidado pelo próximo, a relação com a natureza, etc. As fotografias demonstravam uma tentativa de capturar fragmentos de uma percepção particularizada de beleza que dialogava com o dia-a-dia, com o simples, com o rotineiro daquele povo. Aquelas imagens eram “impej”, tanto para mim quanto para eles.

Francastel nos aponta que a imagem “existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é um ponto de referência na cultura e não um ponto de referência na realidade” (1983, p.193). Nesse sentido, considerando cada fotografia como um ponto de referência na cultura krahô, o argumento parte em busca do que seria a visão do belo pelo prisma do olhar krahô. E esse viés era a garantia da possibilidade de, através do convívio e troca de experiências, conhecer um pouco mais do universo dessa cultura.

“Impej” em krahô é utilizado para adjetivar tudo que eles considerem bom, bonito, positivo. O bom e o belo caminham juntos para eles. E dialogar sobre o assunto



parecia uma oportunidade de, ao entrar em contato com a alteridade, refletir (e através do vídeo levar à reflexão) sobre o significado de bom e belo que circulam na sociedade contemporânea.

Para atingir o objetivo a que se propunha o vídeo, e por conseqüência o documentarista, era necessário se relacionar com personagens reais e com o cotidiano daquele povo. De que maneira se relacionar com esses objetos?

Em “Impej”, assim como na grande maioria dos filmes e vídeos etnográficos, o que se percebe é uma predominância do modo participativo. Nesse tipo de documentário “o cineasta desce o manto do comentário com voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro” (NICHOLS, 2005, p. 54). A ressalva se justifica pelo fato do documentarista manter consigo a posse da câmera, e dessa maneira certo controle sobre o que acontece ao seu redor. O pesquisador intervém explicitamente pois é parte atuante daquele encontro, é pressuposto básico para a constituição do objeto.

No documentário, bem como em grande parte das obras com predominância do modo participativo, é comum o uso de entrevistas como forma de possibilitar esse encontro entre o realizador e o tema abordado. E esses diálogos estabelecidos à frente, e também atrás, da câmera indicavam possíveis caminhos que o vídeo deveria seguir.

Além das entrevistas, a câmera se relacionou com os atores sociais em suas ações cotidianas, que refletissem essencialmente o que eles alegavam ser “impej”. E em alguns momentos a câmera se mostra ao expectador totalmente como a visão subjetiva do documentarista, o que é claramente perceptível quando assume, por exemplo, um balançar naturalmente desordenado ao acompanhar as crianças correndo por um caminho estreito em direção a uma cachoeira, ação essa sugerida por elas mesmas e motivada pelo evento fílmico em si.

A construção da paisagem sonora do vídeo foi completamente baseada nos ruídos e cantos capturados durante os dias de gravação em uma tentativa de manter uma dinâmica no documentário que contribuísse para o processo diegético do expectador e também fosse leal à sonoridade esperada pelos atores sociais.

De maneira geral, o vídeo é estruturado a partir de três linhas narrativas: uma que agrupa as imagens do dia-a-dia da aldeia que dialogam com a temática abordada; uma segunda com os depoimentos dos atores sociais e uma última formada por várias imagens de uma longa caminhada de um grupo de crianças rumo a uma cachoeira, que

pretende dar ritmo à obra. As três seguem de maneira paralela, se entrecortando durante todo o vídeo, com o intuito de garantir ao espectador três momentos também distintos: o da ambientação, pela primeira; o da informação, pela segunda e o da reflexão, pela terceira.

Como podemos certificar não é novidade que o objeto fílmico é uma constituição repleta de escolhas de seus criadores, e nesse sentido partilhar um pouco dessas relações que esse vídeo guarda em si e com a realidade pretende ser a contribuição dessa comunicação.

A câmera como mediadora do encontro

Durante o processo, me foi permitida a enriquecedora experimentação e confirmação do que Benjamin já havia dito em sua “Pequena História da Fotografia”, que “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar” (MENEZES apud CAIUBY NOVAES, 2004, p.30). Contrariando o que falava Bazin sobre as câmeras serem objetos da mais pura reprodução mecânica, ele considera que são veículos essenciais para colocar ao alcance dos olhos aquilo que normalmente não se vê.

A natureza dessa diferença parece ser dada em dois níveis: o de quem está atrás e de quem está à frente da câmera, ao se tratar de um encontro antropológico. Para o primeiro, a câmera sempre irá fazer um recorte do que está a sua volta, jamais conseguindo um registro inerte de qualquer tipo de subjetividade ou escolha. Rouch dizia ser “impossível nos limitarmos a gravar imagens e sons sem imprimirmos nosso ponto de vista pessoal. (...) O cinema etnográfico, como todo cinema, é forçosamente feito por alguém.” (SZTUTMAN apud CAIUBY NOVAES, 2004, p. 60). E neste sentido é preciso, e precioso, ao documentarista fazer escolhas em um jogo que “brinca” com o real ao variar entre o mostrar e o esconder para revelar seu discurso.

No segundo nível, o que se percebe é a mudança de comportamento dos indivíduos quando com a presença da câmera. Em alguns momentos no documentário temos a clara percepção de ações realizadas para a câmera especificamente: como quando o Secundo, um velho índio, põe um colar no pescoço enquanto canta, ou quando várias crianças olham para trás e sorriem por perceberem que estavam sendo gravadas durante o trajeto para a cachoeira. Esse tipo de postura dos atores sociais também põe em xeque a questão do real: o que de suas atitudes realmente aconteceria se não fosse pelo evento fílmico?



Apesar desse tipo de constatação nos levar a questionar como o real permeia essas relações, não é a intenção desta comunicação este tipo de discussão. Temos a consciência de que o documentário não é uma reprodução do real e também do poder modificador que a câmera possui quando inserida em uma nova realidade.

Nossa intenção é muito mais, em meio a esse contexto, ir aos poucos percebendo que a negociação é parte constitutiva do trabalho antropológico hoje, dialógico e polifônico, por buscar meios de apresentar de forma adequada a autoridade dos informantes (MONTE-MÓR apud TEIXEIRA, 2004, p. 112) sem deixar de lado a subjetividade e a voz do documentarista.

“Depois disso, o cinema etnográfico busca a via que lhe permitirá dar conta, o mais fielmente possível, desta experiência única e delicada que é o encontro de duas culturas buscando se escutar reciprocamente, senão se compreender”, conforme Piault. (MONTE-MÓR apud TEIXEIRA, 2004, p. 107).

O encontro fílmico inter-cultural proporcionado pela câmera no documentário etnográfico mais do que permitir a representação de uma cultura, ou parte dela, mostra-se como possibilidade de conhecer o outro, e nesse sentido conhecer a si próprio, a partir de um compartilhar de experiências do qual se pode questionar até mesmo a possibilidade da construção do conhecimento.

O processo do documentário como um todo foi responsável por ampliar responsabilmente o significado que eu, como pesquisador, conseguia perceber em “impej”. Mas, além disso, me fez refletir sobre a minha própria concepção do bom e do belo me levando a uma nova percepção, o que se reflete diretamente no objeto fílmico como produto final dessa experiência.

Considerações Finais

Neste momento chegamos ao ponto de nosso trajeto em que o conhecimento científico e o senso-comum se interpenetram e dialogam em uma tentativa de libertação capaz de enriquecer o relacionamento do homem com o mundo.

Parafraçando Boaventura (1988), é necessário à ciência pós-moderna um conhecimento íntimo e intersubjetivo, que ao invés de distanciar sujeito e objeto, os aproxime pessoalmente. A incerteza do conhecimento, tão cara à ciência moderna, deve deixar de ser percebida como uma limitação técnica à espera de uma superação



cientificista, e sim ser vista como uma possibilidade valorosa de contemplação do mundo antes de uma tentativa de controle do mesmo.

Nesse sentido, o conhecimento científico traduz-se em um saber prático, no qual o caráter auto-referencial é plenamente assumido, como maneira de reconhecer o quanto pode ser valioso, tanto para a ciência quanto para a prática, cultivar um canal dialógico em que ambas, se não se completam, ao menos se compreendem.

Referências Bibliográficas

FRANCASTEL, Pierre. **Les mécanismes de L'illusion filmique**. In: **L'image, La vision et l'imagination – de la peinture au cinema**. Paris, Denöel/Gonthier, 1983, pp. 191-206.

MENEZES, Paulo. **O Cinema Documental como Representificação: Verdades e Mentiras nas Relações (Im)possíveis entre Representação, Documentário, Filme Etnográfico, Filme Sociológico e Conhecimento**. In: NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **Escrituras da Imagem**. São Paulo, Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MONTE-MÓR, Patrícia. **Tendências do documentário etnográfico**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo, Summus, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo, Papyrus, 2004.

NICHOLS, Bill. **The Voice of Documentary**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema, Volume 2**. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Um Discurso sobre as Ciências**. Porto, Edições Afrontamento, 1988.

SZTUTMAN, Renato. **Jean Rouch: Um antropólogo-cineasta**. In: NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **Escrituras da Imagem**. São Paulo, Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.



Apêndices

Apêndice 1 – Imagem Ensaio Fotográfico (Setembro/2006)



Apêndice 2 – Imagem Ensaio Fotográfico (Setembro/2006)





Apêndice 3 – Imagem Ensaio Fotográfico (Setembro/2006)



Apêndice 4 – Imagem Ensaio Fotográfico (Setembro/2006)

