

Produção Partilhada do Conhecimento: do filme à hipermídia¹

Sérgio Bairon²

Caio Lazaneo³

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

O presente artigo objetiva analisar algumas características do que nomeamos Produção Partilhada do Conhecimento, a partir da relação entre a produção de filmes com temáticas etnográficas e a criação e produção partilhada de hipermídias. Portanto, optamos tanto pela apresentação e análise de filmes, quanto pela explicitação de experimentações em hipermídia que temos desenvolvido. Os princípios teóricos estão calcados em fundamentações fenomenológicas de abordagens que pressupõem a aproximação midiática entre os saberes acadêmicos e comunitários.

Palavras-chave

Comunicação; Produção Partilhada; Produção Midiática; Hipermídia

Introdução

Desde que o anseio pelo desvelamento de tudo que se apresentava como estranho fez do início do cinema uma espécie de “irmão gêmeo” da etnografia, o mundo das experiências audiovisuais demonstrou, intencionalmente ou não, a palinódia entre cotidiano e compreensão não verbal do mundo. Nesse percurso, que compreende algumas etapas do desenvolvimento do do filme etnográfico, interessa-nos sublinhar experiências/produtos no universo do registro fílmico e hipermidiático de diferentes etnias brasileiras, como suporte a uma discussão teórico-metodológica sobre possibilidades de *Produção Partilhada do Conhecimento*.

Primeiro, na perspectiva de registros realizados por não indígenas, analisamos os filmes “Rituais e Festas Bororos” (1916) do Major Luiz Thomas Reis, “Serras da Desordem” (2006) do cineasta Andrea Tonnacci, e “Indígenas Digitais, o filme” (2010), de Sebastian Gerlic, disponível em plataforma *online*.

Num segundo momento, analisamos o filme “TSÕ’REHIPARI” (2009), do cineasta xavante Divino Tserewahú, no qual a ênfase dialógica e a reflexividade são essenciais à construção da narrativa. Um quinto produto analisado é a hipermídia “*Boé Eru Kurireu*” (A

¹ Artigo submetido ao DT “Estudos Interdisciplinares”, GP “Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão”, do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Sérgio Bairon é Livre-docente pela ECA/USP e Coordenador do CEDIPP (Centro de Comunicação Digital e Pesquisa Partilhada – ECA/USP)

³ Caio Lazaneo é mestrando no Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP.

Grande Tradição Bororo), um produto que foge da categoria filmica dialogando com o hipertexto e recursos não-lineares, num ambiente digital que hibridiza o documentário homônimo do bororo Paulinho *Ecerae Kadojeba* e a pesquisa de Sergio Sato (2009) sobre a tensão dialógica entre auto e hetero-representação no contexto do ritual fúnebre bororo, estruturadas no conceito de *reticularidade filmica*.

Nesse caminho, apontamos divergências conceituais e situamos os diferentes produtos no embate entre *representação* e *apresentação* a partir de realizações audiovisuais/hipermidiáticas produzidas de distintas formas de autoria: a primeira, no contexto da *representação*, a autoria se situa em exterioridade em relação à comunidade indígena; as segunda e terceira modalidades, no contexto da *apresentação*, ou o autor é um interlocutor da própria comunidade ou através de um processo de partilha do conhecimento, a hipermídia (BAIRON, 2010) promove uma possibilidade de encontro entre o(s) interlocutor(es) de uma comunidade e o(s) interlocutor(es) de uma pesquisa acadêmica.

“Rituaes e Festas Bororo”: Uma etnografia do exótico

A propagação das tecnologias comunicativas, intensificadas pelo advento da eletricidade (como pode ser observado no caso da pretendida expansão do território através da consequente expansão das linhas telegráficas promovidas pela Comissão Rondon), resultou na diluição do *hic et nunc* e numa possibilidade de “reprodução técnica da paisagem”, compreendida por Di Felice como um produto de um habitar *exotópico* (2009, p. 119). Por *exotópico* compreende-se um habitar em relação com um território múltiplo em relação *externa* ao sujeito.

O major Luiz Thomaz Reis é reconhecido pelos diversos registros filmicos e fotográficos realizados ao longo de sua chefia da Secção de Photographia e de Cinematographia da Comissão Rondon⁴. Seu filme “Rituaes e Festas Bororo”, de 1917, é um dos primeiros registros etnográficos dos bororos realizados por não indígenas. O contexto de sua realização, num período de profusão do advento da eletricidade, nos remete a esse caráter de *exotopia* (DI FELICE, 2009). Os registros realizados pelo Major Thomaz

⁴ A Comissão Rondon, estabelecida e chefiada pelo Marechal Candido Rondon a partir de 1907, tinha entre seus objetivos expandir a rede telegráfica nacional por locais de difícil acesso e até então pouco explorados pelos não índios. Deste modo, e parte desse projeto integracionista, procurou estabelecer o contato interétnico com diferentes etnias visando integrá-las a um modelo de desenvolvimento positivista da sociedade através da tentativa de transformação do “selvagem” em “civilizado” (TACCA: 2002).

Reis proporcionavam “um efeito dilatador e multiplicativo do espaço” (p. 119), até então comprimido em um imaginário tipográfico do relato textual dos viajantes. Como nos lembra Fernando de Tacca (2002), “Rituaes e Festas Bororo” foi exibido em 1918, por meio de patrocínio da rede *National Geographic Society*, no *Carnegie Hall* em Nova Iorque, ocasião na qual ocorreu a visita do próprio major e cineasta (p. 200). Esta visita “foi nomeada pelo governo brasileiro “Expedição científica Roosevelt-Rondon”⁵. Um exercício etnográfico que recebia o aval oficial do governo brasileiro como uma premissa científica além de “civilizatória”, da qual também dependia Rondon para o apoio à expedição.

Numa perspectiva “exotópica”, portanto, “mecânica e externa de ser” (DI FELICE, 2009, p. 122) e exótica, representando institucionalmente o olhar do estado sobre a figura do “selvagem” incrustado nos confins longínquos do país, essa forma comunicativa estabelece-se numa relação de frontalidade. Uma etnografia que privilegia uma dinâmica frontal e externa ao seu “objeto” e que utiliza no cerne de sua metodologia essa distinção, aponta-nos para uma mediação em que não se evidencia o *diálogo* no processo de construção do filme, algo que seria possível no contexto da construção partilhada de hipermídias, como já defendemos outrora (BAIRON, 2000). Deste modo, o filme expõe uma representação na qual “as tomadas dos nativos são feitas conforme o estilo antropométrico vigente na época – de estreita derivação da antropologia criminal – de modo que o sujeito ‘outro’ é filmado antes de frente e, depois, de perfil. O objetivo desse contato era o de transformar os índios em trabalhadores nacionais” . (CANEVACCI, 2009, p.163)

Em sua análise do filme “Rituaes e Festas Bororo”, Tacca descreve que no primeiro instante, a câmara dirige, em parte, a ação dos indivíduos e escolhe-se o lugar para filmar a ação e o sujeito a ser filmado. “A presença da câmara é muitas vezes anunciada pela inquietação dos sujeitos filmados que constantemente repetem olhares para o extraquadro antes de olhar diretamente para a câmara, estabelecendo uma pró-filmia (...) Por outro lado, durante as danças do ritual, a posição e o ângulo de tomada da câmara são pensados em termos de uma ‘neutralidade’ ou ‘imparcialidade’ na medida em que procura não se ‘interferir’ nas ações.” (2002, pp. 205-206).

O filme segue uma dinâmica descritiva, por meio da qual procura demonstrar o cotidiano dos bororos, tanto visualmente quanto nas inserções textuais que antecedem as

⁵ Sobre a visita do ex-presidente Theodor Roosevelt à Comissão Rondon ver “Rituaes e Festas Bororo: a construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon” de Fernando de Tacca (2002).

cenar, uma estratégia propícia a um momento em que não era possível o registro sonoro síncrono com a imagem.

Nas cenas iniciais observamos a legenda que nos descreve o processo no qual os bororos batem o cipó timbó, “que deixa n’água um narcótico particular”, para, em seguida, realizar a pescaria (cena que nos é mostrada na sequência). Durante o filme, o Thomaz Reis vai esmiuçando sua versão sobre os rituais e as festas bororos, ora com cenas que embasam sua descrição textual, ora imprimindo uma visão bastante subjetiva de seu “objeto”, como ao final do filme em que o último letreiro sugere: “Tínhamos ali a sensação dos remotos tempos do descobrimento”. Uma estrutura narrativa em que sucedem textos e imagens como pretensa “não interferência”, acentuando o caráter não dialógico deste viés científico, no qual prepondera o observar uma dada realidade de maneira neutra (FOSTER, 1966).



Fig. 01 Índio bororo de perfil

Fig. 02 Índio bororo numa perspectiva frontal

Fig. 03 Ao final do filme o letreiro sugere: “Tínhamos ali a sensação dos remotos tempos do descobrimento.

O ator indígena em “Serras da Desordem”

O cineasta Andrea Tonacci, diretor de “Serras da Desordem” (2006), realiza registros audiovisuais sobre o universo da causa indígena. “Conversas no Maranhão” de 1981, consiste num exercício audiovisual, classificado por ele próprio como um “documento” (em lugar de “documentário”), aludindo às reivindicações dos índios “Canela” (em relação à demarcação de terras e conflitos fundiários) presentes no filme (SATIKO, SZTUTMAN, ZEA, 2007). No filme Tonacci reencena a diáspora do índio Carapiru (da etnia Awá Guajá) que, após escapar de uma chacina que vitima sua aldeia (quando separa-se de seu filho), passa dez anos a vagar pelas serras amazônicas maranhenses até o sertão bahiano.

A proposta filmica do diretor, que também leva 10 anos para ser realizada, era a de que o próprio Carapiru (contando com o seu consentimento), entre outros personagens que tivessem vivenciado os fatos, atuassem na reconstrução das narrativas (no caso de Carapirú, inclusive, nas cenas da chacina e da separação de seu filho). O resultado é uma desordem-sincrética, que questiona o lugar comum destinado na grande maioria dos casos aos atores

índigenas nas produções audiovisuais realizadas por não indígenas. No filme Carapirú é protagonista de sua própria história na qual, em conjunção com a poética narrativa sugerida pelo diretor, atua desordenadamente nos propondo um sincretismo audiovisual. Entretanto, em “Serras da Desordem” e nos outros filmes de temática indígena de Tonacci encontramos uma autoria externa ao índio, operando como uma espécie de porta-voz que reafirma as diferenças e busca através dela estabelecer um processo reflexivo. Podemos interpretar essa compreensão nas palavras do próprio Tonacci, em resposta a uma pergunta sobre a falta de legendas em português nas falas indígenas de seu filme:

“O filme é, na verdade, feito para nós, não é feito para eles, é feito para branco ver. E eu falo da gente. Eu não falo dos índios. Eu falo de um sentimento humano nosso, eles são os atores do filme. Existe um conhecimento anterior que é o que me permitiu chegar perto, e que fez com que a imagem pudesse transmitir tudo isso. Mas, na verdade, estou narrando uma leitura nossa da situação deles, que pensando bem não é muito diferente da nossa. No essencial a incomunicabilidade não ocorre.” (Tonacci *in* Revista do IEB, nº45 set.2007, entrevista concedida à Satiko, Sztutman, Zea).

Evidenciamos aqui uma comunicação que a despeito da proposta sincrética, delimita e opta por um espaço específico de representação. A condição indígena, representada por meio da história de Carapirú, funciona como uma crítica ao olhar do não indígena.

Ao final do filme o leteiro nos avisa textualmente: “Os personagens principais deste filme foram interpretados pelas mesmas pessoas que viveram os fatos narrados”. Como uma espécie de “reordenação” da “desordem”, Tonacci esclarece sua estratégia narrativa com a ênfase no aspecto “ficcional” e no caráter documental, num espaço híbrido, onde habitam interpretações e reinterpretações de uma mesma história.



Fig. 04 Chacina na aldeia

Fig. 05 Fuga de Carapirú com seu filho

Fig. 06 Carapirú revê sua história num jornal

Trânsitos da apresentação: “Indígenas digitais, o filme”

Indígenas digitais é aquele índio que se apropria da ferramenta e faz o uso dela pra ajudar sua comunidade, pra estar aproximando a sua comunidade, dar voz a sua comunidade, pra apresentar tudo o que vem acontecendo dentro da sua comunidade, certo? Mas também tem um outro tipo de índio digital que é aquele que incentiva aqueles os mais novos a tá usando essas ferramentas, a tá aprendendo, que são os anciões, são os mais velhos, que acham que essas tecnologias não é pra eles, esse também é um índio digital, esse também tá incluído dentro desse mundo digital, desse mundo virtual, porque ele sabe a importância que é essa ferramenta dentro das nossas bases, ele sabe a importância dela, ele sabe que nós vamos usar pra apoiar nossa causa, pra tá fortalecendo a nossa luta. Jaborandy@indiosonline.org.br em “Indígena Digitais O filme” (2010)

O excerto acima é uma transcrição da fala do índio cyber-identificado na legenda do filme, como jaborandy@indiosonline.org.br, personagem de “Indígenas digitais, o filme” (2010) de Sebastian Gerlic⁶. O documentário (em exposição no *site* www.indigenasdigitais.org), retrata o processo de indígenas de várias etnias do nordeste brasileiro produzindo conteúdo digital, organizando-se em redes colaborativas e, num viés reflexivo, opinando sobre a relação da tecnologia no contexto étnico do cotidiano dessas comunidades. Jaborandy fala sobre o que pensa ser propriamente um “indígena digital”, num enquadramento de câmera muito singular no documentário, que sugere o personagem de frente a um espelho, em *close*, enquanto se pinta. A câmera age como parte do espelho, dirige-se ao rosto do indígena que se pinta aparentemente para um “ritual”, ao mesmo tempo em que reflete sobre si mesmo e sobre sua condição de “indígena digital”. Uma metáfora que também nos permite refletir que “se de um lado, nos últimos anos, as etnias indígenas se defendem e reafirmam as próprias especificidades através da tecnologia digital, de um outro, o digital indigeniza-se, tornando-se, na época contemporânea, pelo menos em parte, étnico e local, enquanto habitado pelas culturas nativas, as mesmas secularmente excluídas pela linguagem política e pelos demais meios de comunicação.” (DI FELICE, 2005, p. 295)

⁶ O argentino Sebastian Gerlic é realizador audiovisual, publicitário e coordenador da ONG Thydêwá. Participa de vários projetos que valorizam e promovem o protagonismo a diferentes etnias indígenas brasileiras. (Pereira, 2007)

A despeito da autoria do filme ser de um não índio, o produto é fruto de um amplo processo dialógico de indígenas e não-índigenas, envolvidos em ações afirmativas como a rede/portal “Índiosonline” e o projeto “Arco Digital”, que visam, por meio da internet, ações de *autodesenvolvimento e representatividade* (PEREIRA, 2007). Nessa perspectiva, o filme contribui e chama a atenção para a presença indígena na rede e na sua total capacidade de adaptação cultural a essa tecnologia. Dentre várias interpretações profícuas e poéticas, a sugestão abordada no filme da metáfora do digital como um arco⁷, elemento tradicional da cultura indígena, expõe a relação do digital que se indigeniza e vice-versa. Nas palavras do indígena, cyber-identificado como nhenety@indiosonline.org.br:

“o computador, ele serve com um arco, porque o arco tradicional seria pra caçar, pescar, defender o povo e trazer a caça, trazer a pesca e trazer subsistência dos povos e o computador também faz isso, ele faz a caçada, né.. uma caçada virtual, a gente procuramos os ministérios, as ongs e enviamos projetos através da internet, a gente elaboramos projetos planejado com a comunidade, enviamos, e quando esses projetos, eles é aprovados e aplicado na comunidade como fonte de renda pro povo, então é como se fosse uma grande caçada e o computador conectado à internet é como se fosse um arco, que a gente denominamos ‘Arco Digital’” (2010).

Assim como a presença étnica na rede, o filme aborda novas estratégias dos indígenas a partir do registro audiovisual de suas culturas e da ampla difusão deste produtos, e como essas estratégias podem contribuir cultural e politicamente para os povos envolvidos. Esboça desta forma uma *apresentação* híbrida, em uma abertura epistemológica, que busca, de forma iniciática sugerir processos de diálogo e partilha. É resultado de uma transição na lógica do indígena na condição de *objeto representado* para a de *sujeito que se apresenta*.



Fig.07 jaborandy@indiosonline.org.br fala sobre o que pensa ser um indígena digital.

Fig.08 nhenety@indiosonline.org.br compara o papel do arco ao da internet.

Fig.09 alex.makuxi@indiosonline.org.br relata ter conhecido outras etnias através da internet.

⁷ “Arco Digital” é um nome de um projeto, coordenado pela ONG Thydêwá, decorrente da rede Índiosonline.

Trânsitos dialógicos: Da representação à apresentação

Além de não ser mais representado aí, o homem ordinário dá como representação o próprio texto, no e pelo texto, e ele reconhece ainda por cima o caráter universal do lugar particular onde permanece o louco discurso de uma sabedoria sábia. É ao mesmo tempo o pesadelo ou o sonho filosófico da ironia humanista e a semelhança de referencial (uma história comum) que dá credibilidade a uma escrita contando a “todo mundo sua ridícula desventura. (DE CERTEAU, 2011, p. 58).

Michel Mafesolli sugere uma distinção e superação do conceito de *representação* pelo de *apresentação* que, nos parece, faz-se absolutamente importante. A "representação", enquanto "palavra mágica da modernidade" (p.19), vivencia um claro declínio epistemológico. Como nos lembra o autor, este conceito também se encontra na "base da organização política" e, por conseguinte, associado às estrutura das relações de poder. Sua premissa seria a de "representar o mundo em sua verdade essencial, universal e incontornável", o que consiste, provavelmente, como sua maior contribuição a um projeto de modernidade. Neste caminho, o autor sugere sua substituição por uma "apresentação das coisas, que se contenta em deixar ser aquilo que é, e se empenha em fazer sobressair a riqueza, o dinamismo e a vitalidade deste mundo-aí" (p. 20). Ora, dinamismo este que, nos parece, é essencial a um processo de produção de conhecimento que não se pautar por uma *representação* "racional", portanto afirmação de um poderio estrutural, em relação a um dado objeto. Em lugar de representações estáticas, a proposição de dialogismos sensíveis e dinâmicos numa *apresentação* em que não se possa "jamais esvaziar totalmente um fenômeno" (p. 20). A *apresentação*, para Mafesolli, "é mais escrava do que senhora da realidade social ou natural", condição essa que expressa sua insuficiência determinante. Seu poderio é aberto, dialógico e polifônico, incapaz assim de qualquer tentativa de dominação ou esgotamento do fenômeno. Deste modo guarda também, para o autor, uma correlação com a noção de *estilo*, a qual “seja da época ou do que é próprio do observador que dele trata, requer um esforço de reflexão, e isso porque ele não revela conteúdo preciso algum, mas contenta-se em descrever um continente, uma forma, onde cada qual deve dispor-se a exercer sua própria capacidade de pensar. O racionalismo revelador de mensagens vai direto ao alvo, segue essa via recta cuja eficácia é conhecida. Totalmente outro é o caminhar incerto do imaginário. Isso culmina num saber raro; um saber que, ao mesmo tempo, revela e oculta a própria coisa descrita por ele; um saber que encerra, para os

espíritos finos, verdades múltiplas sob os arabescos das metáforas; um saber que deixa a cada um o cuidado de desvelar, isto é, de compreender por si mesmo e para si mesmo o que convém descobrir; um saber, de certa forma, iniciático" (p. 21). Seria este o saber iniciático que poderia tão bem expressar uma *apresentação* das coisas. É este o saber que, para Mafesolli, constitui o “vetor epistemológico privilegiado” (p. 168) do *senso comum* e que, para nós, é algo que permite a prática de novas formas de produção de conhecimento.

Por uma *apresentação* produzida diretamente por interlocutores indígenas, que explore trânsitos reflexivos, compreendemos uma abertura metodológica na qual se torna possível não só questionar quem é o potencial *sujeito* da ação como também partilhar e redefinir seus objetos. Entretanto, pensar nessa metodologia potencialmente não disjuntiva, implica em levantar questões, sobre “como pode o trabalho intelectual, artístico e pedagógico ‘lidar’ com o multiculturalismo sem defini-lo de modo simplista como um espaço onde apenas os latinos podem falar dos latinos, somente os afro-americanos podem falar sobre os afro-americanos e assim por diante, com cada grupo prisioneiro de sua diferença reificada?” (SHOHAT, STAM, 2006). Uma possibilidade, nos parece, se apresenta em espaços transitivos de políticas do saber, cada vez mais frequentes, onde àqueles outrora *representados* praticam hoje formas de *apresentar, partilhadas*, nas quais torna-se possível, através da ênfase dialógica, repensar um processo de reflexão unilateral – tantas vezes próprio ao saber científico – através da prática de antropologias *partilhadas*. Neste caminho, não somente o exercício do *feedback* mostra-se fundamental, como a ênfase em estratégias de *reflexividade*, num círculo perene em que se registra o diálogo e se dialoga sobre o registro.

TSÖ'REHIPĀRI: Reflexividade no cinema xavante

Divino Tserewahú Tsereptsé iniciou sua formação como realizador audiovisual indígena através do projeto Vídeo na Aldeias⁸ em 1990. Desde então, realizou diversos filmes sobre importantes rituais de sua cultura e viajou o mundo para mostrar suas produções. Seu filme Tsö'rehipāri, no português Sangradouro, realizado em parceria com Tiago Campo Tôres e Amandine Goisbault, foi sua última produção através do projeto Vídeo nas Aldeias. Nele,

⁸ O projeto Vídeo nas Aldeias se desenvolve, a partir de 1987, como um desdobramento do trabalho do CTI (Centro de Trabalho Indigenista), e sua proposta consiste na capacitação de indígenas para operar as tecnologias digitais de registro (câmeras, mesas de edição linear e depois *softwares de edição* não linear, etc.) que possibilite processos de *autonomia* e *auto-determinação* na produção do discurso fílmico a partir dos próprios realizadores indígenas. Para mais informações sobre o Vídeo nas Aldeias ver “Vídeo nas Aldeias: 25 anos” (2012) organizado por Ana Carvalho Ziller Araujo.

Divino resgata a história da chegada dos xavantes à missão salesiana de Sangradouro. Para tanto, recorre desde o relato dos anciãos, do padre da missão, assim como um diálogo com *representações* desse momento presentes em outros filmes ora demonstrando visualmente o que dizem os anciãos⁹, ora utilizando essa imagens como um contraponto crítico¹⁰. Nesse contraponto, aspecto evidente de *reflexividade* que permeia o filme, Divino recorre ao diálogo dos próprios xavantes sobre sua cultura, sobre a influência da cultura do *waradzu* (branco), entre outras questões pertinentes ao cotidiano da comunidade.

Num certo sentido é possível questionarmos o quanto na ética de uma *apresentação* xavante, o conceito de *reflexividade*, por vezes explorado no horizonte da antropologia visual, não seria uma prática imanente. Por diversas vezes, durante nossas conversas com Divino, ele nos relatara seu meticoloso processo *reflexivo e dialógico* em que um filme nunca pode estar pronto sem que a comunidade, sobretudo os anciãos, o tenham assistido e aprovado. Este “método” é, de certo modo, consonante com o cotidiano xavante em que as principais deliberações são sempre definidas a partir dos anciãos.

De volta ao filme, a cena inicial parece emblemática do percurso reflexivo de Divino : Numa elipse, passamos do enquadramento do filme etnográfico¹¹, em pb, de Genil Vasconcelos, que sobrevoa de um avião uma aldeia xavante e, na mesma perspectiva, a imagem colorida do filme de Divino - com uma distância temporal de exatos 60 anos¹² - vai se fundindo à imagem. A trilha sonora, não diegética, do filme de Vasconcelos segue estranhamente em fusão a uma outra música bastante popular: *Eyes of the Tiger*, tema do filme Rocky Balboa. Nesse plano, somos recebidos, pelo próprio *filmmaker* xavante, na Aldeia xavante Sangradouro, que num plano geral dá um aceno de boas vindas ao lado da caixa de som onde a música é executada. As cenas seguintes mostram um carro na aldeia, uma partida de futebol onde também chama a atenção, ao fundo, uma antena parabólica e, por fim, Divino caminhando com sua câmera. Signos de um “progresso” que hoje fazem parte do cotidiano da aldeia.

⁹ Como nas cenas (nos registros de Adalbert Heide) em que os xavantes aparecem sendo catequizados e aprendendo a escrever em cadernos, na lousa e a trabalhar com a enxada. Estas cenas reforçam o que acaba de dizer o ancião sobre o início da catequização salesiana.

¹⁰ Na cena inicial, intercalando com as imagens e narração do filme “Sertão, Entre os índios do Brasil Central” de Genil Vasconcelos, Divino narra aspectos negligenciados pelo que vemos no filme, como os massacres, epidemias e doenças que fizeram parte desse momento inicial de contato.

¹¹ O filme até então vinha nos conduzindo com uma voz *off* caricata buscando situar os xavantes, do período do “primeiro contato”, no exótico imaginário do “selvagem”, utilizando adjetivos como “bravios”, “ariscos”, entre outros.

¹² O filme “Sertão: Entre os Índios do Brasil Central”, de Genil Vasconcelos, é de 1949 e Tsö’rehipãri, de Divino Tserewahú, de 2009.

Na relação do xavante com a imagem e com o “ser visto por si próprio”, algo já corriqueiro em Sangradouro graças aos recorrentes trabalhos de Divino, presenciamos diferentes reações da comunidade diante da câmera. Quando Divino diz para uma criança “*Menino, vem aqui que quero filmar você*”, esta lhe responde “Não, você vai roubar minha imagem”. Em outra situação, quando uma senhora que pinta seu marido é filmada, ela diz: “*A minha imagem nunca vai acabar depois que eu morrer*”. Polifonia reflexiva na qual a presença da câmera captura tanto a cautela da criança temerosa quanto o entusiasmo da senhora em relação própria imagem. Essas duas percepções opostas exemplificam duas diferentes perspectivas, sendo a primeira sobre a que os xavantes, muitas vezes, foram registrados e não puderam se ver – o aspecto político da “imagem roubada” ou mítico do congelamento da imagem – e, uma segunda possibilidade mais recente, na qual não só podem se ver como discutir o uso de suas imagens.

A reflexividade é exercitada desde as cenas iniciais do filme, quando a aldeia está reunida assistindo ao próprio filme Tsö’rehipãri, ainda inacabado, enquanto opina sobre as cenas e a montagem. Um método que, de imediato, nos remete a “Crônica de um verão” (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, em que os protagonistas do filme discutem, durante a projeção do próprio, as relações criadas durante os registros e que agora fazem parte do filme. Caminhos reflexivos da *antropologia compartilhada* de Rouch à *produção partilhada* e Tserewahú.



Fig.11 A aldeia Sangradouro reunida para assistir o filme Tsö rehipãri “ainda inacabado”



Fig.12 A aldeia Sangradouro vista de cima. Divino faz uma fusão da imagem, do mesmo plano, do filme de 1949 com o seu em 2009.



Fig.13 Crianças xavantes assistem a versão inacabada de Tsö rehipãri. Cena que faz parte do começo do “filme finalizado”.

“Boé Eru Kurireu”, trânsitos dialógicos do audiovisual à Hipermissão

“Meu nome é Paulinho Ecerae Kadojeba. Hoje sou cinegrafista. Antigamente nossa cultura foi registrada pelo trabalho de não-índios. Eles fizeram muitas filmagens, fotografias e livros a partir de sua visão e interpretação que conseguiram dar com base em suas pesquisas, e foi com essa visão que fizeram a divulgação de nossas práticas culturais. Atualmente isso mudou. Somos nós os Bororo que estamos atuando nesse trabalho, apresentando uma

versão a partir de quem vive na prática a cultura tradicional. Parte dessa cultura vamos mostrar nesse vídeo.” Paulinho Ecerae Kadojeba, *Hipermídia Boe Ero Kurireu*, (2009)

Com a narrativa identificada acima, originalmente em língua bororo e com legendas em português, Paulinho *Ecerae Kadojeba*, introduz o espectador em sua própria versão do ritual fúnebre bororo, evento de extrema importância para a etnia.

O meio pelo qual temos acesso ao documentário de Paulinho é a hipermídia (que leva o mesmo nome do filme) *Boe Eru Kurireu*, no português “A Grande Tradição Bororo”. A produção do documentário fez parte de um processo de *partilha da produção de conhecimento*, em que a montagem é assinada pelo xavante Divino *Tserewahú Tserepsé* a partir das filmagens do bororo Paulinho Ecerae Kadojeba. No interior desta interlocução entre Paulinho e Divino, chama ainda mais atenção, o fato de que as etnias bororo e os xavante foram, durante muito tempo, consideradas etnias inimigas. Divino e Paulinho dialogam no produto audiovisual, respeitando suas diferenças e sugerindo um interessante processo palinódico direcionado por um grande conjunto de aberturas para novos diálogos. Divino afirma que depois de realizar a montagem, decidiu exibir o filme do amigo bororo em sua aldeia xavante, processo que agiu como valorização da cultura do outro, permitindo novos fluxos e intercâmbios entre os realizadores indígenas, assim como entre indígenas das duas etnias.

Ao longo do processo de contato interétnico, diversas vezes os funerais bororos foram, como no caso do filme “Rituais e Festas Bororo”, *representados* numa lógica em que o registro negou, ou mesmo suprimiu, as vozes da alteridade. A possibilidade de uma realização filmica criada e produzida a partir dos próprios indígenas (no Brasil), começou a se tornar viável, sobretudo, por meio da interlocução com os trabalhos do Turner, desde 1962, junto aos kayapós, posteriormente, com projetos realizados por instituições como o CTI (Centro de Trabalho Indigenista) e o projeto Vídeo nas Aldeias.

Por um lado, um segundo aspecto bastante relevante em “*Boé Eru Kurireu*”, é a crítica de Paulinho aos modelos de *representação* dos *brado* (não indígenas), no caso específico da emissora de televisão Rede Globo em seu programa Fantástico. Trata-se de um exercício reflexivo que contrapõe, na narrativa, a visão bororo de seu ritual e a versão realizada pela equipe jornalística do Fantástico durante o ano de 2003. Por outro lado, Paulinho utiliza uma metodologia que amplamente alicerçou um modelo de *representação* dos não indígenas: a entrevista e a voz *off*. Até certo ponto, utiliza o mesmo método

narrativo de seus “detratores”, embora tomando o cuidado ético necessário em determinadas etapas do ritual. De modo distinto do filme televisivo, que exibiu em cadeia nacional imagens proibidas de serem vistas pelas mulheres, Paulinho faz uso de uma textura que cobre essas imagens não permitindo que sejam compreendidas visualmente, mas que não altera em nada as sonoridades da cena. Temos aqui uma tradução audiovisual da lógica inerente ao ritual, em que as mulheres podem ouvir determinadas etapas, mas não podem ver. O filme de Paulinho busca esmiuçar esteticamente uma singular versão do evento. Paulinho também questiona, em sua crítica ao programa de TV, o fato de se ao longo do contato com os missionários salesianos a prática do ritual fúnebre fora interrompida, como afirmado na matéria do Fantástico. Paulinho constrói seu discurso embasado no depoimento de alguns interlocutores da aldeia.

A mudança propiciada no contexto das autorias múltiplas na *produção partilhada do conhecimento*, apresenta uma alternativa à assimetria tradicional das representações monológicas. No produto/hipermídia “*Boé Ero Kurireu*”, hibridizaram-se um documentário bororo e seus sentidos críticos, uma pesquisa acadêmica e um conceito inerente ao processo. Essa forma reticular de produzir conhecimento questiona as estruturas rígidas e formais da produção do conhecimento científico, que elege as narrativas acadêmicas como o protagonista do Saber. “Nos antigos filmes etnográficos, por exemplo, vozes confiantes e ‘científicas’ falavam a ‘verdade’ sobre os povos nativos, impossibilitados de replicar; já as novas produções buscam uma ‘prática participativa’, uma ‘antropologia dialógica’, uma ‘distância reflexiva’ e uma ‘filmagem interativa’.” (Shohat, Stam, 2006, p. 67)

Num mesmo ambiente habitam polifonias, em diferentes autoridades de níveis taxionômicos, discursivos e estéticos, sendo que o texto acadêmico continua em sua matriz textual e o produto indígena é o filme. Podemos afirmar que uma espécie de inconsciente óptico age na forma de sobreposições das autoridades indicadas (KRAUSS, 1999). No interior desta experiência, também habitam diversas formas de vida da produção de conhecimento: o filme como linguagem indígena, o texto conceitual da dissertação de Sérgio Sato e nossa proposta de reticularidade fílmica, definida pelas formas de vida anteriores.



Fig. 14 Hiperídia “Boé Eru Kurireu”, ambiente digital que apresenta um filme de um bororo, montado por um xavante, e uma dissertação de mestrado.

Referências bibliográficas

- BAIRON, Sérgio. **A hiperídia como comunicação integrada e a retomada da experiência estética na produção de conhecimento**. Tese de livre docência. Universidade de São Paulo, 2007.
- _____. **Interdisciplinaridade. educação, história da cultura e hiperídia**. São Paulo, Futura, 2002.
- _____. **Method, Hermeneutics and Hypermedia**, in: *Convenit – Selecta – 2* – ISSN – 1517-6975, Harvard Low School – Cambridge – 2000. pp. 57-62.;
- _____. **O que é Hiperídia**. São Paulo, Brasiliense, 2011.
- _____. **A comunicação nas esferas, a experiência estética e a hiperídia**. *Revista USP*, v. 86, p. 16-27, 2010.
- _____. **Tendências da Linguagem Científica Contemporânea em Expressividade Digital**. *Cibertextualidades*, Portugal - Porto, v. 1, n. 1, p. 83-104, 2006.
- CANEVACCI, Massimo. **Comunicação Visual**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: Uma exploração das hibridações culturais**. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Italo Brasileiro - Istituto Italiano de Cultura, 1996.
- DI FELICE, Massimo. **Paisagens Pós-urbanas: O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar**. São Paulo: Annablume, 2009.
- FOSTER, Hal. **The return of the Real**. London, Cambridge: Mit Press, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. **El inconsciente óptico**. Madrid: Tecnos, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- PEREIRA, Eliete da Silva. **Ciborgues Indígen@as.br: Entre a atuação nativa no ciberespaço e as (re)elaborações étnicas indígenas digitais**. Disponível em: <http://www.cencib.org/simposioabciber/PDFs/CC/Eliete%20Pereira.pdf>. Acessado em 03/01/2011.
- PIAULT, Marc Henri. **Anthropologie et cinema**. Paris, Éditions Nathan/HER, 2000.
- RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia Visual e Hiperídia**, in: Ribeiro, José; Bairon, Sérgio. (Org.). *Antropologia Visual e Hiperídia*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2007, pp.13-41.
- SATIKO, R.; SZTUTMAN, R.; ZEA, E.S. **Conversas na desordem: Entrevista com Andrea Tonacci**. *Revista do IEB*, nº 45, set 2007. Disponível em: < <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rieb/n45/a14n45.pdf>>. Acessado em: 05/04/2011.
- SATO, Sérgio. 2009. **A tensão Dialógica entre auto e heterorrepresentação no funeral Bororo na Terra Indígena de Meruri**. 202 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 2009.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TACCA, Fernando. **Rituaes e festas Bororo: a construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon**. Revista de Antropologia, vol.45, no.1, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0034-77012002000100006&lng=en&nrm=iso&tlng=pt> . Acessado em: 05/02/2012.

Filmes:

INDÍGENAS Digitais, o Filme. Direção: Sebastian Gerlic. 26 min. color. som. Disponível em <<http://www.vimeo.com/11283052>>, acessado em: 15/03/2012.

BOÉ Eru Kurireu (A Grande Tradição Bororo). Direção: Paulinho Ecerae Kadojeba. 2009. DVD (27 min). color. som.

MORIN, Edgar e ROUCH, Jean. Crônica de um verão. Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. DVD (85 min) pb. som.

REIS, Luiz Thomaz. Rituaes e Festas Bororo. Direção de Major Luiz Thomaz Reis. DVD (26 min). pb. mudo.

TONACCI, Andrea. Serras da Desordem. Direção: Andrea Tonacci. DVD (135 min). color. som.

TSEREWAHÚ, Divino. TSÖ'REHIPÄRI. Direção: Divino Tserewahú, Tiago Campos Tôrres e Amandine Goisbault. DVD (29 min). color. som.