

**RETÓRICA E PRAGMÁTICA DO DOCUMENTÁRIO: A EXPERIÊNCIA DE  
REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA COMPARTILHADA DO PROJETO VÍDEO  
NAS ALDEIAS**

Juliano José de Araújo \*

**Resumo:** O artigo discute a experiência de realização cinematográfica (preparação, filmagem, montagem) compartilhada do projeto Vídeo nas Aldeias a partir da análise de três documentários realizados por cineastas indígenas. Analisa determinadas escolhas retóricas dos documentários, tais como a encenação, a narração em primeira pessoa e o emprego da *voz-over* etc., tendo em vista a sua dimensão pragmática, conforme definida por Plantinga (1997).

Palavras-chave: documentário, retórica, pragmática.

**Resumen:** Este artículo aborda la experiencia de realización cinematográfica (preparación, rodaje, montaje) compartida del proyecto brasileño *Vídeo nas Aldeias*, partiendo del análisis de tres documentales realizados por cineastas indígenas. Examina determinadas elecciones retóricas de esos documentales, tales como la puesta en escena, la narración en primera persona o el empleo de la voz superpuesta, entre otras, teniendo en cuenta su dimensión pragmática, según la define Plantinga (1997).

Palabras clave: documental, retórica, pragmática.

**Abstract:** The article examines the experience of shared filmmaking (preparation, shooting and editing) of the Brazilian Project Video in the Villages from the analysis of three documentaries directed by indigenous filmmakers. It analyzes the rhetoric choices of the documentaries, as the *mise en scène*, the first person narration and the *voice-over* etc., according to their rhetoric and pragmatic dimensions, as defined by Plantinga (1997).

Keywords: documentary, rhetoric, pragmatic.

**Résumé:** L'article discute l'expérience partagée de réalisation cinématographique (préparation, tournage et montage) du projet brésilien *Vidéo dans les Villages* à partir de l'analyse de trois documentaires réalisés par des cinéastes indigènes. On analyse certains des choix rhétoriques des documentaires, tels que la mise en scène, le récit à la première personne et la *voice-over*, etc., en envisageant leur dimension rhétorique et pragmatique telles que définies par Plantinga (1997).

Mots-clés : documentaire, rhétorique, pragmatique.

---

\* Professor no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Rondônia (Unir) e doutorando em Múltiplos Meios na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).  
Email: araujojuliano@gmail.com.

*O filme de não-ficção é uma forma convencional de discurso, que faz uso de estratégias retóricas de estrutura e estilo [...] Filmes de não-ficção são representações complexas com uma diversidade infinita de usos possíveis. [...] Compreendendo claramente as formas e funções desses trabalhos, nós caminhamos na direção de uma efetiva retórica e pragmática das imagens em movimento de não-ficção<sup>1</sup>.*

Carl R. Plantinga (1997: 222)

*Veja, muitos povos já perderam os seus cantos. Nós, os Kuikuro, ainda temos todos os nossos cantos verdadeiros. Foi por isso que eu pensei em criar a Associação para guardar os nossos cantos.[...] A câmera é de todo mundo. Não é coisa minha, nem tua.*  
Cacique dos Kuikuro<sup>2</sup>

## Introdução

A primeira epígrafe deste artigo é uma afirmação de Plantinga (1997) na conclusão de seu livro *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, obra no qual o autor busca desenvolver uma teoria do cinema documentário pensando em uma retórica e uma pragmática das imagens de não-ficção<sup>3</sup> em movimento. Todo filme de não-ficção, dessa forma, compreende uma dimensão retórica e uma pragmática. A retórica não deve ser entendida somente como o domínio da persuasão. Plantinga (1997: 3)

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de citações em línguas estrangeiras são nossas, sendo, portanto, traduções livres.

<sup>2</sup> Trecho do depoimento do cacique dos Kuikuro, no documentário *O manejo da câmera* (2007).

<sup>3</sup> Plantinga (1997) prefere o termo não-ficção ao invés de documentário, pois o último refere-se a um grupo de trabalhos restrito, ligados ao documentarismo inglês de Grierson. A opção por não-ficção justifica-se, dessa forma, pelo termo não-ficção abranger documentários, vídeos independentes, documentários jornalísticos, filmes patrocinados pelo governo, filmes anti-guerra e anti-governamentais, programas televisivos, revistas eletrônicas, filmes de compilação e trabalhos experimentais e poéticos.

define o termo em um sentido mais amplo, considerando-o “[...] como o estudo da riqueza, complexidade e expressividade do discurso de não-ficção, e as formas pelas quais ele é estruturado para influenciar o espectador”. Assim, o discurso de não-ficção dá forma à representação do mundo histórico por meio das estratégias de seleção, sequência, ênfase e voz. Já a pragmática é definida por Plantinga (1997: 1) como “[...] o estudo de como as não-ficções são usadas para desempenhar várias funções sociais”.

A segunda epígrafe, por sua vez, consiste em um trecho do depoimento do Cacique dos Kuikuro, etnia indígena do Alto Xingu, no documentário *O manejo da câmera* (2007), realizado por cineastas indígenas da mesma etnia no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), que foi criado em 1987 pelo documentarista Vincent Carelli, e cujo objetivo é “[...] apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas” (Vídeo nas Aldeias, 2011).

Nesse contexto, as duas epígrafes são o ponto de partida para analisarmos a produção audiovisual de não-ficção realizada no âmbito do projeto VNA. De que forma o discurso desses documentários, isto é, a “organização abstrata dos materiais fílmicos”<sup>4</sup>, estrutura-se? Dito de outra forma, como os cineastas indígenas, a partir de uma postura assertiva<sup>5</sup>, constroem a representação de um mundo projetado empregando as

---

<sup>4</sup> Plantinga (1997: 84) explica-nos que emprega o termo discurso para referir-se à organização abstrata dos materiais fílmicos, ou seja, justamente o como.

<sup>5</sup> Ramos (2008: 22) esclarece que “[...] o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico”. As asserções, afirmações ou proposições do mundo histórico podem ser feitas pela narrativa documentária por meio de imagens e sons. O conceito de asserção, segundo Plantinga (1997: 16-17), deve ser pensando a partir da teoria dos mundos projetados, de Nicholas Wolterstorff. Para cada mundo projetado em um filme corresponde justamente um ponto de vista, uma postura ou tomada de posição. Assim, a teoria dos mundos projetados consiste em um convite para que o espectador considere as ações apresentadas no produto audiovisual a partir de duas posturas possíveis, a saber: assertiva (mundo histórico) ou fictícia (mundo imaginário).

estratégias de seleção, ordem, ênfase e voz? Quais os significados e as implicações sociais dessas realizações cinematográficas, ou seja, para quais finalidades e propósitos são usadas pelas comunidades indígenas? Qual a importância dessas produções audiovisuais para os indígenas? O que os documentários realizados no âmbito do VNA revelam-nos, enfim, em termos retóricos e pragmáticos, conforme defende Plantinga (1997) em sua teoria do audiovisual de não-ficção?

Propomos, inicialmente, uma incursão nessas duas dimensões do discurso da narrativa documentária tendo em vista as questões teóricas levantadas por Plantinga (1997), as quais dialogarão com elementos discutidos por Ramos (2008), Nichols (1994, 2005, 2008), e Renov (1993). Em um segundo momento, apresentaremos o projeto VNA e sua experiência de realização cinematográfica compartilhada a partir da análise dos documentários *Cheiro de pequi* (2006), *O manejo da câmera* (2007) e *Shomõtsi* (2001), os quais integram os DVDs da série Cineastas Indígenas<sup>6</sup>.

## **Retórica e pragmática do documentário**

A dimensão retórica do filme de não-ficção, conforme abordada por Plantinga (1997), refere-se à representação de um mundo projetado em uma postura assertiva pelo discurso do documentário tendo em vista quatro parâmetros principais, a saber: seleção, ordem, ênfase e voz. Passemos, agora, à descrição de cada um deles e a importância dos mesmos no sentido de compreendermos a retórica de um determinado filme de não-ficção:

---

<sup>6</sup> A série é composta, atualmente, por seis DVDs, das respectivas etnias: o primeiro DVD foi realizado por indígenas da etnia Kuikuro; o segundo, da etnia Huni Kui; o terceiro, por indígenas Panará; o quarto, pelos índios Xavante; o quinto pelos indígenas Ashaninka, e o sexto por indígenas da etnia Kisêdjê. Há a previsão de lançamento do sétimo DVD da série, realizado por indígenas da etnia Mbya-Guarani (Vídeo nas Aldeias, 2011).

1) Seleção: o discurso seleciona, controlando a quantidade e a natureza da informação sobre o mundo projetado. Plantinga (1997: 86-87) afirma que ao analisarmos um documentário, inicialmente, podemos perguntar o que é selecionado e omitido de todos os aspectos relevantes e possíveis de um determinado acontecimento. Entretanto, isso não quer dizer que, necessariamente, precisemos conhecer todo o histórico de produção de um filme. Pelo contrário, para qualquer representação que nos é dada, podemos depreender a escolha discursiva dos realizadores, fato que é frequentemente suficiente para nos dizer algo sobre os efeitos retóricos de seleção de um determinado documentário. Contudo, conhecer a história de produção de um filme e seus métodos de realização ajuda muito, porque o discurso é uma construção dos produtores e as seleções e omissões podem originar-se de questões práticas como também de propósitos retóricos.

2) Ordem: o discurso ordena as informações sobre o mundo projetado. Para Plantinga (1997: 88), uma das relações mais importantes entre discurso e mundo projetado é a temporal. O discurso apresenta a informação do mundo projetado em uma sucessão temporal, cuja ordem baseia-se em estratégias retóricas, as quais podem ser de três tipos: ordem, frequência e duração.

A ordem refere-se à ordenação das informações no discurso. “Se os eventos do mundo projetado ocorrerem na sequência A, B, C, o discurso pode apresentá-los, por exemplo, como C, então A e B em um flashback, ou como C, B, A em uma ordem contrária (C foi o resultado de B, que foi causado por A)” (Plantinga, 1997: 89). Ainda sobre a ordem, Plantinga (1997: 89) chama a nossa atenção para a observação das sequências iniciais e finais de um documentário, na medida em que as mesmas têm um efeito importante sobre a compreensão e interpretação do filme todo.

Já a frequência consiste na repetição de um determinado acontecimento no filme, considerando os propósitos retóricos do mesmo. A técnica é pouco usada e pode ser vista no clássico exemplo de *Letter from*

*Siberia* (1957), de Chris Marker, onde a mesma tomada de trabalhadores construindo uma estrada é repetida três vezes, cada uma com uma narração em voz-over diferente. “A primeira voz-over imita uma propaganda anticomunista; a segunda, uma propaganda pós-soviética; e a terceira um relato ostensivamente objetivo” (PLANTINGA, 1997: 96).

A duração discursiva, por fim, compreende o tempo do documentário que é concedido ao evento do mundo histórico, podendo ser uma relação de três tipos: equivalência, redução e expansão. No primeiro tipo, temos literalmente uma equivalência, onde a duração discursiva aproxima-se da duração do mundo projetado. A redução condensa o tempo do mundo projetado, enquanto a expansão aumenta o tempo do mundo projetado. A estratégia mais comum no filme de não-ficção é a redução. “O discurso deve necessariamente separar e escolher, representando somente os eventos mais importantes, e deve frequentemente reduzir o tempo dos eventos do mundo projetado sob uma extensão de duas horas” (PLANTINGA, 1997: 97).

3) Ênfase: o discurso enfatiza, atribuindo peso e importância para a informação. Assim, um elemento selecionado pode ser colocado de forma que lhe seja atribuída ênfase, em função de elementos estruturais ou estilísticos. “A ênfase ou sua falta pode ser conseguida através de milhares dispositivos estilísticos, de uma escolha cuidadosa de ângulo, padrões de edição, iluminação, e a duração com que uma tomada é mostrada” (PLANTINGA, 1997: 98).

4) Voz: o discurso do documentário tem um ponto de vista sobre o mundo projetado que representa, o qual se denomina “voz”. “Todo filme de não-ficção apresenta seu mundo projetado de uma perspectiva (ou perspectivas), em relação a um tom ou atitude. A palavra que uso para descrever isto é voz” (PLANTINGA, 1997: 99). Plantinga explica-nos que o emprego que faz do termo voz é próximo ao de Nichols:

[...] todo filme de não-ficção tem um discurso que toma uma posição implícita ou uma atitude em direção ao que apresenta. Todo filme é construído por humanos para alguma função ou funções comunicativas, e o uso de voz denota a perspectiva da narração que homenageia a realização da não-ficção como uma forma humana de comunicação. O filme de não-ficção é um texto usado para comunicação, incluindo um discurso abstrato que apresenta a informação do mundo projetado, e uma “voz” que expressa a informação de uma certa perspectiva (PLANTINGA, 1997: 100).

Nesse contexto teórico, o autor reconhece que uma das mais conhecidas e úteis tipologias dos filmes de não-ficção vêm de Nichols (1991). Os quatro modos de documentário – expositivo, observacional, interativo e reflexivo, revistos depois por Nichols (1994, 2008), e sendo acrescentados dos modos performático e poético<sup>7</sup> – tem sido de grande valor porque eles oferecem um retrato, ao menos, historicamente descritivo. “Os modos são históricos porque seguem uma ordem de desenvolvimento cronológico” (PLANTINGA, 1997: 101).

Plantinga, entretanto, critica a tipologia de Nichols afirmando que embora a mesma seja válida, levanta questões problemáticas, pois favorece o último modo – filmes reflexivos, ao assumir que o modo expositivo é o mais simples ou politicamente retrógrado, uma vez que constitui o estágio mais primitivo do desenvolvimento do documentário. A favor de Nichols, Plantinga lembra-nos que o autor não apresenta os modos como categorias rigorosamente definidas com fronteiras distintas, recordando que qualquer um dos quatro modos estava disponível para os realizadores desde cedo na história da não-ficção, e que alguns filmes podem, às vezes, mixar os modos. A grande crítica de Plantinga (1997: 101) refere-se ao fato de que Nichols (1991) admite que os modos do documentário dão a impressão de

---

<sup>7</sup> A questão poética já estava presente em Nichols (1991). Entretanto, o mesmo era pensado pelo autor como um apêndice dos demais modos. Um filme, como por exemplo, *Rain* (1929) de Joris Ivens, Nichols classificava como uma “exposição poética”.

uma evolução em direção a uma maior complexidade e autoconsciência, espécie de teleologia que favorece justamente o modo reflexivo.

Plantinga (1997: 103) também afirma que os modos de documentário de Nichols não lidam bem com os filmes de não-ficção poéticos ou experimentais. Devido ao fato de muitos desses filmes terem sido produzidos nas décadas de 20 e 30 do século passado, Nichols quer colocá-los no modo expositivo, porque é lá que eles se encaixam, conforme a periodização histórica, denominando-os de “exposição poética”. Plantinga argumenta que embora esses filmes encaixem-se no modo expositivo, considerando a periodização histórica, os mesmos não se encaixam conceitualmente ou estilisticamente, uma vez que a função primeira dos mesmos é poética, ao invés de expositiva, observacional, interativa ou reflexiva. Assim, o autor defende uma categoria para os filmes de não-ficção poéticos para reconhecer o fato de que alguns filmes têm a função estética que serve como seu princípio organizacional primário.

É a partir desses questionamentos que Plantinga propõe em *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* um dispositivo heurístico que considere uma diferença entre o que ele chama de voz formal, voz aberta e voz poética do filme de não-ficção. Sua tipologia baseia-se no grau de autoridade narrativa assumida pelo filme (no caso das vozes formais e abertas), e na ausência de uma autoridade em favor de uma preocupação estética, no caso da voz poética. A diferença entre as vozes formal, aberta e poética residem na voz discursiva, a qual pode ter uma autoridade epistêmica, uma hesitação epistêmica, ou uma estética epistêmica. O autor reconhece que os filmes de não-ficção podem, às vezes, misturar as vozes. As vozes são descrições de tendências maiores do filme de não-ficção (PLANTINGA, 1997: 106). Vejamos, agora, as definições e características das três vozes do documentário, segundo o autor:

1) A voz formal: a voz formal é definida a partir de três pontos fundamentais. O primeiro diz respeito ao fato da voz formal funcionar para

explicar algo do mundo histórico para o espectador. Ela não faz apenas uma asserção, pois todos os filmes de não-ficção fazem, mas dá uma forma significativa para os dados que apresenta, normalmente, na narração em voz-over. O segundo ponto é que os documentários pertencentes à categoria de voz formal tendem a ter uma forma e um estilo clássico, além de características estéticas como harmonia, unidade e moderação e/ou controle, sendo, portanto, simétricos, unificados e fechados. A terceira questão levantada pelo autor é de que os filmes com voz formal não deixam lacunas abertas, na medida em que eles as abrem e, logo em seguida, preenchem-nas dito de outro modo, eles colocam uma questão clara e, posteriormente, trazem-nos respostas. Dessa forma, a voz formal possui um conhecimento ostensivo e comunica-o para o espectador, fazendo asserções e explicando-as, da mesma forma que é onisciente, assumindo um conhecimento completo e relevante e sabendo mais do que as pessoas representadas no filme (PLANTINGA, 1997: 110-115).

2) A voz aberta: a voz aberta, de acordo com pode ser caracterizada como epistemicamente hesitante, sendo mais reticente em comunicar um determinado conhecimento. Frequentemente, ela não formula questões claras, tampouco oferece respostas, ou ainda pode trazer uma resposta ambígua, observando ou explorando, ao invés de explicar, como faz a voz formal. A voz aberta pode ser associada às estilísticas do cinema direto ou do cinema verdade, uma vez que explora a habilidade das câmeras e microfones em observar e mostrar (PLANTINGA, 1997: 115-119).

3) A voz poética: Plantinga (1997: 172-190) explica que a voz poética preocupa-se com o filme de não-ficção como arte e/ou como um meio de explorar a representação em si. Os filmes de não-ficção pertencentes à categoria da voz poética trazem para o primeiro plano o interesse estético, exploram uma tensão entre representação e composição, ou, alternativamente, invertem a observação ou a explicação em uma

explícita autoanálise. O autor indica quatro grandes grupos de filmes de não-ficção que trabalham com a voz poética:

a) Documentário poético: representa seus sujeitos como objetos ou eventos estéticos, enfatizando não a disseminação da informação factual, mas o elemento sensual e as qualidades formais de seus sujeitos e/ou do assunto, segundo as convenções de harmonia e unidade. Como exemplos, são citadas as sinfonias metropolitanas.

b) Filmes de não-ficção de vanguarda: esses filmes, segundo o autor, são frequentemente ignorados, sendo sequer citados nas histórias dos filmes de não-ficção. Normalmente, são trabalhos individuais com pequenos orçamentos em 16 mm ou em vídeo, vistos em museus, faculdades e universidades. Os filmes de vanguarda trazem o estilo para o primeiro plano em um grau mais elaborado que o filme poético. O estilo é clássico no filme poético; enquanto no filme de vanguarda o estilo produz uma ruptura. No filme poético, o mundo projetado é introduzido com a estética clássica e qualidades formais. No filme de vanguarda, o discurso em si torna-se o foco primário. O espectador concentra-se, assim, nos padrões de forma, ângulo, movimento, e cor, ao invés de um mundo projetado unificado. Por um lado, o espectador percebe o referente através de imagens icônicas e indiciais; por outro, o estilo faz a referencialidade difícil. Como exemplo, Plantinga cita o filme *Castro Street* (1966), de Bruce Baillie, que ilustra tal jogo perceptivo.

c) Metadocumentário: inclui filmes como *O homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, *Far from Vietnam* (1967) e *Letter from Siberia* (1957), de Chris Marker. Trata-se de filmes de não-ficção reflexivos de uma forma específica, uma vez que são fundamentalmente sobre o documentário e sobre a representação em si, chamando a atenção para o seu próprio fazer.

d) Documentário paródico: uma paródia do filme de não-ficção pode em si ser uma ficção ou uma não-ficção. Uma paródia será de não-ficção quando tomar uma posição assertiva em relação ao que representa. Como

exemplo representativo, Plantinga cita *Mondo Cane* (1961), documentário cujo assunto são as curiosidades e coisas chocantes de todo o mundo. A voz do filme tem uma atitude irônica em relação aos eventos que representa, modelando um mundo projetado que é cheio de espetáculos cruéis, como por exemplo, a crueldade humana com os animais. Em uma das sequências do documentário, sobre tomadas de um ganso sendo alimentado à força (para adequadamente preparar seus fígados para o consumo humano), o narrador descreve como as patas do animal foram presas no chão para forçar o ganso a conservar a energia.

É importante destacarmos que Plantinga esclarece que seu propósito, com as vozes formal, aberta e poética, não é identificar ou construir novas categorias, mas descrever estratégias de voz, estrutura e estilo. Vejamos, agora, o que seria a pragmática do documentário.

Plantinga (1997: 191) afirma que a pragmática dos filmes de não-ficção deve se dedicar ao estudo dos usos, implicações e significados dos mesmos, uma vez que os documentários são empregados com várias funções sociais. O autor aponta que Barnouw (1993), por exemplo, reconhece propósitos diversos do filme de não-ficção, tais como explorar, reportar, advogar, poetizar, promover, observar, guerrilhar etc. Já Renov (1993) descreve quatro funções para os filmes de não-ficção, a saber: gravar, revelar ou preservar; persuadir ou promover; analisar ou interrogar; e expressar. Nesse contexto, Plantinga (1997: 1-2) destaca que “os propósitos do filme de não-ficção são limitados somente pela amplitude da comunicação humana em si”, cabendo ao pesquisador, a partir das ferramentas conceituais da teoria, investigá-los, tendo em vista um movimento entre realizadores, filmes e seus contextos de produção e exibição.

## **A experiência de produção compartilhada do VNA: análise dos documentários *Cheiro de pequi*, *O manejo da câmera* e *Shomõtsi***

Passemos, agora, para um breve histórico do projeto VNA e sua experiência de realização cinematográfica compartilhada<sup>8</sup>. Em seguida, apresentaremos a análise de três documentários realizados no âmbito do VNA. O trabalho do projeto VNA começou em 1987, no âmbito das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI), coordenado pelo documentarista Vincent Carelli e pelas antropólogas Dominique Gallois e Virgínia Valadão. O VNA surgiu como uma experimentação entre os índios Nambiquara. A atividade de filmar os indígenas e deixá-los:

[...] assistir o material filmado foi gerando uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos, e gerando uma série de vídeos sobre como cada povo incorporava o vídeo de uma maneira particular (Vídeo nas Aldeias, 2011).

Em 2000, o projeto constitui-se na ONG VNA. Hoje, após 24 anos de intensa atividade de produção e, notadamente, “[...] uma prática sistemática e inovadora de formação de realizadores indígenas, entre 23

---

<sup>8</sup> Entendemos o termo “produção compartilhada” a partir dos fundamentos da antropologia compartilhada do antropólogo-cineasta Jean Rouch. A respeito, ver Rouch (2003). Em relação às experiências de produção compartilhada, MacDougall (1998: 134) explica-nos que: “Além de um cinema observacional, há a possibilidade de um cinema participativo [...]. Aqui, o realizador reconhece sua entrada no mundo dos sujeitos e ainda lhes pede para imprimir diretamente no filme aspectos da cultura deles. Isso não significa um relaxamento dos propósitos do filme, tampouco o abandono da perspectiva dos realizadores, que estão fora da cultura retratada. Mas, ao revelar seu papel, os realizadores acentuam o valor do material como evidência. Ao entrar ativamente no mundo dos sujeitos, eles têm a capacidade de provocar um fluxo maior de informações sobre os mesmos. Ao lhes dar acesso ao filme, os realizadores tornam possíveis correções, adições e esclarecimentos que somente a resposta dos sujeitos ao material pode trazer à tona. Através de uma troca como essa, o filme pode começar a refletir as formas pelas quais os seus sujeitos percebem o mundo”.

povos em 4 estados da Amazônia Legal [...]” (Monte, 2011: 1), a ONG é portadora de um importante acervo de imagens sobre os povos indígenas brasileiros com cerca de 70 filmes (Vídeo nas Aldeias, 2011)<sup>9</sup>.

Passemos, neste momento, para a análise dos documentários. O *corpus* do presente artigo é formado por três documentários realizados por cineastas indígenas que integram os DVDs da série Cineastas Indígenas do VNA. Escolhemos para análise os documentários *Cheiro de pequi* (2006) e *O manejo da câmera* (2007), realizados por cineastas da etnia Kuikuro, e *Shomõtsi* (2001), dos realizadores da etnia Ashaninka. Nossa análise, longe de esgotar a riqueza, complexidade e expressividade dessas produções audiovisuais, será pautada no sentido de pensar determinadas escolhas retóricas dos cineastas indígenas nos documentários, tais como, a encenação, a narração em primeira pessoa, o emprego da voz-over etc., tendo em vista a pragmática dos mesmos.

Em *Cheiro de pequi* os cineastas indígenas, “ligando o passado ao presente”, apresentam-nos “uma história de perigos e prazeres, de sexo e traição, onde homens e mulheres, beija-flores e jacarés constroem um mundo incomum” (Vídeo nas Aldeias, 2011). O documentário começa com imagens de uma câmera em recuo, a qual observa um ritual, onde o cacique dos Kuikuro evoca os espíritos do “hiper-Jacaré”, seguido do chamado da jovem Kangisakagu, que foi namorada do Jacaré, e de Mariká, índio que matou o Jacaré. Nesta sequência inicial, temos a apresentação de três personagens do passado, da memória e tradição dos Kuikuro, cuja história, por meio da encenação, será apresentada aos espectadores.

A sequência seguinte apresenta uma “câmera na mão”, inicialmente em recuo e, posteriormente, que participa espécie de “câmera participante”

---

<sup>9</sup> Para mais informações sobre o VNA, como por exemplo, um catálogo com as realizações do projeto, recomendamos o site do projeto no endereço [www.videonasaldeias.org.br](http://www.videonasaldeias.org.br), onde é possível ter acesso às sinopses das produções audiovisuais e, inclusive, os trailers de algumas.

<sup>10</sup>, acompanhando um casal de indígenas, junto com uma criança, que vão pegar e descascar pequi. “Se o pé não der fruto, a gente arranha o tronco com dente de Jacaré”, diz a mulher. “Aí, fica carregado de pequi”, afirma. “Porque, na origem, o pequi era um jacaré”, completa. Têm-se, agora, todos os elementos necessários para o argumento do documentário *Cheiro de pequi*, cabendo ao depoimento seguinte, de Jauapá, esposa do chefe Afukaká, e uma das entrevistadas do filme, articulá-los. “A história da origem do pequi é assim...”, diz a mulher, momento em que se tem um corte em sua fala e imagem, o qual marca justamente a introdução de uma encenação. Seguem-se tomadas de duas jovens e de um rapaz, seguidas de um jacaré, com a voz de Jauapá em off dizendo: “Foram as mulheres do Mariká que namoraram com ele”. Além do depoimento de Jauapá, há também o depoimento de outra mulher indígena, Tapualu. Ambas narram para o espectador a história mítica de Mariká e suas duas esposas, que o traíram com o Jacaré, a qual é encenada por jovens indígenas da aldeia Kuikuro. Mariká, ao saber da traição, que lhe foi contada por uma cutia, flagra a infidelidade de suas esposas e mata o Jacaré com uma flecha invisível. Ambas enterram o Jacaré e colocam Mariká para fora de casa, que passa a viver na casa dos homens na aldeia. Após cinco dias, as duas mulheres vão até a sepultura de seu amante e veem que o Jacaré estava brotando, simbolizado por um pé de pequi. Toda essa descrição feita por nós é apresentada para o espectador, como já mencionamos, por meio de uma encenação. Os cineastas indígenas poderiam ter apresentado a história mítica de Mariká, suas duas esposas e o Jacaré simplesmente a partir das falas dos entrevistados. Mas por que não fizeram isso? Por que preferiram a encenação?

Trata-se, neste caso, de uma estratégia retórica empregada pelos cineastas indígenas com a finalidade, digamos, de literalmente dar “vida” à

---

<sup>10</sup> Expressão de Luc de Heusch, citada por Rouch (2003: 82). Mais adiante, voltaremos a tratar do papel da “câmera participante”.

história narrada pelos depoentes. Procedimento antigo e corriqueiro na história do filme documentário, conforme nos lembra Ramos (2008), a encenação será usada em pelo menos outras três sequências de *Cheiro de pequi*. Após a apresentação da história mítica descrita acima, a narrativa desenvolve-se articulando entrevistas e depoimentos, em alguns momentos com voz-off e encenação. Tem-se um depoimento de Tapualu, no qual ela descreve como ficou doente, pois quando ia buscar pequi, o Beija-flor, que é justamente o dono do pequi, fez com que ela adoecesse, sentindo dores no abdômen e joelhos, e chegando até a ficar desacordada em uma rede. “O beija-flor tinha me flechado toda”, diz Tapualu, que só será curada com os trabalhos do pajé Matü. Uma encenação, na qual Tapualu e o pajé Matü interpretam seus próprios papéis, busca restituir para o espectador a experiência desse momento, até a cura da jovem doente e a realização da festa, em homenagem ao Beija-flor, onde, mais uma vez, temos uma encenação. Merece destaque, na encenação desta festa, a forma como a câmera participa do ritual, indo, gradativamente, de um enquadramento em plano mais aberto para planos mais fechados, próximos dos indígenas que cantam e dançam, de lá para cá. A respeito dessa questão, o antropólogo-cineasta Jean Rouch, que teve como grandes mestres Robert Flaherty e Dziga Vertov, afirma que, para ele, “[...] a única forma de filmar é caminhar com a câmera, levando-a para onde seja mais efetivo, e improvisando um balé no qual a câmera torna-se mais viva do que as pessoas que está filmando” (ROUCH, 2003: 89). Para Rouch, esta seria a síntese entre as teorias de Vertov (cine-olho) e de Flaherty (observação participante). É pertinente observarmos que, não apenas nesta encenação do ritual, mas em várias outras sequências do documentário, podemos ter essa sensação de participação da câmera. Sobre tal estratégia, Rouch (2003: 90) explica-nos que:

Então, ao invés de usar o zoom, o realizador-cinegrafista pode realmente entrar em seu sujeito, pode preceder ou seguir um dançarino, um padre, ou um artesão. Ele não é somente um realizador-cinegrafista, mas um “olho mecânico” acompanhado por uma “orelha eletrônica”. É este estado fantástico de transformação do realizador-cinegrafista que eu chamei, por analogia ao fenômeno de possessão, de “cine-transe”.

Silva (2010: 78-79) afirma que o cine-transe, nessa perspectiva, trata-se justamente de uma sintonia entre cineasta e sujeitos que filma, a qual, literalmente, faz com que o primeiro aproxime-se dos “estados de consciência” dos últimos. Tal aproximação é expressa, segundo o autor, por meio do plano-sequência e do som direto, elementos estilísticos que possibilitam ao cineasta “colar” na experiência do outro, os quais se fazem presentes em vários momentos de *Cheiro de pequi*. Outra questão estilística importante do VNA refere-se à proibição do emprego do zoom, a qual abordaremos, a seguir, na análise de *O manejo da câmera*. Mas, voltando para *Cheiro de pequi*, como terminará a história de Mariká e suas duas mulheres?

No final do documentário, temos mais uma encenação, permeada pelo depoimento de Tapualu, o qual nos diz que o Sol e seu irmão foram até a casa dos homens na aldeia e sugeriram que Mariká fizesse a reza do sol, pintando seu corpo com vários desenhos de vaginas. Diz a lenda que ao fazer tal reza as mulheres aceitam os homens. “Quando elas virem o desenho da vagina, elas vão jogar polpa de pequi em você. Pronto, elas vão te aceitar de novo”, diz o Sol<sup>11</sup>. Toda essa descrição é apresentada por meio, mais uma vez, da encenação. “Funcionou direitinho, elas voltaram a gostar dele”, diz Tapualu. Todas as sequências de encenação de *Cheiro de pequi* correspondem, de acordo com a tipologia de Ramos (2008) para a

---

<sup>11</sup> A presença do pequi aqui se deve ao fato de que as duas mulheres de Mariká, ao pegarem o pequi que nasceu no local onde o Jacaré fora sepultado, sentiram que o mesmo não tinha cheiro e, por sugestão do próprio Sol, passaram-no em suas vaginas, que lhe atribuiu seu cheiro característico.

encenação, à encenação-locação, uma vez que as tomadas são realizadas “[...] na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida” (RAMOS, 2008: 42). Dito de outro modo, a encenação, no documentário em análise, não é realizada em estúdios ou cenários, fato que caracterizaria uma encenação-construída; pelo contrário, ela é filmada na própria aldeia indígena, na comunidade, no habitat dos Kuikuro, onde eles nasceram, cresceram e vivem até hoje. Assim, a partir dos depoimentos e entrevistas, que nos explicitam previamente a narrativa de Mariká e suas duas mulheres, a traição com o Jacaré, cuja morte deu origem ao pequi, os indígenas figuram para a câmera, dão vida a uma história do passado que se mantém viva na memória dos Kuikuro.

Vejam, agora, a análise de *O manejo da câmera*. Antes de entrarmos propriamente em sua análise, apresentaremos algumas considerações sobre a prática de realização do VNA, visto que o documentário em questão trata-se de um metadocumentário, apresentando reflexões sobre a prática de realização cinematográfica dos cineastas Kuikuro. É importante observarmos que Plantinga define o termo como:

[...] filmes reflexivos de uma forma específica, pois são fundamentalmente ‘sobre’ o documentário e ‘sobre’ a representação em si. [...] o metadocumentário é explicitamente reflexivo, chamando a atenção para o seu próprio fazer”, questão fortemente presente em *O manejo da câmera*. Plantinga (1997: 179).

As oficinas do projeto VNA duram, em média, de três semanas a um mês, e contam com a participação de até seis indígenas. Inicialmente, os coordenadores ensinam-lhes o manejo básico da câmera, orientando-os a fazer o foco manual e o balanço de branco. “Na hora que eles dominaram essas duas coisinhas, já começam a trabalhar fazendo exercícios. O exercício que a gente tem costume de dar é esse de filmar o cotidiano de alguém”, afirma Mari Corrêa, que atua nas oficinas de formação de

realizadores indígenas. É importante notar que os coordenadores não participam da filmagem. “E no final do dia, quando eles terminaram de filmar, a gente se junta numa sala, que é aberta à comunidade toda, assistimos o material e fazemos uma visão crítica”, explica Mari (CORRÊA, 2011: 11). O coordenador do VNA, Vincent Carelli, diz que quando o indígena começa a filmar, como qualquer pessoa recém introduzida nas técnicas cinematográficas, tem uma tendência a ficar cortando. “Ele tem que aprender a escutar: ‘O cara estava falando e você cortou?’. Aí ele começa a escutar, até chegar a esse ponto em que ele deixa o cara sair de quadro”, comenta Vincent, referindo-se ao fato de que as entrevistas que os cineastas indígenas fazem com pessoas mais velhas das comunidades tem horas de duração (CORRÊA, 2011: 5).

“Quem tem a prática da narração são, em geral, os mais velhos. E quando eles começam a narrar é por uma ou duas horas seguidas. Não tem narraçõzinhas, não tem frases curtas. E eles filmam até o final, até o cara acabar de falar”, diz Mari Corrêa (CORRÊA, 2011: 6).

Em *O manejo da câmera*, os cineastas indígenas Kuikuro apresentam a relação de sua comunidade com a câmera, mostrando, dentre outras questões: as dificuldades encontradas no dia a dia de uma situação de filmagem, como a incompreensão de algumas pessoas da própria aldeia, as quais não entendem o porquê deles se apropriarem de uma tecnologia dos brancos; a relação que os Kuikuro estabeleceram com os registros audiovisuais no momento, por exemplo, em que assistem a si próprios (as duas mulheres Kuikuro entrevistadas, Jauapá e Tapualu, afirmam que agora já se acostumaram com suas imagens, mas antes sentiam vergonha ao se verem); a importância do material audiovisual captado enquanto arquivo e memória da comunidade, fato expresso de maneira clara no depoimento do cacique dos Kuikuro. Toda a narrativa é centrada na ação de Ahukaká,

Amunegi, Jairão, Maricá e Takumã, os cineastas indígenas do Coletivo Kuikuro de Cinema, responsáveis pela filmagem, e que em vários momentos narram em primeira pessoa suas experiências com a câmera, junto com depoimentos de membros de sua comunidade, dentre os quais se destacam o cacique, o pajé, e duas mulheres – Jauapá e Tapualu.

O documentário começa com uma voz-off, sobre um fundo preto, dizendo “um, dois, três, já”, seguida de tomadas mostrando Jairão, arrumando a câmera em um tripé para iniciar a filmagem do depoimento de Tehuru, um dos pajés da aldeia Kuikuro. Embora o uso do tripé seja uma estratégia de trabalho recusada por Rouch (2003: 89), uma vez que o mesmo faz com que a câmera literalmente “veja” de um único ponto de vista, é importante notarmos que os cineastas indígenas utilizam-no, normalmente, para a realização de entrevistas, como é o caso em questão. Para a realização das demais imagens, os cineastas indígenas sempre estão com câmera na mão. Da mesma forma, as tomadas mostram que a câmera no tripé está posicionada bem próxima de Tehuru, estabelecendo, assim, uma relação de cumplicidade entre cineastas e depoente. Com tomadas mostrando os indígenas realizando a performance de cineastas, ação que será repetida em vários outros momentos do documentário, Jairão diz para o pajé: “Já vamos começar”. “Tá pronto?”, questiona o pajé. “Quase, eu vou te explicar”, diz Jairão. “Você vai contar a história. Vai contando e nós vamos gravando”, afirma o cineasta, que está ao lado de outros dois cineastas indígenas. É possível, aqui, pensarmos *O manejo da câmera*, de certa forma, segundo o modo performático, definido por Nichols (2008: 63), na medida em que é enfatizado no documentário “[...] o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema [...]”, no caso, a realização cinematográfica na aldeia. Tem-se o depoimento do pajé, que fala sobre um mito indígena, alternando-se tomadas dos cineastas indígenas. “Aí, elas transaram com ele. Então, ele gozou e o rabo dele ficou tremendo”, afirma o pajé no final de seu depoimento, momento em que se vê o cinegrafista

Jairão rir. Imediatamente, Tehuru afirma rindo: “Jairão, você não pode rir, porque você deve tremer igualzinho”. Nota-se no final dessa sequência a presença da impureza, uma vez que os cineastas indígenas não se prendem à mera realização de um roteiro previamente definido; pelo contrário, os mesmos estão abertos à indeterminação do acontecer na circunstância da tomada. Mari Corrêa afirma que durante as oficinas que realizam com os indígenas a invasão da impureza é sempre estimulada nos filmes (Corrêa, 2011: 6), sendo que a mesma far-se-á presente em diversos momentos de *O manejo da câmera*. Ainda acerca dessa questão, o coordenador do VNA explica que a

[...] a captação do material dos cineastas indígenas nas oficinas se dá, ao contrário, de maneira intuitiva, empírica e livre, totalmente atenta e aberta ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação dos seus personagens, (ForumDoc. BH.2009, 2011: 10).

As imagens seguintes mostram um diálogo entre o pajé Tehuru indagando os cineastas sobre quem mais eles iriam entrevistar. Jairão responde que ele foi o último e que o próximo passo é assistir o material gravado. Os cineastas indígenas deixam a oca onde foi feita a entrevista e seguem-se algumas tomadas deles mesmos em ação, realizando a performance de manusear a câmera durante a filmagem de duas mulheres indígenas que estão andando de bicicleta. É pertinente notar que nesta sequência as imagens são gravadas bem de perto, sem o emprego de zoom, por dois indígenas que também estão andando de bicicleta, ao lado das mulheres. O diretor do VNA, Vincent Carelli, destaca que os cineastas indígenas são proibidos de recorrer ao zoom, justamente uma das primeiras lições que recebem durante as oficinas de vídeo. A respeito dessa questão, Mari Corrêa diz que se trata, por um lado, de uma questão técnica, pois quando se filma sozinho, sem alguém para fazer o som, caso o cinegrafista

não chegue perto, o mesmo não captará o som. “Então já tem uma questão aí que é intrínseca da forma de filmar. Você tem que se aproximar”, diz. Por outro lado, Mari aponta que

“[...] do ponto de vista ético, não vale roubar a imagem de ninguém. Vai e cria uma relação com a pessoa... que essa pessoa esteja a fim de ser filmada. Eu não vou ficar aqui, do lado esquerdo da margem do rio, filmando escondido o cara que está do outro lado.” (CORRÊA, 2011: 10).

Tem-se, dessa forma, um princípio de filmagem muito caro ao antropólogo-cineasta Jean Rouch. Não empregar o zoom permite-nos ter a “[...] qualidade insubstituível do contato real entre aquele que filma e o sujeito filmado” (ROUCH, 2003: 88).

Na sequência que se segue, os cineastas indígenas Ahukaká, Amunegi, Maricá e Takumã apresentam-se para os espectadores. Amunegi diz em primeira pessoa: “Nós somos os cinegrafistas”. São apresentadas mais imagens de performance dos cineastas na aldeia. Em mais um depoimento em primeira pessoa, eles dizem que há pessoas da comunidade que não entendem o trabalho deles, não os deixam filmar, e chegam até a dizer que eles não são brancos para manusear as câmeras, um objeto entendido como típico de um ambiente externo, estranho, da cultura do homem branco. Apesar disso, deixam claro que não se intimidam e continuam sempre as filmagens.

Em seguida, temos o depoimento do cineasta indígena Takumã e do cacique dos Kuikuro, ambos falando sobre a presença e, notadamente, a inserção da câmera na comunidade indígena, conforme transcritos a seguir:

Quando eu era criança, quando eu tinha uns cinco anos, os brancos chegavam aqui, fotógrafos e cinegrafistas, aí, eu via as coisas deles, câmeras grandes, como da Rede Globo, que veio aqui faz tempo. Eu ficava espiando, andando atrás deles, e pensava: “Que máquinas são essas?” Eu ainda era criança, eu não sabia. Então, o cacique pensou

em fazer a documentação na nossa aldeia, para não acabar o nosso costume (Depoimento do cineasta indígena Takumã).

Veja, muitos povos já perderam os seus cantos. Nós, os Kuikuro, ainda temos todos os nossos cantos verdadeiros. Foi por isso que eu pensei em criar a Associação para guardar nossos cantos.

Hoje, a comunidade já gosta das filmagens. A câmera é de todo mundo. Não é coisa minha, nem tua.

Eu me preocupo muito. As crianças ficam vendo televisão na aldeia. Todos assistem, não são só os Kuikuro. Nós somos 14 povos no Parque do Xingu. E todos eles assistem. Eu mesmo gosto de assistir jornal, futebol (Depoimento do cacique dos Kuikuro).

Observamos nos dois depoimentos a presença da câmera na aldeia indígena em um contexto de verdadeiro embate intercultural. Em um primeiro momento, tal presença, conforme relata o cineasta indígena Takumã, faz-se por meio dos fotógrafos e cinegrafistas da cidade que iam até a aldeia. Os indígenas, por sua vez, viam a câmera como um elemento estranho e desconhecido de seu universo. Afinal de contas, era uma equipe de filmagem, repórteres, cinegrafistas e fotógrafos que invadiam o espaço deles, passando pouco tempo ali, o necessário para fazer suas reportagens, vendo-os como objetos e, logo em seguida, iam embora sem lhes dar nenhum retorno acerca do material filmado. Nesse contexto, Rouch (2003: 88) lembra-nos que “toda vez que um filme é realizado, a privacidade é violada”. É justamente por isso que o antropólogo-cineasta é totalmente oposto às equipes de filmagem e defende que os documentários sejam feitos por equipes reduzidas, constituídas por poucas pessoas, preferencialmente, da própria comunidade. Rouch (2003: 87) destaca, inclusive, que a pessoa responsável pelo som deve compreender o idioma daqueles que está gravando, sendo indispensável, assim, que a mesma pertença ao grupo étnico filmado. Todos os filmes do VNA são falados na língua nativa das comunidades envolvidas, sendo legendados posteriormente. O documentário traz uma sequência na qual se vê a realização do processo de legendagem,

do qual os indígenas participam. Já em relação ao cinegrafista, ele alega que o cineasta deve exercer tal função, não a delegando a terceiros, pois é somente ele e mais ninguém que sabe quando, onde e como filmar, ou seja, fazer a produção. No caso em questão, são cineastas indígenas que fazem as filmagens conforme os propósitos das comunidades em que estão inseridos.

Em um segundo momento, entretanto, conforme se percebe pelo depoimento do cacique dos Kuikuro, a câmera constitui-se em um instrumento que não mais é estranho para os indígenas, além de ser responsável pela garantia da memória Kuikuro para as gerações futuras. Tal fato deve-se, notadamente, pelos cinegrafistas de agora não serem mais estranhos para a comunidade; pelo contrário, são sujeitos dela mesma. Não é à toa que Rouch (2003: 87) defendia que antropólogos e cineastas passassem bastante tempo em campo, com o grupo étnico, antes de iniciar as filmagens. Trata-se de um período de reflexão, de aprendizagem e de compreensão mútua, que nos remete à observação participante feita pioneiramente por Robert Flaherty na década de 1920, na realização de *Nanook, o esquimó* (1922). A preocupação com a manutenção da memória, por sua vez, ocorre pelas comunidades indígenas serem essencialmente orais, com o conhecimento sendo passado dos mais velhos para os jovens. Conforme nos esclarece France (2000: 22), “[...] memória viva, a antropologia fílmica toma aqui o lugar da tradição oral, ao assegurar uma transmissão dos valores e dos fatos que, sem ela, desapareceriam com o desaparecimento das últimas testemunhas”. Com o objetivo de preservar sua memória, os Kuikuro lançam mão dos registros audiovisuais, seja por meio de entrevistas, filmagem de danças, rituais etc., ou mesmo através da encenação de mitos, nos quais os sujeitos da comunidade tornam-se personagens do documentário, como já mencionamos. O cinema do VNA nutre-se, sobretudo, da tradição oral das comunidades indígenas.

Outra questão que merece ser vista com mais atenção e aqui nos interessa: trata-se do uso coletivo que é feito da câmera. Conforme afirma o

cacique: “A câmera é de todo mundo. Não é coisa minha, nem tua”. De uma visão unilateral, na qual o poder de fazer os registros audiovisuais estava centrado nas mãos de fotógrafos e cinegrafistas, onde os indígenas, enquanto sujeitos observados estiveram “sempre na frente” da câmera – o depoimento do cacique revela-nos um ponto de vista participativo dos indígenas, no sentido de que os mesmos são responsáveis pelo processo de realização cinematográfica, conforme os interesses da comunidade Kuikuro. O documentário revela-nos os indígenas justamente como um sujeito-da-câmera que age “[...] deixando expostas pegadas da enunciação e o mapa da ação na tomada” (RAMOS, 2008: 100). Da mesma forma, os coordenadores do VNA, de acordo com Mari Corrêa, não têm uma vontade de ficar se escondendo atrás dos índios, como se os filmes produzidos fossem “puros” (CORRÊA, 2011: 2). Há algumas sequências de *O manejo da câmera* que justamente revelam tal processo para o espectador: em uma delas, os coordenadores do projeto estão ali, vendo as imagens feitas junto com os indígenas, discutindo a edição e fazendo a legendagem; em outra, os cineastas indígenas estão filmando uma encenação e, quando o cinegrafista afirma que errou novamente, um dos coordenadores da oficina diz: “Agora ele não vai querer fazer mais. Só se aumentar o cachê. Você sabe o que é cachê?”, pergunta. Nisso, o coordenador do projeto, Vincent Carelli, aparece enquadrado na tomada fotografando o cinegrafista que supostamente errou. Mais uma vez várias impurezas emergem no produto audiovisual final.

Analisemos, agora, o documentário *Shomõtsi*, que nos apresenta a crônica do cotidiano de Shomõtsi<sup>12</sup>, um indígena Ashaninka da fronteira do Brasil com o Peru, que vai até a cidade receber sua aposentadoria. O documentário começa com uma sequência de tomadas do amanhecer em uma aldeia indígena, seguidas de um cachorro e dois pássaros e,

---

<sup>12</sup> Quando nos referirmos ao título do documentário, utilizaremos itálico para distinguir do nome do personagem, redigido em fonte normal.

posteriormente, de um homem indígena, já de idade, preparando-se para acender o fogo. A descrição feita acima é coberta por uma voz-over que narra: “Shomõtsi é o nome de um passarinho, pequeno e vermelho que vive na nossa mata. Shomõtsi também é o nome do personagem que vocês vão conhecer neste filme”, diz. A voz-over continua: “Eu o escolhi para fazer este trabalho porque ele mora perto da minha casa. Ele mora na aldeia Ashaninka, chamada Apiwtxa, e eu vou mostrar o cotidiano dele neste filme”. Em nenhum momento do documentário sabemos de quem é esta voz-over que, em alguns momentos, chega até a interagir com o personagem Shomõtsi. Somente no final, com os créditos, é que vemos que a narração foi feita por Valdete Ashaninka, um dos indígenas que participou do projeto VNA, e que também é sobrinho de Shomõtsi, realizando o documentário como um exercício das oficinas de vídeo.

*Shomõtsi*, nesse contexto, emprega a voz-over de uma forma totalmente distinta da tradição documentária. De uma estratégia retórica pertencente aos filmes que Plantinga (1997) denomina de voz formal, nos quais a voz-over, também chamada de “voz de Deus”, explica, ensina e direciona, mantendo uma relação hierárquica com os sujeitos do filme e com o espectador, na medida em que assume uma posição de conhecimento (não é à toa que a voz-over também é denominada de “voz do Saber”), o cineasta Valdete adota uma voz-over que em vários momentos inclui-se no filme por meio da narração em primeira pessoa: “nossa mata”, “Eu o escolhi”, “minha casa”, “E eu vou mostrar”, “Aqui termina o meu filme” etc. Não queremos dizer que a voz-over de Valdete, diferente da voz over-tradicional, por exemplo, do documentarismo britânico, não explique, não tenha um conhecimento. Pelo contrário, a voz-over de *Shomõtsi*, como se pode ver no trecho transcrito no parágrafo acima, explica-nos que Shomõtsi é o nome de um pássaro, da mesma forma que é o nome do personagem do filme. Diante do fato do dinheiro da aposentadoria não ter saído, Shomõtsi se vê obrigado a esperar na cidade e, para tanto, acampar as margens de um

rio, momento em que temos uma voz-over descritiva, a qual explica o que os personagens estão fazendo: “Como o dinheiro não chegou, Shomõtsi vai esperar acampado na praia. Nós, Ashaninka, estamos acostumados a dormir na praia, faz parte dos nossos costumes. A gente faz um tapiri e fica acampado, como eles estão fazendo aqui, para esperar o dinheiro chegar na cidade”, explica a voz-over. Por outro lado, quando emprega a narração em primeira pessoa, a voz-over, enquanto suporte binário, que demarca nitidamente quem detém o conhecimento, uma separação entre quem “narra” e o que é “narrado”, rompe com tal estrutura predominante em muitos filmes etnográficos. Plantinga (1997: 110) cita, por exemplo, a voz-over autoritária de Robert Gardner no filme etnográfico *Dead Birds* (1962). Outra questão importante trata-se da interlocução que é estabelecida no documentário entre a voz-over e o personagem Shomõtsi. “Você não vai usar o seu terçado?”, pergunta a voz-over para Shomõtsi, que prontamente responde: “Não”. Em outra sequência, a voz-over diz: “Tem história sobre a koka?”. “Tem”, responde Shomõtsi. “Então conta como foi que ela nasceu”, diz a voz-over. Acreditamos que este uso totalmente diferenciado e inusitado da voz-over no documentário só foi possível uma vez que há uma relação íntima entre quem filma e aquele que é filmado. Inicialmente, devemos considerar os laços da comunidade indígena e, sobretudo, familiares entre o cineasta Valdete e seu tio Shomõtsi. Em um segundo momento, a própria filosofia de trabalho do VNA, sem dúvidas, tem aí suas implicações. Nichols (1994: 67) explica-nos que o filme etnográfico, conforme realizado tradicionalmente pela antropologia, sempre trouxe em si a ideia de separação de culturas, que sustenta a realização do filme, entre um “nós”, que filma, e um “eles”, que são filmados. No documentário em análise, a situação é diferente: há laços fortes entre cineasta e personagem ou, em outros termos, sou “eu”, o Ashaninka Valdete, que está filmando a vida de “minha” comunidade, de “meus” familiares e, por que não dizer, de “minha” própria história.

Ainda em relação à voz-over, é pertinente observarmos que a mesma foi feita após a montagem do documentário, de forma improvisada, lembrando-nos, por exemplo, o processo feito por Jean Rouch em *Jaguar* (1954-67). “O filme foi montado sem a narração. Quando a Mari acabou, ela achou que estava faltando algo”, afirma o coordenador do VNA, Vincent Carelli. “E eu dizia para o Valdete que ele precisava se colocar mais, e ele lá, travadão, sem saber o que dizer... A gente conhecia um filme Inuit<sup>13</sup>, também um filme de oficina, que tem uma narração em decalagem com o que está sendo mostrado”, comenta Mari Corrêa. Após assistir o filme com o cineasta Valdete, os coordenadores esclarecem que gravaram a narração sem preparação alguma, a partir da própria improvisação do indígena, estimulada por questionamentos de Mari. “A narração começou a ser feita na ilha de edição. Ele com o microfone. Aí começamos a falar sobre o tio e eu perguntei: ‘O que quer dizer Shomõtsi?’ ‘Bom, Shomõtsi é o nome de um passarinho...’ Aí ele ligou para a aldeia para saber que passarinho era, que tipo de colibri...”, destaca Mari (CORRÊA, 2011: 17).

Além do emprego diferenciado da voz-over, chamam a nossa atenção também as imagens do documentário. O cineasta Valdete alterna no filme a realização de tomadas com a câmera em recuo, que observa, com tomadas nas quais se percebe que a câmera participa, transmitindo para o espectador a sensação de vivenciar as ações dos personagens, fato que ocorre, por exemplo, na sequência da viagem de barco da aldeia até a cidade, retomando a questão da “câmera participante”, conforme já mencionamos, além do não emprego de zoom nas filmagens, e da presença de impurezas, questões ilustradas pelos seguintes trechos: “Lá estamos nós aparecendo. Faz careta para a câmera”, diz Shomõtsi. “Cuidado para não filmar o meu saco”, afirma Shomõtsi. Outra sequência pertinente, do ponto de vista da análise, refere-se ao mergulho que Shomõtsi dá, momento em

---

<sup>13</sup> Os coordenadores do VNA referem-se ao filme *Mon village au Nunavik* (1999), de Bobby Kenuajuak e Ame Papatsie.

que a câmera não o corta, esperando-o sair da água. “Daí ele sai e diz: ‘Fiquei quinze minutos dentro d’água...’, aquilo só funciona porque não tem corte”, destaca Mari Corrêa, referindo-se ao fato de que orientam os indígenas nas oficinas a não imporem limites para a duração dos planos (CORRÊA, 2011: 5).

### **Considerações finais**

É importante, neste momento, retomarmos a pergunta síntese do presente artigo, feita em nossa introdução: o que os documentários realizados no âmbito do VNA revelam-nos em termos retóricos e pragmáticos? Nossas análises, sem a pretensão de serem exaustivas, mostraram que os cineastas indígenas lançam mão de estratégias retóricas empregadas em diferentes tradições documentárias: voz-over, voz-off, depoimentos, entrevistas, narração em primeira pessoa, câmera em recuo e participante etc. Entretanto, a retórica dos documentários articula-se a uma pragmática muito bem definida: o projeto VNA revela, notadamente, um comprometimento com uma ética da interação e reflexão, trazendo-nos um conjunto de documentários que se abrem para “a indeterminação do acontecer” e valorizam “positivamente a intervenção ativa do cineasta na composição do documentário, assumindo sem véus as necessidades da enunciação” (RAMOS, 2008: 38), estando inseridos, assim, na estratégia que Plantinga (1997) denomina de voz aberta.

Devemos também considerar que o VNA tem como atitude epistemológica uma produção compartilhada e participativa, conforme defende MacDougall (1998), na esteira dos caminhos abertos pela antropologia compartilhada de Rouch (2003), tendo em vista, em especial, as demandas das comunidades indígenas. A respeito dessa questão, o coordenador do VNA, Vincent Carelli é claro: “A gente é procurado por

eles e responde a uma demanda, ao interesse deles” (CORRÊA, 2011: 12). Dito de outro modo, não se trata de um projeto “nosso”, dos antropólogos, do homem branco, o qual subjuga as vozes indígenas, como muitos trabalhos etnográficos fizeram. Pelo contrário, com o trabalho do VNA tem-se um protagonismo indígena, uma vez que a discussão colocada não é mais como representar o outro, mas como fazer com que o outro tenha uma participação em todas as etapas do processo de realização cinematográfica (preparação, filmagem e montagem).

Para concluir, gostaríamos de citar uma afirmação do antropólogo-cineasta Jean Rouch:

“Então, o antropólogo não mais monopolizará a observação das coisas. Ao invés disso, tanto ele como sua cultura serão observados e gravados. Dessa forma, o filme etnográfico nos ajudará a ‘compartilhar’ a antropologia” (ROUCH, 2003: 98).

Acreditamos que o trabalho do VNA mostra-nos justamente tal processo, verdadeira etnografia dos indígenas pelos/para os próprios indígenas, que revela fortes traços da tradição rouchiana<sup>14</sup>.

### **Referências bibliográficas**

BARNOUW, Eric (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film*, 2ª ed., Nova Iorque: Oxford University Press.

---

<sup>14</sup> A partir da leitura do artigo “The camera and man” (Rouch, 2003), começamos a identificar traços da influência do trabalho de Jean Rouch nos documentários produzidos no âmbito do VNA. Nossa perspectiva é compartilhada por Gervaiseau (2009: 88) que afirma: “Sinto-me compelido a aludir, mesmo que de modo telegráfico, ao que considero um dos aspectos da contemporaneidade da tradição rouchiana no Brasil. Há legados que os sucessores explicitamente reivindicam, no caso de Rouch em relação a Flaherty, no movimento de afirmação dos seus caminhos cinematográficos. Mas também há heranças menos reivindicadas, porém muito presentes, como é o caso do documentarista Vincent Carelli e o projeto do qual é fundador, o Vídeo nas Aldeias, em relação a Rouch”.

- CORRÊA, Mari (2011). “Conversa a cinco”. Entrevista dos coordenadores do Vídeo nas Aldeias com os cineastas Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel. Disponível para download em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>. Acesso em 29/06/2011.
- FORUMDOC. BH. 2009. (2011). *Catálogo do 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Disponível para download em: <http://www.forumdoc.org.br/forumdoc2009/catalogo-forumdoc-2009.pdf>. Acesso em 01/07/2011.
- FRANCE, Claudine de (2000). “Antropologia fílmica: uma gênese difícil, mas promissora”, in: FRANCE, Claudine (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas: Editora da Unicamp.
- GERVAISEAU, Henri (2009). “Flaherty e Rouch: a invenção da tradição”, in: *DEVIRES: Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, vol. 6, n. 1, p. 74-91, jan/jun.
- MACDOUGALL, David (1998). *Transcultural cinema*, Princeton: Princeton University Press.
- MONTE, Nietta Lindenberg (2011). “A formação dos ‘realizadores indígenas’”, in: *Vídeo nas Aldeias*. Acesso em: 02/07/2011, disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>
- NICHOLS, Bill (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- \_\_\_\_ (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- \_\_\_\_ (2008). *Introdução ao documentário*, Campinas, SP: Papirus.
- PLANTINGA, Carl R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC.

- RENOV, Michael (1993). "Toward a Poetics of Documentary". In:  
RENOV, Michael (Org.). *Theorizing Documentary*, Nova Iorque:  
Routledge.
- ROUCH, Jean (2003). "The camera and the man", in: HOCKINGS, Paul  
(Org.), *Principles of visual anthropology*, Berlim, Nova Iorque:  
Mouton de Gruyter.
- SILVA, Mateus Araújo (Org.) (2010). *Jean Rouch: Retrospectivas e  
Colóquios no Brasil*, Belo Horizonte: Balafon.
- VÍDEO NAS ALDEIAS. 2011. Acessado em: 25/06/2011, disponível em  
<http://www.videonasaldeias.org.br>.

### **Filmografia**

- Cheiro de pequi* (2006), de Mariká Kuikuro e Takumã Kuikuro.
- O manejo da câmera* (2007), do Coletivo Kuikuro de Cinema.
- Shomõtsi* (2001), de Valdete Pinhanta.