

Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a Experiência Waiãpi do “*Video nas aldeias*”¹

Evelyn Schuler*

Kasiripinã filma. É bom assim, filma nós, é bom. Depois mostra televisão, pra assistir.
(Capitão Waiwai da aldeia Mariry, janeiro de 1996)

Não tem problema não, Waiwai falou, nós mesmo filma, filma parente. Isso sempre vai continuar. Quando morre, sempre televisão, não fala, aparece só televisão. Meu filho vai falar: meu pai tá vivo ainda. Olha, aparece na televisão.
(Kasiripinã, videasta da aldeia Mariry, janeiro de 1996)

Agosto de 1992: Kasiripinã, com cerca de 30 anos, sai de sua aldeia, na área indígena Waiãpi², e vem a São Paulo para participar como palestrante da exposição “Índios no Brasil”, organizada pela Secretaria Municipal de Cultura. Nesta ocasião, recebe de Vincent Carelli, idealizador do projeto *Video nas aldeias/CTI*³, uma câmera VHS de presente. Ainda em São Paulo, Kasiripinã faz as suas primeiras experiências com a câmera, praticamente sozinho, tendo apenas uma breve noção básica, o que lhe possibilita encontrar seu próprio jeito de fazer os registros.

De volta ao Amapá com sua câmera, Kasiripinã — que (por ter um amplo repertório mítico, conhecer muitos cantos, saber tocar e fazer todos os instrumentos) já era considerado excelente músico e profundo conhecedor das tradições Waiãpi — passa a ser reconhecido como *cameraman* do grupo. Em função de sua idade e relações de parentesco, Kasiripinã tem acesso direto à “roda” dos líderes de sua aldeia Mariry e de outras aldeias Waiãpi, e sua posição como primeiro videasta do grupo potencializou sua capacidade de transmissão de conhecimento⁴, e ao mesmo tempo a produção de conhecimento de todo o grupo (em frente da câmera), como se nota desde os primeiros registros em 1992, frutos de um trabalho em conjunto.

Community based films and video projects

Ao mostrar em 1920 aos seus dois protagonistas Inuit Allakariallak e Nuvalinga na Ártica Canadense os papéis para o seu filme *Nanook of the North*, e ao discutir com eles os procedimentos posteriores, o cinedocumentarista britânico Robert Flaherty

¹ Neste texto, procuro dar seqüência à descrição da experiência que Dominique Gallois e Vincent Carelli comentam no artigo “*Video nas aldeias: a experiência Waiãpi*” (1992).

² Os Waiãpi, povo falante de uma língua Tupi-Guarani, vivem em ambos os lados da fronteira do Brasil com a Guiana Francesa. A população total da etnia é de cerca de mil indivíduos. No estado do Amapá, cerca de 520 índios distribuem-se entre 12 aldeias, numa área com 607 mil ha.

³ O CTI (Centro de Trabalho Indigenista) é uma organização não-governamental fundada em 1979 por um grupo de antropólogos e educadores. A equipe do CTI mantém relações e programas de intervenção adequadas a vários grupos indígenas, dentro do quais se encontra o projeto *Video nas Aldeias* (entre outros, como projetos de educação, de saúde, de demarcação, de manejo de recursos naturais e de desenvolvimento sustentado, cada qual adaptado à realidade das diversas comunidades).

⁴ Sua posição como videasta do grupo lhe conferiu também, de certa forma, um certo poder em relação aos outros, pois Kasiripinã não passa a sua câmera para um outro Waiãpi. Exceção era o seu filho mais velho (o que tem a ver com a importância da transmissão de conhecimento de pai para filho num grupo onde as relações de parentesco são estruturantes na divisão de diferentes papéis) que cuidava das baterias, filmava e, como Kasiripinã não sabia nem ler nem escrever, era ele quem rotulava todas as fitas. Para Kasiripinã, foi muito grave e perturbador a perda de seu filho, que se suicidou em 1993.

envolveu-se num projeto que hoje encontraria seu lugar na categoria dos “community based films and video projects” (Lüem, 1995; Worth & Adair 1972; Nigg 1980), que poderia ser traduzida como “projetos de vídeo e filmes em trabalho conjunto com as comunidades”. Assim nasce o próprio filme etnográfico. Datam da mesma época as discussões sobre os problemas que surgem quando a equipe do filme e os antropólogos envolvidos dividem sua autoridade performática com aqueles a serem filmados, desconstruindo assim sua superioridade técnica. Fica difícil definir a objetividade, que é freqüentemente exigida; e as fronteiras entre documentário e ficção se atenuam.

Todo trabalho em conjunto entre os que filmam e os que foram filmados traz necessariamente consigo uma auto-representação, e surge a questão acerca do público ao qual os filmes ou vídeos se dirigem. Isto se torna polêmico no caso do filme etnográfico, em que os modos de ver e de pensar do público ocidental divergem muito daqueles do grupo local, dificultando assim um compromisso aceitável para ambos os lados. Trata-se de negociar os diferentes interesses e assumir que tanto os vídeos ou filmes etnográficos quanto os textos antropológicos giram em torno de construções interpretativas. Como narrativas audiovisuais, estes constituem “textos” que podem ser “escritos” e “lidos” de diferentes formas, dependendo dos contextos de comunicação e das tradições audiovisuais específicas. Nesse sentido as questões relativas à objetividade, às formas diversas de auto-representação, aos diferentes modos de ver e de pensar, assim como às reações de várias comunidades frente a novas mídias e tecnologias, são raramente criticadas como prejudiciais à pesquisa antropológica, e cada vez mais tornam-se centro das atenções da chamada “Antropologia da comunicação visual”⁵.

Dentro do panorama dos “projetos de filmes e vídeos em trabalho conjunto com a comunidade” encontramos no Brasil uma situação particular dada pela atuação do projeto *Vídeo nas aldeias*/CTI, que promove um programa de informação e comunicação alternativa entre várias áreas indígenas do país⁶. Ao colocar este projeto no rol de experiências em outros países, é importante ressaltar a particularidade de cada projeto dentro do contexto político local. No Brasil, o *Vídeo nas aldeias* enfrenta várias barreiras, pois, desde seu início em 1987, o CTI vê também neste projeto uma forma de “lutar por uma maior autonomia para as sociedades indígenas [o que] implica contribuir para que estas sociedades alterem a relação que mantêm com o exterior” (Azanha e Novaes, 1981). Com isso, há o confronto com barreiras políticas pois o autoritarismo de alguns setores da política assistencialista choca-se com a apropriação do vídeo pelas comunidades indígenas, de um lado como uma estratégia de autodeterminação, resistência e reafirmação étnica e, de outro, com barreiras conceituais, porque ainda hoje vigora no senso comum um conceito de cultura “pura” e estática, na qual a apropriação do vídeo pelos índios é tida como um fator de “perda” da cultura indígena. De fato, perde-se de vista que é justamente a maneira pela qual os índios se apropriam da mídia que reafirma a identidade étnica e demonstra as diferenças culturais.

No decorrer dos anos o projeto *Vídeo nas aldeias* foi ampliado e existe hoje em 15 aldeias, nas quais foram instaladas videotecas. Em algumas dessas aldeias, formaram-se videastas indígenas, que receberam câmeras para fazer seus próprios registros e tornar viável uma troca cada vez maior entre as aldeias e as comunidades indígenas. No início de 1996, outra idéia foi concretizada por este projeto: o *Programa de Índio*, realizado pelos próprios índios, que vai ao ar na TV Universidade de Cuiabá.

⁵ Para uma introdução da “antropologia da comunicação visual”, ver, por exemplo Worth, 1981 e Hymes, 1964.

⁶ Entre as quais: Nambiquara / MT, Gavião Parkatejê / PA, Kayapó / PA, Krahó / TO, Canela / MA, Xavante / MT, Enawenê-Nawê / MT, Terena / MS e Waiãpi / AP.

Cada área indígena em que o *Vídeo nas aldeias* atua tem uma história diferente; voltemo-nos aqui para a experiência em questão: os Waiãpi.

A Experiência Waiãpi

Não tem problema não. Nós viu como dança. Faz na televisão, não tem problema nada. Assim é bom. Não é bom karaiko vem, filma e leva embora, não é bom. Assim é bom, festa, aqui, vendo televisão na aldeia. Porque nosso avô não tem filmagem, assim nós agora não vê nada, nada, nenhum sinalzinho. Só grava na cabeça. Agora não. Tem filmagem. Quando gente morre, aparece na televisão, lembra ainda. Antigo atrás, nada, morreu, pronto, não tem nem foto. Primeiro foto, depois filma, aí é bom. É bom assim, filma nós, é bom. Depois mostra televisão, pra assistir.

(Capitão Waiwai da aldeia Mariry, janeiro de 1996)

Esta fala de Waiwai explicita dois tipos de experiências relativas a filmagens que os Waiãpi conheceram: uma negativa, que remete a uma primeira experiência nos anos 70 com os *karaiko* (os “brancos” em Waiãpi) que vieram para a área indígena, filmaram e levaram o material filmado embora; e outra positiva, que eles conheceram através do projeto *Vídeo nas aldeias*, onde o processo de filmagem se dá em conjunto com os Waiãpi e onde o material filmado, seja por um videasta “branco” ou indígena, sempre pertence ao grupo, que opina e discute o que e para quem este material pode ser mostrado ou não.

Na implantação do *Vídeo nas aldeias* Waiãpi, em 1990, a antropóloga Dominique Gallois⁷ conta que a intenção era de “explicitar o impacto de uma nova forma de comunicação sobre a representação que os Waiãpi têm de si mesmos. A reprodução e circulação, através do vídeo, de discursos e de posturas deles mesmos e de outros grupos indígenas promoveu uma transformação na “lógica do saber” tradicional. As informações veiculadas pelo vídeo apresentam a diversidade dos povos indígenas em situações que associam aspectos da realidade normalmente separados na transmissão das tradições orais: características tecnológicas, lingüísticas e aparência física, posição em relação aos brancos etc...

A circulação dessas informações através do vídeo contribuiu para a revisão da auto-imagem, propiciando associações inéditas e ampliando as informações anteriormente limitadas aos fundamentos míticos e às peculiaridades da experiência histórica, exclusiva ao grupo Waiãpi” (Gallois, 1992:14-15)⁸.

⁷ A antropóloga Dominique Gallois trabalha com os Waiãpi desde 1977 e acompanha as atividades do projeto “Vídeo nas Aldeias” desde janeiro de 1990 na área indígena Waiãpi, quando a primeira unidade de vídeo (gerador, monitor e vídeo VHS) foi instalada na aldeia Mariry (em 1992, uma segunda unidade foi instalada na aldeia Aramirã; uma terceira na aldeia Taitetuwa em 1993; e ainda uma outra na aldeia Ytuwasu em 1995). Os Waiãpi dispõem, em suas videotecas, da íntegra do material e/ou a montagem resumida dos registros da equipe deste programa nestes últimos seis anos, incluindo: reuniões e negociações para a demarcação da área (08/89 e 04/92), a primeira visita dos Waiãpi às aldeias de seus parentes da Guiana Francesa (07/91), o trabalho nos garimpos manuais controlados pelos Waiãpi (06/89 e 09/91), a festa do *Pakuasu*, um ritual importante que é realizado a cada oito anos (10/91), a visita de chefes de diferentes aldeias às minas e garimpos da região (06/92), algumas narrativas míticas sobre a Fortaleza de Macapá (05/92), as atividades da demarcação (94/95/96).

⁸ O vídeo *O Espírito da TV* (in: Catálogo de Distribuição/CTI) conta como chegou o primeiro vídeo e monitor na aldeia em 1990 (quase vinte anos depois do “contato oficial”, feito durante a construção da Rodovia Perimetral-Norte no Estado do Amapá), mostrando as primeiras reações dos Waiãpi frente às imagens emitidas pela TV. Como estas imagens são reconhecidas como produtoras e materializadoras de uma força vital, ã, elas foram vistas, num primeiro momento, como perigosas. Nas primeiras sessões, os Waiãpi passaram a se pintar de urucum e a usar espelhos para se protegerem do “espírito da TV” e só

Como em muitas áreas da Amazônia, a apropriação do vídeo, que possibilitou novas formas de comunicação entre os Waiãpi e os “outros” – os “brancos” e diversos grupos étnicos⁹ – relacionou-se diretamente com seus projetos culturais e políticos, como, por exemplo, o processo de demarcação de suas terras¹⁰. O vídeo desencadeou, desta maneira, mudanças no nível cognitivo, que dizem respeito tanto à consciência de novas formas de ação (em relação aos “brancos”, por exemplo), quanto à apreensão de uma nova dimensão do tempo do contato e da história. Em outras palavras, propiciou uma “consciência da mudança” num processo que se mostrou em dois movimentos simultâneos e interativos: o de repensar a relação com os “outros” e a si mesmo.

A atuação de Kasiripinã como primeiro videasta Waiãpi marcou novas mudanças neste processo desencadeado pelo *Vídeo nas aldeias*. Desde agosto de 1992, Kasiripinã começou a fazer, em ritmo bastante intenso, os primeiros registros sobre aspectos da vida política, cotidiana e ritual¹¹. Registrou, sobretudo, rituais que estavam sendo organizados **para** serem filmados por ele. Estes registros são marcados pelos discursos *in loco*, que incentiva fazendo perguntas específicas que só ele, conhecedor da tradição, sabe fazer. Este tipo de registro merece uma atenção especial, pois a maior parte das cenas captadas por Kasiripinã é composta justamente para ser filmada por ele, que, sendo considerado um dos videastas do grupo¹², vê através de uma câmera interna, a qual em muito difere dos registros feitos por uma câmera externa (por pessoas não pertencentes ao grupo) em relação ao ritmo, a temas, a vozes etc.

Câmera externa e interna

Numa primeira etapa da apropriação do vídeo, os Waiãpi conheceram pela equipe do CTI os registros de uma câmera externa. Esta etapa foi marcada pela primeira experiência de se ver e de se ouvir, o que provocou um rico processo de reflexão coletiva durante as projeções. Esta experiência contribuiu para acelerar e enriquecer a revisão da auto-representação que os Waiãpi estavam – e estão, constantemente – elaborando, em função da intensificação de suas relações com os “brancos”.

Nesse contexto, os Waiãpi interessaram-se logo em assumir seu próprio registro em vídeo e pediram câmeras. Os argumentos apresentados foram motivos práticos – a equipe do CTI não mora na área e não consegue visitar e filmar todas as aldeias, como eles haviam solicitado, nem poderia estar presentes em todas as reuniões e/ou negociações que deveriam ser gravadas - e sobretudo conceituais e políticos - como outros grupos indígenas que eles conheceram através do vídeo, os Waiãpi também queriam gravar, eles mesmos, os aspectos que consideram mais significativos de seu modo de vida e do saber dos mais velhos.

Os registros de Kasiripinã dão início a uma etapa seguinte da apropriação do

começaram a “se acostumar” após um longo processo de dessacralização.

⁹ Ver o encontro dos Waiãpi com outro grupo étnico no vídeo “*A Arca dos Zo’ê*” (in Catálogo de Distribuição / CTI / São Paulo); ver o artigo de Gallois e Carelli, 1995.

¹⁰ Ver vídeo “*Placa não fala*”, sobre a experiência da auto-demarcação Waiãpi (in Catálogo de Distribuição / CTI / São Paulo).

¹¹ Estes registros incluem: diferentes eventos políticos importantes (como as reuniões com agentes governamentais na área e em Macapá), as negociações para a demarcação da área (em março de 1996 a experiência piloto da auto-demarcação Waiãpi foi reconhecida oficialmente e Kasiripinã registrou muitas cenas da demarcação física, desde leituras com GPS, localização dos pontos geodésicos, colocação de marcos até as plantações nas zonas de entorno), a visita aos Waiãpi do Camopi (Guiana Francesa), festas de caxiri etc.

¹² Desde outubro de 1996 Muru, da aldeia Taitetuwa, é *cameraman* Waiãpi também.

vídeo, na qual acentua-se um significado de “resgate”, complementar e subsequente à reflexão de revisão coletiva de sua auto-imagem. É interessante notar que este aspecto foi muito reforçado a partir do momento em que os Waiãpi passaram a “se filmar”, sem precisar esperar a vinda dos amigos de São Paulo.

Desde o início, os registros de Kasiripinã diferiam muito dos registros da equipe do CTI: enquanto Vincent Carelli mostra poucas seqüências longas, planos mais fechados e muitos *closes* e cortes, Kasiripinã mostra muitas seqüências longas, planos abertos, poucos *closes* e falas inteiras, que muitas vezes são dirigidas a ele ou por ele suscitadas. Trata-se de diferentes produções e narrativas audiovisuais, que, ao meu ver, estão relacionadas a diferentes propósitos e conceitos de cultura. Kasiripinã tem o propósito de documentar a própria “cultura”, registrando um conjunto de expressões do grupo. Por sua vez, a equipe do CTI não pretende registrar um “todo”, mas retratar uma questão (o impacto da imagem, o encontro dos Waiãpi com os Zo’é, a demarcação etc), e para tal existe um roteiro por trás. Ambas as posições denotam “autoridades”, mas enquanto a equipe do CTI assume a dos registros - e da edição - de uma posição externa ao grupo, Kasiripinã divide aquela do que vai ser registrado com o grupo. Como é patente em seus primeiros registros, existe uma complementaridade essencial entre o operador do equipamento e as lideranças que dirigem o registro¹³. A documentação visual diz pouco da personalidade do videasta – não se pode perceber a intenção pessoal de Kasiripinã, mas muito da intenção do grupo – o que evidencia relações entre *cameraman* e comunidade. Não se trata de uma câmera oculta, mas participativa, que coloca as pessoas em cena, chama, pergunta, espera resposta, pede para recomeçar; enfim, uma câmera que dialoga.

Nesse sentido, os registros de Kasiripinã incorporam o discurso dos outros: é o “discurso-visão” construído em diálogo com os outros Waiãpi que predomina, como se houvesse um acordo tácito entre “ator” e câmera. Por isso, pode-se considerar que as imagens e as falas que ele capta em vídeo passam de “criações individuais para o domínio das representações públicas, isto é, culturais” (Sperber, 1989). Pode-se dizer que o registro de Kasiripinã produz um outro: ao trazer para o vídeo aspectos culturais, ele está, ao mesmo tempo, produzindo cultura e reinventando as tradições em conjunto com o grupo. Assim, por exemplo, ao filmar a “Festa da Onça” (na aldeia Aramirã em janeiro de 1996), Kasiripinã fazia constantemente comentários e perguntas sobre o que estava acontecendo:

Antigamente onça que nem gente, só depois Ianejar separou e falou: “agora vai virar só onça mesmo”. Agora só índio canta, dança. Ainda tem muito caxiri para Jawaron ficar de porre? Agora a cabeça de Jawaron está balançando, será que está bêbada? Será que Jawaron vai mergulhar muito tempo? Quanto tempo ele vai ficar no fundo quando mergulha? Será que muito tempo e não volta logo? Será que é? Como é que é? Aiwo nhengato? Iypoko’ó? (Kasiripinã, janeiro de 1996).

Desta maneira, ele instigava o comportamento performático dos Waiãpi, que estavam tocando as flautas e dançando, para poder registrar um ritual rico em informações. Através de seus comentários e perguntas, Kasiripinã fazia com que os “atores” lembrassem de detalhes que não podiam deixar de acontecer na performance. Desta forma, não se trata de uma construção individual, mas coletiva. Nesta apropriação de caráter interpretativo se manifesta o desejo de guardar, através deste veículo, a

¹³ Na aldeia Mariry, por exemplo, a maioria dos registros (Kasiripinã manuseando a câmera) é dirigida sobretudo pelo Capitão Waiwai .

própria “cultura” e ver com orgulho que suas manifestações são desempenhadas corretamente, são bonitas e diferentes das dos “outros”. Percebe-se isto em muitos comentários, tais como “somos diferentes, só nós fazemos isto, nossa festa é a mais bonita”.

Com sua câmera Kasiripinã tem o dom - diga-se de passagem, um personagem muito carismático - de captar especificidades, curiosidades e brincadeiras que só ele consegue e que os outros Waiãpi apreciam muito em poder ver. As cópias deste material, na íntegra ou na forma de “edições-resumos”, formam o acervo das videotecas das aldeias Waiãpi.

“Filmar editando” e “editar filmando”

Vendo este material bruto, tenho a impressão que Kasiripinã “filma editando”, pois seu corte é de fato um corte do evento. Em geral, os Waiãpi preferem ver este material na íntegra e repetidas vezes. Durante uma sessão de vídeo, raramente alguém da platéia Waiãpi pede para “passar para frente” e freqüentemente é expressa a vontade de “passar para trás” para ver uma mesma cena repetidas vezes. Eis, ao meu ver, uma diferença significativa, tanto em termos de “escrita” quanto em termos de “leitura”, em relação à nossa gramática audiovisual, na qual a preferência geralmente é dada a “textos audiovisuais” que sejam editados de forma sintética.

Em 1995, Kasiripinã teve a idéia de experimentar fazer um vídeo, cuja intenção explícita era a de mostrar para os “brancos” a documentação que vem sendo realizada na área indígena Waiãpi. Um vídeo que, diferentemente daqueles destinados a circular nas aldeias, significou um trabalho de transposição de conceitos, de desconstrução de uma narrativa e de tradução (pois para os “brancos” é preciso explicar mais que o que a própria imagem apresenta). Esta idéia resultou no vídeo “*Jane Moraita*” (*Nossas Festas*), no qual Kasiripinã apresenta e comenta três festas que encenam episódios do ciclo mítico da criação do universo¹⁴. O argumento deste vídeo foi todo montado por Kasiripinã - ele explicou cada festa escolhida e também selecionou as imagens que considerou mais representativas - e a edição se deu em trabalho conjunto com Dominique Gallois, Vincent Carelli e Tutu Nunes na sede do CTI em São Paulo. Kasiripinã hesitou em se aproximar desta outra tecnologia (a da edição) e, apesar de seu talento para lidar com a câmera sozinho, optou por não operar a ilha de edição, dizendo que “não quer mexer na máquina” e que “editar é coisa de *karaiko*” (Kasiripinã, janeiro de 1996). Ao mesmo tempo, sente muita vontade de “cortar”, alegando que quer “tornar o material mais curto”. No caso do vídeo “*Jane Moraita*”, Kasiripinã não operou a ilha de edição, mas foi ele quem decidiu quais cortes fazer, editando assim primeiramente a fala e, em seguida, as imagens sobre a fala.

A idéia de “fazer cortes” não parece ser o problema, que só surge a partir do momento em que a seqüência, tal como ela foi registrada, é alterada por meio de comandos (ainda) não apreendidos numa ilha de edição. Sua concepção de edição difere muito da nossa - acompanhada de conceitos de montagem, ritmos alterados, efeitos etc. Interessante notar (em fevereiro de 1996) como Kasiripinã criou algumas “edições-resumos” numa ilha de edição VHS, associando o que aparecia na tela do monitor, que mostrava a fita do material todo gravado, com a “realidade” a ser registrada - não com sua câmera VHS no ombro, mas por meio dos comandos (basicamente *rec* e *pause*) da

¹⁴ A festa *Tamoko* tem por tema a guerra e representa a morte de um monstro canibal. Na festa do *Pikyry* os dançarinos encenam a piracema. No *Turé*, a dança das flautas, os Waiãpi encenam a morte da anta, em homenagem a *Ianejar*, o criador (in Catálogo de Distribuição / CTI / São Paulo).

ilha de edição VHS. Associou também o que aparecia num outro monitor, que mostrava a fita que estava sendo editada, com os “registros” que ele estava fazendo (*rec*) ou não (*pause*). Nesse sentido, vejo um paralelo entre o seu jeito de “filmар editando” e sua maneira de “editar filmando”.

Sessões de vídeo nas aldeias hoje

Existem hoje diferentes demandas do que os Waiãpi desejam assistir, que variam entre vídeos deles mesmos, de “outros” - índios e não índios (mas sobretudo de outros índios, como foi notado desde o início) -, de reportagens de TV, de filmes documentários e de filmes de ficção (ver box).

A ficção entre os Waiãpi

Pelo fato de muitos Waiãpi já terem assistido à televisão junto aos funcionários da FUNAI na “Casa do Índio” em Macapá, Dominique Gallois resolveu mostrar um filme de ficção num dos cursos em 1992 a pedido de alunos e chefes. A escolha do “*Avaeté*” gerou polêmica, tratando-se de um filme bastante violento - muito criticado pela FUNAI e pelos missionários (Missão Novas Tribos) que moravam na aldeia Ytuwasu - mas que desencadeou um processo comunicativo muito rico, tendo sido bastante comentado e discutido.

Muitos Waiãpi perguntavam a Dominique: “é *anga*?” – é falso? ou aconteceu realmente?” Suas explicações – de que era um fato histórico, que tinha acontecido, mas que as pessoas que estavam lá estavam “brincando”, fazendo de conta, recontando história - criaram confusões e acentuaram a dúvida. Então a opção foi, em seguida, mostrar filmes de ficção “históricos” (como “*Guerra do Fogo*”), onde ficava claro que se tratava de um acontecimento tão antigo que era impossível que alguém tivesse filmado o “real”. A partir daí, alguns começaram a entender, num processo que levou no mínimo um ano e meio. Até hoje, segundo Gallois, muitos da platéia Waiãpi (principalmente os mais velhos) não fazem a diferença entre um filme documentário e um filme de ficção.

Um outro viés de entendimento se deu pela idéia da representação: após ter ouvido muitos comentários entre os Waiãpi relacionando a ficção ao mito, Dominique tentou explicar a questão do falso ou verdadeiro de um filme de ficção, associando-o ao ritual mítico. Tomou o exemplo da festa dos peixes, onde os Waiãpi também agem como se fossem peixes, ou seja, eles também estão representando como atores. Muitos entenderam essa associação como um mito que para eles não é falso, uma vez que assumem que de fato os peixes eram gente, que só depois foram transformados em peixes, representando desta forma algo que aconteceu antigamente.

Não entra no parâmetro a idéia de representar uma coisa falsa, que não aconteceu antigamente e que é uma invenção, pois não faz sentido criar do nada uma situação falsa: é falsa a idéia do falso. Foi por isso que, quando Dominique comentou com um grupo de jovens que estavam assistindo ao filme de ficção “*Alien*”, em Macapá, de que nada disso existia, Japaropi, um dos jovens presentes, reagiu fortemente, dizendo que ela não queria admitir que os *karaiko* (os “brancos”) também tinham os seus *jurupari* (os seus monstros). Ela concordou que os nossos filmes de ficção têm muito a ver com os nossos monstros e que nós temos, assim como os Waiãpi, uma categoria de horror (e considera que Japaropi remeteu desta forma a algo que parece ser universal).

Esta relação que os Waiãpi fizeram entre o filme de ficção e o mito me parece ser comparável à relação entre mito e história, na qual a questão também não é a de

distinguir um como verdadeiro e outro como falso. Nesse sentido, penso que um filme de ficção pode ser uma variante tão verdadeira quanto um filme documentário. É como as variações de um mito, onde não há a mais verdadeira.

Ao assistirem a diversos vídeos que nós classificaríamos de “gêneros” distintos (reportagem de TV, filme documentário, filme de ficção, comédia, thriller, etc), os Waiãpi dificilmente fazem uma distinção como a nossa, assim como os discursos “dificilmente podem ser rotulados como pertencentes a “gêneros” distintos, na acepção dada pela maioria dos estudiosos da tradição oral. [...] Como a maioria das tradições orais, os Waiãpi não explicitam nenhum classificador absoluto para diferenciar gêneros narrativos” (Gallois, 1992: 21). Ou seja, ao assistirem a diversos vídeos, não existe como critério um classificador para o entendimento do que estão vendo e ouvindo. Os comentários sobre as diferenças e as semelhanças que são comparadas (entre eles mesmos e em relação aos “outros”) expressam sinais de comunicação cultural e revelam as diferentes reações do público.

Uma grande diferença expressa-se nas formas de percepção e recepção dos mais velhos e dos mais jovens. Quando o líder da aldeia convoca todos para assistirem a uma sessão coletiva nas “casas de TV”, são os comentários dos mais velhos que predominam. No começo (em 1990), só os mais velhos podiam comentar durante as sessões coletivas, o que demonstra um poder exercido frente às projeções. Os dois ou três jovens responsáveis pelos equipamentos em cada aldeia (que, desde o início, foram escolhidos pelos chefes) também adquiriram uma certa forma de poder, pois acabaram sendo os únicos a manipulá-los e conseqüentemente os únicos a poder viabilizar uma sessão. A partir de 1992, estabeleceu-se também um acesso individual ou familiar à TV. A cada sessão, coletiva ou individual e/ou familiar, as cadeias de comunicação foram se ampliando e agora os jovens também podem comentar, embora continuem mais silenciosos e a voz dos mais velhos ainda predomine. Estas diferentes vozes estão relacionadas a diferentes formas de percepção entre os mais jovens e os mais velhos, que poderiam ser expressas como uma diferença entre privilegiar o “assistir” e o “imaginar”¹⁵: enquanto os mais jovens assistem a todo um vídeo e compreendem a narrativa de uma história, os mais velhos até hoje apreendem algumas das cenas por si só. Na forma de percepção dos mais velhos, parece que é o impacto da imagem que conduz a sua leitura. Nele, não é o conjunto das imagens que é lida como uma narrativa visual, mas a imagem por si é associada a diversas leituras visuais possíveis, nas quais “a imagem impõe conceitos éticos, sentimentos, sensações que são universais, que transcendem a diversidade das culturas. Por serem atos de percepção, elas se aproximam” (Gallois, 1994:9).

Nesse sentido, é muito curioso ouvir o que os mais velhos comentam durante as sessões, que são muitas vezes frutos de associações espontâneas, sem nenhuma relação direta com a seqüência de imagens que estão vendo. Por exemplo, numa sessão que projetava o “vídeo-resumo” da viagem de Kasiripinã a New York em 1995¹⁶, ao ver

¹⁵ Ver o artigo “Cinema da Floresta: Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana”, no qual Peter Gow explora a analogia que a população local faz entre o cinema e o alucinógeno ayahuasca, denominado “cinema da floresta”, que torna visíveis os seres poderosos, normalmente invisíveis.

¹⁶ Em outubro de 1995 Kasiripinã foi convidado para mostrar seu vídeo *Jane Moraita* num festival de filmes indígenas no “Museu do Índio” em New York, onde registrou muitas cenas do evento (como: outros videastas indígenas, apresentações de música etc) e da cidade também (como: um trompetista de jazz tocando no Central Park, edifícios, a estátua da liberdade, a rua dentro de um táxi etc). Pude acompanhar Kasiripinã fazendo uma “edição-resumo” deste registro e posteriormente ver com ele nas aldeias Waiãpi (Aramirã e Mariry).

uma cena que mostrava uma apresentação de um grupo de jazz, uns comentavam sobre que tipo de flauta seria aquele saxofone, enquanto Kasiripinã lembrava de uma história que lhe foi contada durante sua viagem sobre um pajé mexicano¹⁷, e comentava esta com os mais velhos, que faziam muitas perguntas e comentários sobre esta história. A situação de recepção deste “texto audiovisual” era a seguinte: enquanto passavam várias cenas, alguns comentavam o que estavam vendo e ouvindo na tela (a música, o saxofone, etc) e os mais velhos (e conseqüentemente a maioria da platéia Waiãpi) estavam discutindo o assunto do pajé mexicano e, só após encerrada a discussão, voltavam a prestar atenção (ou não, dependendo das imagens e dos sons) no que estava passando na tela. Ou seja, a geração mais velha entre os Waiãpi não vê e ouve as imagens e os sons em busca de “informações” e de um saber, pois é sobretudo o saber dos velhos que guia suas emoções, leituras e visões. Apesar da leitura dos mais velhos servir como guia para todo o grupo, percebe-se na polifonia da recepção de um “texto audiovisual” nas sessões de *vídeo nas aldeias* - pelas diferentes vozes expressas nos comentários dos mais jovens e dos mais velhos - que na platéia Waiãpi coexistem diferentes leituras possíveis.

Uma outra diferença significativa diz respeito àquela entre ver o evento no momento de sua performance e vê-lo no monitor. O fato de poder “ver na televisão” (no monitor) marcou uma grande mudança na história Waiãpi, como pode-se notar numa fala de Waiwai em janeiro de 1996:

“vô Waiwai não viu, neto de Waiwai vai dizer: minha vô, Waiwai, primeiro viu televisão, agora nós vê. Assim é bom. Bom mesmo. Se nós viu festa com televisão, aí é bom, nós vai ficar alegre, kasi, kasi...”

Este “ver na televisão” tem um valor próprio, que é muito diferente de ver o mesmo evento sendo registrado no momento de sua performance. Um valor do “ver na televisão” muito presente no discurso Waiãpi consiste na possibilidade de poder passar aquilo que está sendo visto na tela posteriormente para gerações futuras. Não visa apenas o futuro, mas também o passado que foi atualizado na instância do registro e que sempre é lembrado no momento de vê-lo na tela. Por isso o evento em sua performance é visto de outra forma: seu valor está no próprio presente do evento num processo constante de rememoração e reinterpretação.

Entre os Waiãpi, o vídeo viabiliza, por meio de sua linguagem inovadora - com a qual os antropólogos ainda têm muito a aprender, tanto em termos de “escrita” quanto em termos de “leitura” de “textos” de diferentes tradições audiovisuais -, novos mecanismos de seleção de auto-representações e “auto-(re)interpretações” de sua memória. Em janeiro de 1996, durante uma conversa sobre os rumos do projeto “*Vídeo nas aldeias*”, Kasiripinã comentou:

Tem que continuar sempre assim. Se acaba, neto vai perguntar: como é que é antigamente? Vai perguntar, aí não é bom. Se não tem televisão, depois, não é bom não. Não tem problema índio Waiãpi aprende filmagem. Depois grava índio Waiãpi mesmo. Se depois não vai ter filmagem, aí sim, difícil, como é que é? Cadê agora? Nós vai falar assim. Não é bom parar...

Referências bibliográficas

¹⁷ História de um pajé mexicano que conseguiu curar com um remédio do mato alguém que, segundo os médicos americanos, tinha uma doença incurável.

- AUFDERHEIDE, Patricia. *Videomaking with and by brazilian Indians: the vídeo in the villages project*. Washington, School of Communication, American University, 1994.
- AZANHA, Gilberto e NOVAES, Sylvia Caiuby. “O CTI e a antropologia ou antropólogo como *agente*”. São Paulo, CTI, 1981.
- CARELLI, Vincent. “Vídeo e reafirmação étnica”, São Paulo, CTI, 1987.
- _____. “*Vídeo nas aldeias: um encontro dos índios com sua imagem*” in: *Tempo e Presença*. São Paulo, julho/agosto, 1993.
- _____. “O projeto e os documentários: duas dimensões distintas complementares do projeto *Vídeo nas aldeias*”. São Paulo, CTI, 1995.
- GALLOIS, Dominique e CARELLI, Vincent. “*Vídeo nas aldeias: a experiência Waiãpi*”. in: *Cadernos de Campo/2*, São Paulo, USP, 1992.
- _____. “Vídeo e Diálogo Cultural - Experiência do Projeto ‘*Vídeo nas aldeias*’”. In *Cadernos de Antropologia Visual*, UFRS, 1995.
- _____. “Diálogo entre povos indígenas: a experiência do contato de dois encontros mediados pelo vídeo” in: *Revista de Antropologia*, vol.38, São Paulo, USP, 1995.
- GALLOIS, Dominique. *Mairi revisitada: a integração da Fortaleza de Macapá na tradição oral dos Waiãpi – tradução comentada de narrativas*. Núcleo de História Indígena e do Indigenismo/USP, 1992.
- _____. “Antropólogos na mídia: experiência de comunicação intercultural”, apresentado na mesa redonda “Os antropólogos e a mídia”, coordenada por Bela Bianco na XVI Reunião da ABA, Niterói, 1994.
- GEERTZ, Clifford. “From the native’s point of view: on the nature of anthropological understanding”. in: *Bulletin of the american academy of arts and sciences*, Vol. 28, n. 1, Boston, 1974.
- GINSBURG, Faye. “Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?” in: *Cultural Anthropology*, vol.6, n.1, February, 1991.
- GOW, Peter. “Cinema da floresta: filme, alucinação e sonho na Amazônia peruana”. in: *Revista de Antropologia*, vol. 38/2, USP, 1995.
- HYMES, Dell. “Toward Ethnographies of Communication” in: J.J. Gumpert and D. Hymes (orgs.). *The Ethnography of Communication. American Anthropologist*, 1964.
- NIGG, Heinz. *Community media. Video, local TV, film, and photography as tools for community communication*. Zürich, ropress, 1980.
- SPERBER, Dan. “L’étude anthropologique des représentations: problèmes et perspectives”. in: *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1989.
- TURNER, Terence. “Imagens Desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo” in: *Revista de Antropologia*, vol.36, USP, 1993.
- _____. “De cosmologia a história: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó” in: Carneiro da Cunha, M. e Viveiros de Castro, E. (orgs). *Amazônia: etnologia e história indígena*, NHII/USP: FAPESP, 1993.
- WORTH, Sol e ADAIR, John. *Through Navajo Eyes*. Indiana University Press, 1972.
- WORTH, Sol. “Studying Visual Communication”. Philadelphia, Ed. by Larry Gross, University of Pennsylvania Press, 1981.
- Projetos de Pesquisa: “O encontro dos índios com sua imagem”, Projeto *Vídeo nas aldeias*/CTI-CNPq, 1994.

OLHOS:

É justamente a maneira pela qual os índios se apropriam da mídia que

reafirma a sua identidade étnica e demonstra suas diferenças culturais.

A reprodução e circulação, através do vídeo, de discursos e de posturas deles mesmos e de outros grupos indígenas promoveu uma transformação na “lógica do saber” tradicional.

Não se trata de uma câmera oculta, mas participativa, que coloca as pessoas em cena, chama, pergunta, espera resposta, pede para recomeçar; enfim, uma câmera que dialoga.

“editar é coisa de *karaiko*” (Kasiripinã, janeiro de 1996)

o vídeo viabiliza por meio de sua linguagem inovadora - com a qual os antropólogos ainda têm muito a aprender - novos mecanismos de seleção de auto-representações e “auto-(re)interpretações” de sua memória

*Evelyn Schuler é membro do corpo editorial da *Sexta Feira*.