



Durante a exibição do vídeo “Imbé Gikegü, Cheiro de Pequi” no Colégio Hugo Sarmiento, os alunos não paravam quietos, cheguei a pensar que eles não estavam prestando atenção no vídeo. Mas encerrada a exibição eu perguntei: “Quem aqui já comeu pequi?”. Apenas um aluno respondeu afirmativamente. Para meu espanto, imediatamente após a resposta vieram os risos dos colegas. Foi quando percebi que aqueles espectadores não estavam completamente desatentos ao vídeo.

## ❁❁ R E V I S T A ❁❁

O vídeo “Cheiro de Pequi”, produzido pelo Projeto Vídeo nas Aldeias, tem como realizadores dois índios kuikuros, Takuma e Marica Kuikuro, da aldeia de Ipatsé, Parque indígena do Xingu, MT.

Segundo Bruna Franchetto (2004), os kuikuros são hoje o povo com maior população no Alto Xingu. Seu território tradicional é a região oriental da bacia hidrográfica dos formadores do rio Xingu (Culuene, Buriti e Curisevo). Habitam três aldeias (Ipatsé, Ahukugi e Yawalapiti), sendo a aldeia de Ipatsé a maior delas, onde vivem mais de trezentas pessoas. Segundo Massimo Canevacchi (2001), a constituição do grande parque do Xingu em 1961, que enfatiza o cruzamento de valores éticos, pesquisas etnográficas, produção visual e projeto ecológico, foi um mérito dos irmãos Villas-Boas (Orlando, Cláudio e Leonardo). Já para a geógrafa Maria Lucia Pires Menezes (2000), o parque indígena do Xingu é o que se pode chamar de “tema quente” para investigação, uma realidade em efervescência que, longe de ser hoje o mero produto de imposição sobre os índios, foi por eles retomada, reconstruída, reinventada, matéria para outras e outras investigações.

O projeto Vídeo nas Aldeias, por sua vez, surge em 1987 no Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma organização não-governamental criada em 1979. Segundo Dominique Gallois e Vincent Carelli, no texto publicado em 1995, “Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias”, o programa implementou uma rede de videotecas e centros de produção de vídeos em doze aldeias, porém, entre os povos indígenas destacados no texto não consta o povo kuikuro da aldeia de Ipatsé. Acredito que os dados precisam ser atualizados<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Esses dados são referentes à primeira fase do Projeto Vídeo nas Aldeias, quando ainda contava com a participação da antropóloga Dominique Gallois.

Conforme informações contidas no site do Projeto Vídeo nas Aldeias, atualmente existem sete vertentes dos documentários<sup>2</sup> produzidos pela equipe de formadores e realizadores indígenas. São eles: “vídeo nas aldeias”, processos de apropriação e uso do vídeo por diferentes comunidades; “encontros”, encontros e intercâmbio entre povos que se conheceram através do vídeo; “rituais”, uma maneira de abordar rituais e tradições culturais com cumplicidade dos índios; “realizadores indígenas”, documentários realizados no decorrer das oficinas de capacitação; “programa de índio”, uma série de quatro programas para televisão educativa onde, além de personagens, os índios são co-realizadores e apresentadores; “conflitos amazônicos”, conflito na Amazônia e experiência do desenvolvimento sustentável em áreas indígenas; e “índios no Brasil”, uma série de vídeos realizados para a TV Escola, do Ministério da Educação, que traça um panorama da realidade indígena para estudantes do ensino fundamental.

O vídeo “Imbé Gikegü, Cheiro de Pequi”, que me propus analisar, se encontra na vertente dos documentários dos “realizadores indígenas”, embora a edição das imagens tenha sido feita por Vincent Carelli, coordenador do projeto Vídeo nas Aldeias, e Leonardo Lett, e não pelos próprios nativos. Entendido isso, passemos à discussão.

A década de 1960 pode ser considerada um marco para a história do filme etnográfico. Tanto o filme quanto a etnografia nasceram no século 19 e alcançaram a maturidade nos anos 1920, porém até os anos 1960 não haviam iniciado uma colaboração sistemática. Nessa mesma década surgem, também, os equipamentos portáteis com som sincrônico, criando uma nova dimensão da realidade.

Em 1966, Sol Worth, um professor de comunicação, John Adair, um antropólogo, e Richard Chalfen, um assistente, conduziram uma experiência na qual os índios navajos faziam filmes sobre sua própria cultura. Eles supunham que a estrutura da língua, em certo sentido, reflete ou molda a visão de mundo de quem fala aquela língua. O filme, por sua vez, sendo um meio de expressão, seria análogo à língua. O método Worth e Adair era dar aos navajos equipamentos de filmagem e o mínimo de instrução e direção possível para estimulá-los a fazerem filmes e depois observar o resultado desses filmes.

“Tradicionalmente a etnografia sempre acarretou tradução, explicação e análise de uma cultura, no idioma de outra cultura. Se Worth e Adair estiverem corretos, então os

---

<sup>2</sup> Embora estejamos dentro da discussão sobre o gênero dos vídeos produzidos pelo Projeto Vídeo nas Aldeias, optei por utilizar o gênero documentário no decorrer do trabalho, tendo em vista que o Projeto Vídeo nas Aldeias classifica os vídeos dessa maneira.

filmes Navajos estariam de alguma forma em Navajo e, portanto, seriam matéria-prima para a etnografia e não a etnografia em si.” (HEIDER, 1995:52-53).

A discussão sobre a produção de filmes etnográficos realizados pelos próprios nativos é recente e acredito que há uma grande necessidade de pesquisa nessa direção. Entrando um pouco nessa discussão, sem a pretensão de chegar a conclusões, estabelecendo um paralelo dos filmes produzidos pelos navajos na década de 1960 com os vídeos produzidos pelos realizadores indígenas kuikuros em 2006, duas grandes diferenças podem ser destacadas.

A primeira distinção se refere à questão de que os realizadores kuikuros foram capacitados por formadores que não pertencem ao povo kuikuro, diferentemente dos realizadores navajos, que realizaram seus filmes sem capacitação. Segundo Heider, na análise dos filmes navajos, percebeu-se que a caminhada, muito proeminente nos mitos navajos, também aparece com ênfase nas filmagens, com longas seqüências de até quinze minutos de caminhadas do artesão à procura de material e apenas cinco minutos dele realmente moldando. Outro costume geral dos navajos, o de evitar o contato direto do olhar, também pode ser notada nas filmagens através da ausência generalizada de closes.

Essa diferença nos leva à segunda, que se refere à edição do material. Como dissemos acima, a edição do vídeo “Cheiro de Pequi” foi realizada por um não-nativo. Se considerarmos que a fase de edição envolve algum grau de subjetividade na escolha do material, em que as decisões estão inevitavelmente sujeitas a preconceitos culturais ou fatores idiossincrásicos de gênero, idade, relações com o assunto, interesses políticos, inclinações estéticas e assim por diante (HENLEY, 1999), chegaríamos a uma questão: como classificar o vídeo “Imbé Gikegü, Cheiro de Pequi”?

João Moreira Salles (2005) discute a dificuldade de se definir a natureza do documentário. Segundo o autor, algumas respostas mais recentes de documentários tendem a dizer que “documentários são o produto das empresas e instituições que fazem documentários”. Ou seja, as obras recebem o rótulo de documentário muito antes que se inicie o trabalho de decodificação do espectador. Serão vistas como documentário porque foram assim definidas pelas instâncias competentes. (SALLES, citando NICHOLS, 2005).

No caso em questão, acredito que o vídeo “Imbé Gikegü, Cheiro de Pequi” já nasceu dentro das sete vertentes possíveis de documentários rotulados pelo Projeto Vídeo nas Aldeias. Neste texto, tentarei desrotular o vídeo que nasce como documentário a fim de analisar sua estrutura narrativa, bem como a re-

ceptividade na Faculdade Batista Teológica de São Paulo<sup>3</sup> (FTBSP), na Cinemateca Brasileira, no Centro Cultural São Paulo, no Colégio Hugo Sarmiento e na aula da disciplina Antropologia e Audiovisual: Comunicação e Narrativa (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP).

As duas cenas iniciais do vídeo, que aparecem antes da apresentação do letreiro com o nome do filme, mostram, primeiramente, um rio, um pé de pequi em planos diversos, imagens do tronco, da flor do pequi e um beija-flor, do fruto, e, durante a exibição dessas imagens ouvimos sons de pássaros. A cena seguinte envolve uma celebração: um índio kuikuro, chefe da aldeia, discursando em fala cantada<sup>4</sup>, evocando três figuras mitológicas: o “Hiperjacaré”, “Kangisakagu” (por ser a namorada do Jacaré) e “Mariká” (por ter matado o Jacaré). Termina o discurso dizendo: “Febre não venha nos procurar”<sup>5</sup>.

Todos esses personagens dessas duas cenas iniciais, com duração aproximada de um minuto, são fundamentais na narrativa do filme — o pequi, o Beija-Flor, o Jacaré, a namorada do Jacaré e Mariká — e, como parte do imaginário kuikuro, irão aparecer em cenas subseqüentes. Essa narrativa do filme aparece em três formatos: em entrevistas, em encenações das narrativas míticas e em encenações de um cotidiano “realista”.

Nas entrevistas<sup>6</sup>, os índios kuikuros narram diante da câmera histórias que se referem tanto ao mito — como na cena em que uma índia fala sobre a origem do pequi<sup>7</sup> —, como também narram histórias de uma realidade<sup>8</sup> cotidiana kuikuro — por exemplo, uma índia, personagem “real”, relata o dia em que o

3 Os espectadores da FTBSP, uma faculdade particular, tinham uma condição socioeconômica mais elevada do que a dos espectadores do Centro Cultural São Paulo, onde a exibição foi gratuita.

4 O vídeo é falado na língua kuikuro, uma língua karibe meridional, de tradição oral, que é bastante viva e íntegra, usada por todos, exceto na comunicação com os brancos e outros índios. A fala cantada é reservada ao “anéta atariñu”, “conversa de chefe” (FRANCHETTO, 2004).

5 O filme é traduzido para o português por meio de legendas. Essa parte do discurso kuikuro é parte dessa tradução feita por Jamalui K. Mehinaku e Matuá K. Mehinaku.

6 Em algumas cenas de entrevistas, podemos ver na imagem o entrevistador, como na cena em que o filho entrevista o pai sobre a plantação do primeiro pé de pequi, e em outras não vemos o entrevistador.

7 Em sua narração, ela relata que o pequi brota da sepultura do Jacaré, morto por Mariká — que foi avisado pela Cotia de que suas mulheres, duas irmãs, estavam namorando o Jacaré. No vídeo, tanto o Jacaré quanto a Cotia, que são seres mitológicos, são representados por índios. Para identificar, no filme, que aqueles índios representam o Jacaré e a Cotia, mostra-se num plano anterior a imagem de um jacaré e a imagem de uma cotia.

8 Toda realidade é construída, seja por quem age ou por quem a observa.

bicho-espírito Beija-Flor<sup>9</sup> a pegou e ela adoeceu. Essas entrevistas ora são intercaladas com encenações das narrativas míticas, ora com encenações das narrativas “realistas”. Em algumas cenas, a voz da narrativa das entrevistas aparece em off, em outras cenas, a encenação ganha voz.

Porém, é preciso esclarecer que a maior parte do vídeo é formada por encenações. Em entrevista realizada na Cinemateca de São Paulo em abril de 2007, Vincent Carelli esclarece o porquê das encenações:

“Na terceira oficina, a gente foi pra finalizar. Foi um filme difícil porque ele tem muitas facetas: o mito, a festa, a transmissão do pequi, do plantar. Enfim, para articular tudo isso, no final se pensou na ficção para contar trechos que a gente não estava conseguindo ilustrar”.

Nesse sentido, será que poderíamos classificar o vídeo como ficcional?

Seguindo a escola do contexto e da recepção, é possível analisar o ponto de vista do espectador com relação ao gênero do vídeo (SALLES, 2005). Todos os espectadores da Faculdade Teológica Batista de São Paulo consideraram o vídeo um documentário, embora não tenham desenvolvido um argumento para tal classificação. Cabe ressaltar aqui que na FTBSP algumas questões foram levantadas com relação às noções de perdão, culpa e punição. Noções que estão atreladas a fundamentos teológicos batistas. Já nas conversas rápidas com os espectadores da Cinemateca, surgiu um questionamento quanto ao gênero do vídeo.

“(...) É genial (esse filme). Falando em termos técnicos, um filme fantástico... A gravação, a produção, a forma que ele foi gravado, a forma que ele foi executado... com uma naturalidade muito grande. Nem parece, digamos assim, um documentário, parece mais um cotidiano que foi filmado.”

Essa fala revela bem o quanto pode ser diferente um vídeo realizado pelos próprios nativos. Como a intimidade da relação entre os realizadores e as pessoas filmadas é maior, a naturalidade das cenas se evidencia. Essa naturalidade, destacada por aquele espectador, causa um estranhamento tão grande, que o faz distanciar o vídeo do gênero documentário.

Segundo Salles (2005), nenhuma das definições acima citadas são suficientes para definir o que é um documentário. Para o autor, não conseguimos

---

9 O Beija-Flor na narrativa mítica é o dono do pequi e seu bicho-espírito é bastante temido, pode matar.

definir o gênero documentário pelo seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo, mas o que não se pode fazer com o personagem. Ou seja, para Salles o documentarista tem que lembrar o tempo todo que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme, e isso faz com que a questão central seja de natureza ética.

Considerando o ponto de vista ético, após entrevista concedida por Mari Corrêa, cheguei à conclusão de que o vídeo alcança suas obrigações para dentro, na medida em que foi realizado a partir da idéia de uma antropologia compartilhada, de Jean Rouch. Segundo Renato Sztutman, para o antropólogo-cineasta, a antropologia se revela pela prática cinematográfica, não se encontra jamais dela dissociada e pretende compor com ela um programa ético — daí a imbricação necessária entre uma “antropologia visual” e uma “antropologia compartilhada”. A antropologia se revelaria primordialmente como meio de comunicação, algo passível de ser compartilhado. Portanto, eticamente falando, o vídeo pode ser considerado um documentário.

“Sempre mexe muito essa coisa de se ver. Não só de se ver, mas de se ver de uma forma ativa. Porque as pessoas, como as oficinas, são abertas, freqüentam a sala da oficina em várias etapas do filme, no período da filmagem e no período da edição. As pessoas influenciam muito, não só os realizadores, mas os habitantes da aldeia, as pessoas que foram filmadas. E elas têm a oportunidade de acompanhar o trabalho. Elas vão vendo a coisa tomando forma, as discussões em torno das escolhas que se fazem e depois, enfim, quando o filme está pronto, elas podem apreciar o resultado.”

Não pretendo, neste momento, fazer análise de todo o conteúdo etnográfico presente nas imagens do vídeo, que foram gravadas pelos próprios nativos, pois essa análise resultaria num outro trabalho: o mito, os rituais, as festas, as celebrações, a pajelança, a presença do homem branco nas cenas<sup>10</sup>. Pretendo apenas indicar que existe no vídeo um conteúdo etnográfico. Conteúdo que pode complementar bastante um texto etnográfico, tendo em vista o poder que a imagem tem de envolver sensações que são universais.

De qualquer forma, independentemente da classificação de seu gênero, o ponto a ser enfatizado é que não se deve pensar um filme simplesmente como produto final, mas como meio de gerar relato etnográfico que provavelmente irá envolver também textos escritos. De fato, parece muito pouco provável que os filmes cheguem

---

<sup>10</sup> Os índios kuikuro aparecem nas filmagens com relógios, tênis, chinelos, roupas, sabão e outros utensílios que consideramos como pertencentes ao universo não-índio.

a substituir inteiramente os textos nos empreendimentos antropológicos. Deve-se, por conseguinte, buscar meios de usar os filmes de modo complementar aos textos para enriquecer o processo antropológico como um todo (HENLEY, 1999:45). Desse ponto de vista, acredito que o vídeo "Cheiro de Pequi" pode, sim, independentemente da classificação de seu gênero, acrescentar algo à antropologia.

## ✱R✱r✱r✱ç✱R

Após analisar o modo como se produziu o "documentário" "Cheiro de Pequi", vejo que a comunicação intercultural está na própria produção do "documentário". O conhecimento *kuikuro* e o conhecimento dos não-índios se mesclam, tendo como resultado um vídeo híbrido, tanto na forma em que foi produzido, por meio de uma antropologia compartilhada, quanto no seu gênero.

O que há então no processo da recepção do vídeo? As respostas dos espectadores da Faculdade Teológica Batista de São Paulo apontam para um contato pela semelhança, quando, por exemplo, o professor Jorge Pinheiro observa o modo como se contou a história no vídeo:

"Não é difícil fazer a passagem de uma cultura à outra, porque a história está muito bem contada. Quando chega ao final, é como se você tivesse mergulhado na cultura, parece que você faz parte da cultura deles. Quando eles estavam fazendo aquela festa... eu gostaria de estar lá. Eles conseguem transmitir a coisa possivelmente como eles contam. O mito é auto-explicativo, fica natural que o *pequi* seja afrodisíaco, o cheiro do *pequi*... O filme começa com o enquadramento do *pequi*: é um escroto. O mito é profundamente educativo sobre sexualidade".

Ou seja, o ponto de vista do professor Jorge Pinheiro é, de certa forma, um elogio à estrutura narrativa ocidentalizada, facilmente compreendida por nós (lembrando que a edição do material foi feita por não-nativos).

Mas o contato pelo vídeo também aponta para uma forma de observação que enfatiza o que é estranho, o que é diferente. Na Faculdade Teológica Batista de São Paulo não pude perceber risos durante a exibição, porém, ao terminar o filme, perguntei aos espectadores o que tinham achado do vídeo e a resposta imediata e geral foi de riso, riso que está relacionado ao que é estranho a nós:

"Ri principalmente da diferença cultural existente entre nós e eles. Determinados assuntos, que para nós são muito íntimos e, talvez, até mesmo constrangedor, eles levam de uma maneira muito normal."

“Creio que o choque cultural foi grande. Talvez não tivéssemos outra forma de reação frente à simplicidade com que os índios resolvem suas questões sociais, sexuais etc.”

“É engraçado ver como um mito pode resolver conflitos de gênero e a maneira despojada de lidar com a sexualidade, que parece estar muito distante do nosso contexto evangélico, onde qualquer coisa a respeito da sexualidade ainda é tabu.”

“Ri quando ouvi de onde vem o Cheiro do Pequi”. (ref. genitália da índia)

“Achei bastante interessante a maneira que os índios lidam com a sexualidade, sem os paradigmas que a sociedade moderna nos impõe. Temos muito o que aprender com eles neste assunto.”

Diante das respostas, vejo que o principal tema abordado que levou os espectadores ao riso se refere à sexualidade. Canevacci (1990), ao tratar o riso como resultado, por um lado, de nossa evolução instintual-reflexiva e, por outro, das transformações histórico-sociais, faz referência aos estudos de etnografia histórico-estrutural de Propp, que considera que uma das possíveis causas da origem cultural do riso deve ser buscada no espanto provocado no homem pela descoberta de que o ventre da mulher começava a inchar. A ignorância da relação entre sexualidade e reprodução devia produzir no homem uma angustiada sensação que somente o riso, num primeiro momento, era capaz de exorcizar. “Se, com o ingresso no reino da morte, toda manifestação de riso é suspensa e proibida, o ingresso na vida, ao contrário, é acompanhada pelo riso”. O riso teria uma origem sexual, que deriva da sua primogenitura por parte da deusa do parto — a mulher procriadora, de cuja capacidade se ignora as causas — e de sua posterior extensão não apenas à reprodução da espécie, mas à reprodução da vida enquanto tal. Mais tarde, a função especificamente sexual do riso se acrescentou à função erótica.

Clastres (2003) analisa o riso no mito. Diz que não menos sérios para os que narram (os índios, por exemplo) do que para os que recolhem ou lêem, os “mitos podem desenvolver uma imensa impressão de cômico; eles desempenham às vezes a função explícita de divertir os ouvintes, de desencadear sua hilaridade. Se estamos preocupados em preservar integralmente a verdade dos mitos, não devemos subestimar o alcance real do riso que eles provocam e considerar que um mito pode ao mesmo tempo falar de coisas solenes e fazer rir aqueles que escutam. (...) Não raro essas culturas confiam a seus mitos a tarefa de distrair os homens, desdramatizando, de certa forma, sua existência”. (CLASTRES, 2003:147-148)

Um dos comentários feitos na Faculdade Teológica Batista de São Paulo faz referência ao riso que estava presente na própria tela, os índios também riam das situações em que o espectador ri:

“Eu ri porque as cenas finais são engraçadas, e porque nelas os índios estavam brincando e rindo também”.

Canevacci (1990) pode ser considerado um autor que analisa o riso enfocando de fato o riso no cinema. Segundo o autor, nos filmes temos histórias narradas que representam situações nas quais o espectador não se encontrará nunca, mesmo tendo sido treinado para desejá-las em alto grau. Mas será obrigado a rir desse desejo a fim de poder continuar a tornar aceitável sua própria condição. Essa é uma outra lei geral do cinema: mostrar alguma coisa ao público e ao mesmo tempo privá-lo dessa coisa (CANEVACCI, 1990:122). Em ambas as situações, tanto o riso no mito, pensado por Clastres, como o riso no cinema, pensado por Canevacci, estariam fora do plano da realidade vivida.

Paula Coatti Ferreira, bem como todos os outros espectadores, riram de uma “realidade” kuikuro que está fora da sua realidade vivida:

“Lembro-me que ri do fato das mulheres terem mandado o marido embora após a morte do amante. Comentamos a ‘força’ feminina, inversa à nossa cultura machista”.

Para Henri Bergson (2004), a experiência da repetição de uma situação, ou seja, de uma combinação de circunstâncias que retorna tal qual várias vezes, contrastando assim com o curso mutável da vida, nos apresenta um tipo de comicidade no seu estado rudimentar. Tais são as repetições apresentadas no teatro. Elas são tanto mais cômicas quanto mais complexa é a cena repetida e quanto mais naturalmente é conduzida. As vezes é entre grupos de personagens diferentes que se reproduz a mesma cena.

Ao analisar a estrutura do vídeo “Cheiro de Pequi”, pude perceber que uma única cena se repete ao longo do vídeo. Primeiro, temos imagens de vaginas desenhadas no corpo e imagem de uma vagina esculpida sendo carregada em mãos, projetadas por Mariká para as duas irmãs como parte da narrativa mítica. Depois, temos um segundo momento, em que a cena se repete, agora como parte da narrativa “realista”. Quando as imagens são projetadas para as mulheres, há também a repetição da fala cantada “veja o desenho da sua vagina”.

No cinema do Centro Cultural São Paulo, risos isolados<sup>11</sup> puderam ser percebidos durante toda a exibição do vídeo. Porém, nas duas situações descritas acima, o riso se tornou coletivo, com maior ênfase no segundo momento, durante a encenação da narrativa realista, que é mais naturalmente conduzida.

No Colégio Hugo Sarmiento<sup>12</sup>, a mesma cena foi destacada como a cena mais engraçada:

“Que cena eu mais gostei? Eu gostei mais da cena em que eles estavam fazendo guerrilha de estrume, foi uma das cenas mais engraçadas”.

Dentre as várias exibições que promovi, uma foi para alunos de pós-graduação em antropologia social. Essa exibição me proporcionou uma reflexão para escrever o que aqui escrevo, mais do que questões abordadas na sala de aula para serem usadas neste texto. Um dos pontos que foram ressaltados nessa exibição, que foi muito bem percebido, é que o vídeo começa no mito e depois passa para a realidade atual. Quando o vídeo sai da reconstituição do mito, fica muito mais fácil de compreender. Talvez a reação dos espectadores do Centro Cultural São Paulo, no início do vídeo, não cause um grande estranhamento, pois é muito mais fácil entrar no ritmo do vídeo na segunda parte do filme.

Outra questão abordada foi que a chave da comédia está no final do filme. As entrevistas que fiz com os espectadores apontam exatamente para essa direção. O riso aparece nas cenas finais. Como os próprios *kuikuros* riem no filme, acredito que o vídeo foi feito para ser engraçado. Na medida em que os espectadores também riem, considero que a comunicação intercultural acontece. O vídeo consegue comunicar algo e o riso é a expressão dessa comunicação.

## ✿✿✿A✿✿✿ . ✿ RR ✿✿✿ A

O campo da antropologia visual é bastante abrangente. Envolve questões desde a produção do material audiovisual, passando pelo próprio vídeo como objeto de estudo, chegando à recepção desse material pelos diversos públicos.

---

11 É provável que esses risos isolados, que apareceram no início do vídeo, tenham sido causados porque os *kuikuros* não estavam vestidos como nós. Talvez fossem risos de deboche.

12 O colégio Hugo Sarmiento é particular, assim como FTBSP. A especificidade desse público está na faixa etária dos espectadores, estudantes do 1º e 2º anos do Ensino Médio.

Neste trabalho enfatizei a recepção do material audiovisual, o vídeo “Cheiro de Pequi”. Com o vídeo, fui ao encontro de públicos diferenciados, com diferenças de gênero, idade, escolaridade e classe social. O que apareceu em comum em todas as exposições (com exceção dos alunos da pós-graduação em antropologia social), com públicos tão diferenciados? O riso dos espectadores. O riso é o ponto-chave deste trabalho porque ele não é só o ponto em comum das exposições, mas também é a expressão da comunicação entre nós e os kuikuros, que também riem nas cenas em que rimos. É provável que o mito, sendo cômico para os kuikuros, também se torne cômico para nós.

Se, de fato, os kuikuros pensaram em fazer um vídeo engraçado, o objetivo deles foi alcançado e a comunicação se efetivou. Acredito que esta questão, do objetivo do vídeo, deve ser respondida pelos próprios kuikuros. Mas isso é tarefa para um próximo trabalho.



BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CANEVACCI, Massimo. O riso. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. Antropologia visual. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia da comunicação visual**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CLASTRES, Pierre. De que riem os índios?. In: \_\_\_\_\_. **A sociedade contra o estado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CARRIÈRE, Jean-Claude. A realidade em fuga. In: \_\_\_\_\_. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo. **Revista de antropologia**, v. 38, n. 1, 1995.

\_\_\_\_\_. Antropólogos na mídia: comentários acerca de algumas experiências de comunicação intercultural. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Mirian. **Desafios da imagem**. Campinas: Papirus, 1988

HEIDER, Karl. Uma história do filme etnográfico. **Cadernos de antropologia e imagem**, Rio de Janeiro, n. 1., UERJ, 1995.

HENLEY, Paul. Cinematografia e pesquisa etnográfica. **Cadernos de antropologia e imagem**, Rio de Janeiro, n. 1, UERJ, 1995.

HIKIJI, Rose Satiko. Antropólogos vão ao cinema: observações sobre a constituição do filme como campo. In: **Cadernos de Campo**, v. 7, São Paulo, USP.

JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. **Caderno de antropologia e imagem**, Rio de Janeiro, n. 1, UERJ, 1995.

SALLES, João Moreira: A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza et al. **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.

Morin, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa, Relógio d'Água Editora, 1997.

PIAULT, Marc Henri. A antropologia e sua passagem à imagem. **Caderno de antropologia e imagem**, Rio de Janeiro, n. 1., UERJ, 1995.

SZTUTMAN, Renato. Jean-Rouch e o cinema como subversão de fronteiras. **VI Feira Antropologia Artes Humanidades**, n. 1, São Paulo, Pletora, 1997.

\_\_\_\_\_. Jean Rouch, um antropólogo cineasta. In: NOVAES, Caiuby et al. **Escrituras da imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.



Vídeo nas Aldeias. **Site**. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br>>.



Claudia Lima Pereira é graduanda em Ciências Sociais pela USP.  
E-mail: [claudia\\_lima\\_pereira@yahoo.com.br](mailto:claudia_lima_pereira@yahoo.com.br)