

Imagens Desafiantes: a Apropriação Kaiapó do Vídeo ¹

Terence Turner²
Universidade de Chicago

RESUMO: Este texto apresenta o trabalho de vídeo feito pelos Kaiapó, ressaltando o valor deste como um processo de *mediação cultural*, principalmente no sentido de mediar uma série de relações entre as sociedades Kaiapó e brasileira. O autor resalta as diferenças entre os filmes etnográficos e os vídeos feitos pelos próprios indígenas, discutindo, também, como a noção Kaiapó de representação é utilizada durante a confecção do vídeo. Ele utiliza alguns textos de antropologia pós-moderna sobre este tema para rebater a noção de que o trabalho de “representação” é apenas um projeto ocidental. O autor aborda temas como a hibridação cultural e a objetivação, pelos Kaiapó, de sua própria cultura, transformando-a em uma identidade étnica – que acaba por tornar-se uma estratégia de relacionamento com a sociedade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: etnologia, antropologia visual, vídeo indígena, antropologia pós-moderna, representação, Kaiapó, Jê, Sudeste do Pará.

Introdução: o vídeo Kaiapó no contexto dos “meios de comunicação indígenas”

A expansão mundial das telecomunicações, junto com a disponibilidade de técnicas audiovisuais novas e mais baratas, principalmente a gravação em vídeo, gerou na última década um fenômeno sem precedentes: os grupos indígenas podem usar e se apossar de novas tecnologias para seus próprios objetivos. Os povos mais envolvidos neste desenvolvimento são alguns dos mais distantes do ocidente, tanto em termos culturais como tecnológicos: aborígenes australianos, Inuit canadenses e os índios da região amazônica. Entre estes últimos, o uso do vídeo feito pelos Kaiapó talvez represente o exemplo mais diferente e surpreendente.

O uso que os povos indígenas fazem do vídeo e de outros meios de comunicação visual, como a transmissão televisiva, é muito diferente da produção de filmes etnográficos ou vídeos feitos por antropólogos ou pessoas não indígenas. Só recentemente estes vídeos começaram a ser estudados pelos antropólogos ou teóricos dos meios de comunicação. Existem poucos estudos etnográficos ou relatórios descritivos de casos específicos do uso indígena dos meios de comunicação: dentre eles, o trabalho de Eric Michaels sobre a televisão aborígine do deserto central da Austrália é um dos mais importantes em termos de teoria (Michaels, 1984, 1986, 1991a, 1991b; Ruby, 1991). Os estudos de Michaels, assim como os outros existentes, lidam quase que exclusivamente com os casos australianos e canadenses, nos quais a transmissão, subsidiada pelo Estado, de televisão indígena por satélites de comunicação é o principal meio utilizado. Estes casos têm problemas específicos – por exemplo, os traiçoeiros efeitos gerados pela dependência dos subsídios do governo, ou o fato de que a conexão satélite – TV também serve como canal para a programação da TV ocidental, que é, então, diretamente recebida por espectadores aborígenes Inuit e indígenas (Kuptana, 1988; Murin, 1988; Ginsburg, 1991, s.d.). Estes fatores estão ausentes nos casos amazônicos, nos quais os equipa-

mentos de vídeo – câmeras, decks e monitores –, ligados por geradores, são os únicos tipos de tecnologia de comunicação, e a possibilidade de subsídios governamentais está totalmente fora de questão. O relativamente restrito mundo dos meios de comunicação indígena, portanto, apresenta diferenças importantes; daí a necessidade de mais estudos empíricos quanto aos diversos casos. O presente relatório sobre o caso Kaiapó representa um esforço nesta direção.

Faye Ginsburg, na única discussão teórica genérica sobre os meios de comunicação indígena que apareceu até hoje, constatou que a apropriação da tecnologia visual pelos povos indígenas acontece, geralmente, no contexto de movimentos de autodeterminação e resistência. Ela também ressaltou que o emprego de câmeras de vídeo tende a ser usado para “afirmar e conservar a identidade”; o material filmado trata tanto da documentação de conflitos com a sociedade nacional e exigências em relação a ela quanto da gravação da cultura tradicional (1991, s.d.:11). Ela reforça um ponto importante: por oposição a uma geração anterior de diretores de filmes antropológicos, mas aproximando-se do trabalho de diretores contemporâneos como Asch, os MacDougalls, Kildea, Preloran, Rouch e outros, a autodocumentação cultural indígena tende a focar não a recuperação de uma visão idealizada da cultura antes do contato, mas os “processos de construção da identidade” no atual momento cultural (s.d.:11). Neste aspecto, os *videomakers* indígenas se aproximam significativamente das tendências da teoria cultural do ocidente, como o trabalho de Stuart Hall e os grupos de Estudos Culturais. Estes trabalhos rejeitam a noção de “autenticidade” quando aplicada a uma concepção idealizada de cultura “tradicional” e enfatizam a atual produção de identidade étnica, cultural e subcultural pela construção de representações “híbridas”, combinando aspectos da cultura de massa e da tecnologia com elementos mais tradicionais (Hall, 1990, 1992).

Ao enfatizar as similaridades e as diferenças entre o filme etnográfico contemporâneo e o vídeo indígena, Ginsburg sugere que ambos sejam vistos como um “meio de comunicação cultural” que se utiliza da tec-

nologia do cinema e do vídeo ocidental contemporâneo com o objetivo de “mediação cultural” entre grupos sociais – quer seja entre sociedades de culturas diferentes, quer seja entre gerações mais velhas e mais novas dentro de uma mesma sociedade indígena. A questão é que o “meio de comunicação cultural” faz parte de um projeto social para a comunicação do saber cultural com fins políticos e sociais, como superar o preconceito mediante o entendimento intercultural, ou reproduzir a identidade étnica e a coesão política. O conceito de Ginsburg é uma tentativa de mudar o foco do termo “meio de comunicação” – da noção de tecnologias de representação, ou das representações dentro das tecnologias, para a noção de processo social de mediação no qual eles são usados:

Para abrir um novo “espaço discursivo” para os meios de comunicação indígena, que os respeite e os entenda em seus próprios termos, é importante dar atenção aos *processos* de produção e recepção. A análise precisa enfatizar menos a qualidade formal do filme/vídeo como texto, e mais as *mediações* culturais que ocorrem através dos trabalhos de filme e vídeo (s.d.:4).

A ênfase nos processos de produção e recepção e no meio de comunicação como “mediação” é um ponto de partida produtivo para o meu relato sobre o vídeo Kaiapó, mas “mediação” é uma noção muito versátil, que pode assumir vários significados. Será necessário enfatizar muitas diferenças entre os tipos de mediação que acontecem no vídeo indígena, ou pelo menos no Kaiapó, e aqueles envolvidos no filme e vídeo etnográficos.

Efeitos sociais do vídeo indígena nas comunidades indígenas

Uma das maiores diferenças está no próprio ato de fazer o vídeo. Como este adquire uma importância política e social na comunidade indígena, decidir qual membro da sociedade assume o papel de *cameraman* e qual faz a valorizada viagem para a cidade que tem os equipamentos

de edição transforma-se em questões repletas de significados sociais e políticos e, conseqüentemente, em conflitos sociais e políticos.

Eu me surpreendi pelo fato deste tema aparecer muito raramente na literatura, ou nas apresentações de festivais de filmes, ou nas discussões das conferências. É muito comum ouvir as pessoas envolvidas em filmes e vídeos indígenas, sejam elas próprias indígenas ou não, afirmar que o princípio que dirigiu seu trabalho foi a visão integral da inter-relação entre todas as coisas, inerente na Ameríndia, ou talvez no caso das culturas aborígenes ou Inuit. Apesar disso, poucas dessas eloqüentes evocações da inter-relação espiritual do todo são acompanhadas de alguma referência quanto aos efeitos da atividade de confecção do filme ou vídeo nas comunidades filmadas (algumas vezes, o "diretor" filmava sua própria sociedade). Poucos refletem sobre os efeitos possíveis de um meio "objetivante" como o filme ou o vídeo na consciência cultural ou social do povo filmado (novamente, talvez Michaels seja a única exceção notável, por exemplo, Michaels, 1984). Poucos discutem quem acaba por ter ou controlar o acesso aos filmes ou vídeos no nível da comunidade.

Estas questões podem parecer insignificantes e sem relação com as questões maiores de teoria e política que são normalmente trabalhadas nos textos antropológicos ou sobre os meios de comunicação; mas elas são sempre os canais por meio dos quais a comunidade indígena traduz os significados políticos, culturais e estéticos mais amplos de um meio como o vídeo para seus próprios termos sociais e pessoais. Elas podem ter efeitos cumulativos importantes na política interna de uma comunidade e na carreira de seus indivíduos. Os não-indígenas que trabalham no campo do vídeo indígena devem prestar muita atenção nesta circunstância do fenômeno e levar em consideração os efeitos específicos que seus projetos, ou seu apoio, têm nas comunidades em que trabalham.

Entre os Kaiapó, por exemplo, ser um câmara de vídeo ou, ainda mais valorizado, um editor de vídeo, significa acumular um papel de prestígio dentro da comunidade e uma forma de mediação importante, política e

culturalmente, com a sociedade ocidental. Enquanto uma combinação dos dois principais requisitos para a liderança política nas comunidades Kaiapó contemporâneas, estas atividades são usadas para promover a carreira política de algumas pessoas. Muitos dos chefes mais jovens dos grupos atuais foram câmeras de vídeo durante sua ascensão à chefia. E muitos dos jovens mais ambiciosos adotaram o vídeo, pelo menos em parte, na esperança de seguir os passos destes líderes.

Minha tese central é a seguinte: uma pessoa de fora que tenta facilitar o uso do vídeo pela comunidade, tanto por motivos políticos como de pesquisa, doando uma câmera ou conseguindo acesso aos equipamentos de edição, logo percebe que não vai escapar da inveja ou da responsabilidade de “intervenção” simplesmente dando a câmera a “eles”. Precisamente *a quem* entregar a câmera pode ser uma questão muito delicada, e o pesquisador é responsável pelas conseqüências decorrentes de sua escolha. Voltando, portanto, ao tema da “mediação”, o próprio ato de confecção do vídeo, quando feito por um membro da comunidade local, começa a “mediar” uma variedade de relações políticas e sociais dentro da comunidade indígena de uma maneira distinta da situação em que o *videomaker* é uma pessoa de fora, como no caso mais comum de filmes antropológicos ou de documentários.

Há um aspecto complementar deste ponto. Para um povo como o Kaiapó, o ato de filmar com uma câmera de vídeo pode se tornar um mediador mais importante nas suas relações com a cultura ocidental dominante do que o próprio documento filmado. Entre as dramáticas demonstrações e encontros políticos dos Kaiapó com os brasileiros (e outros representantes do mundo ocidental, como o Banco Mundial e a televisão de Granada), uma peculiaridade das mais bem-sucedidas foi o uso Kaiapó ostensivo de suas próprias câmeras de vídeo para filmar os mesmos eventos que eram filmados por representantes da mídia nacional e internacional. Com isso, garantiram que os *cameramen* Kaiapó se tornassem uma das principais atrações filmadas pelas outras equipes. O sucesso deste estratagema é verificado pelo número de fotos de Kaiapó

usando suas câmeras que apareceu na imprensa internacional. Resumindo, os Kaiapó fizeram rapidamente a transição do vídeo como um meio de gravar os eventos para um evento a ser gravado.



Existem algumas cenas que mostram os câmeras Kaiapó trabalhando, feitas por fotojornalistas ou documentaristas. Em 1989, no começo da mobilização para o grande comício em Altamira contra a represa da hidrelétrica no rio Xingu, que alagaria suas terras, os líderes Kaiapó fizeram um passeio na grande represa de Tucuruí. Eles trouxeram sua própria câmera de vídeo para filmar e mostrar, para as pessoas que ficaram nas aldeias, o que uma grande represa faz com o rio e com a

terra em torno dele. Eles também apontaram suas câmeras para o rosto dos burocratas brasileiros que tentavam inutilmente explicar o que aconteceu com os outros povos indígenas cujas aldeias foram cobertas pela água da represa.

Então, no comício de Altamira, suas câmeras – carregadas por Mokuka – não apenas gravaram o evento, mas foram elas próprias um dos eventos mais gravados por fotojornalistas da imprensa mundial e equipes de documentários como a da “Disappearing Worlds”.

Um ano antes, na constituinte brasileira, os Kaiapó não apenas mandaram uma delegação para o lobby que debatia os direitos indígenas, mas filmaram a si mesmos neste momento, e foram devidamente fotografados por todos os jornalistas fotográficos que cobriram o evento.

Algumas cenas de dois filmes da “Disappearing Worlds” sobre os Kaiapó ilustram que o primeiro uso que eles fizeram das câmeras de vídeo foi a gravação de suas cerimônias. Uma cena filmada por Mike Blakely, o *cameraman* dos dois filmes da “Disappearing Worlds” sobre os Kaiapó, mostra as pessoas da aldeia de Aukre se aglomerando na casa dos homens para ver um vídeo deles próprios, que passava num monitor ligado por um gerador a gasolina.

Edição

Entre 1985, quando conseguiram sua primeira câmera de vídeo, e 1990, o vídeo Kaiapó permaneceu no nível do “filme caseiro”. Suas fitas de vídeo originais se deterioraram rapidamente sob as condições da aldeia, pois eles não tinham como copiá-las ou guardá-las em um lugar adequado. Eles também não tinham nenhum treinamento em edição, nem acesso aos equipamentos para isso. Em 1990, com o auxílio da Spencer Foundation, comecei o Projeto de Vídeo Kaiapó para atender a essas necessidades, com a cooperação do Centro de Trabalho Indigenista de São Paulo. Este último deixou à disposição seu estúdio, técnicos para o treinamento dos Kaiapó em edição e um lugar para guardar os

vídeos, formando um Arquivo de Vídeo Kaiapó, onde ficam os vídeos originais e as matrizes editadas.

Nosso procedimento de edição consiste em passar as imagens filmadas com o câmera Kaiapó que as filmou, fazendo um relatório das cenas e, a seguir, o Kaiapó assume o controle da edição, enquanto eu o ajudo com as referências das cenas filmadas originalmente, conforme a necessidade. Dependendo da familiaridade do editor Kaiapó com o equipamento de edição, um técnico pode ou não estar presente. Tentamos limitar a assistência na edição às técnicas elementares de inserção e montagem, compatibilidade de cortes adjacentes, uso de cortes eliminando algumas tomadas e inserções, evitando zooms e movimentos de câmera muito bruscos. Não tentamos ensinar noções ocidentais ou estilos de enquadramento, montagem, cortes rápidos, flashbacks, ou outras formas de seqüência narrativa ou antinarrativa, nem buscamos coagi-los quanto à duração ou outras características que podem fazer o vídeo mais acessível ou aceitável para uma platéia ocidental. Um de nós pode, eventualmente, sugerir o melhor lugar para um corte ou uma tomada a ser tirada, mas o editor Kaiapó permanece livre para rejeitar tais sugestões e mantém o controle da forma e do conteúdo.

Às vezes, o que me parece um material fascinante é cortado pelo editor Kaiapó, mas eu não me oponho. Houve também um caso em que o editor Kaiapó, trabalhando sozinho – eu não estava no Brasil e ele não precisava de um assistente na mesa de edição –, simplesmente juntou em série cenas de várias cerimônias e atividades da aldeia na mesma ordem em que estavam na fita original, com a edição mínima consistindo apenas em excluir o material repetitivo, produzindo um vídeo de duas horas que ele chamou de “danças misturadas”. Eu não considero esta fita uma obra-prima da antinarrativa pós-estruturalista Kaiapó, mas já é um passo adiante do filme caseiro mais cru e demonstra que para um Kaiapó, mesmo um Kaiapó treinado em edição de vídeo, a diferença entre um vídeo editado e outro sem edição ainda não é culturalmente significativa. Os Kaiapó gostam de ver tanto um

filme caseiro sem edição como o trabalho mais recente bem editado de alguns de seus *videomakers*.

A maior parte dos filmes Kaiapó, até hoje, são de performances culturais como rituais ou encontros políticos, que formam uma unidade narrativa natural, com limites definidos pelo próprio tema e uma ordem seqüencial. Tanto no trabalho de câmera como na edição, os Kaiapó tendem, espontaneamente, a usar cenas longas tecnicamente simples, cortes lentos e alternância entre panorâmicas e closes não muito próximos, evitando closes apenas no rosto.



Em um vídeo de Mokuka podemos vê-lo trabalhando na mesa de edição no CTI, em São Paulo. Ele já conhecia as técnicas básicas de edição e podia trabalhar sem a assistência de um técnico. Como sempre, passei primeiro os originais com ele para fazer um relatório etnográfico das cenas e, depois, trabalhei como assistente de edição, guardando a anotação das cenas. Mokuka dirigiu o vídeo que o mostra trabalhando para levar à sua aldeia e às outras um documento com uma explicação de seu trabalho de edição e da importância para o povo Kaiapó como um todo. Esta é a explicação que ele dá no vídeo:

Por todo o mundo, as pessoas estão vendo esses vídeos que fazemos sobre nós mesmos. Por isso, estou contente por ter vindo hoje a este lugar, onde os vídeos são feitos. Isso não tinha aparecido ainda quando eu era jovem. Agora, que estamos ficando mais parecidos com os brancos, no entanto, precisamos ver esses vídeos que fazemos sobre nós. Não são os brancos que estão fazendo esse trabalho, mas eu, um Kaiapó, que estou fazendo, como vocês podem ver. Esses vídeos serão vistos em todos países. Contem aos seus filhos e netos, não sejam surdos às minhas palavras, este [trabalho] é para dar sustentação às nossas gerações futuras, todo o nosso povo. É isto que quero dizer a vocês hoje.

Eu sou um Kaiapó fazendo este trabalho. Todos vocês em todos os países que vêem os filmes que eu faço podem, assim, conhecer nossa cultura, a cultura que eu lhes conto hoje.

Vejam esses vídeos, guardados neste lugar onde eu trabalho – não é só o meu lugar de trabalho, qualquer um de vocês pode vir e pedir, é tudo nosso, para qualquer um de nós com entendimento suficiente vir aqui ver esses vídeos sobre nós. Vejam, todos, esses vídeos sobre o nosso povo aqui. Vejam! São todos sobre nós. Esta fileira de vídeos é de filmes sobre os Kaiapó. Estes, nesta outra seção, são sobre outros povos indígenas, nossos parentes. Estas fitas não foram deixadas aqui inutilmente. Daqui nossos vídeos são mandados para longe, para as terras dos brancos, para que nossos parentes [brancos] possam ver como realmente somos. É isto que eu quero explicar para vocês hoje, para que servem este estúdio de edição e essas fitas de vídeo, para que vocês entendam. Só os brancos têm a capacidade de operar este equipamento? Não! Nós, Kaiapó, todos nós, temos inteligência. Nós temos as mãos, os olhos, as cabeças necessárias para fazer este trabalho.

Eu não estou fazendo este trabalho para ter uma vantagem pessoal e egoísta. Eu aprendi esta habilidade para trabalhar para o nosso bem comum. É o que eu faço aqui. É isto que eu faço e conto para vocês.

Este é um filme de outro grupo do nosso povo, de Catete. Este filme aqui. Existe alguém em algum lugar que aprendeu algo sobre eles também vendo isso? Nossos jovens podem aprender sobre nossos parentes de diversos lugares vendo filmes como este. Nós devemos fazer o mesmo por nosso povo fazendo filmes para aprender e ensinar sobre nós mesmos. Com isso, termino minha fala.

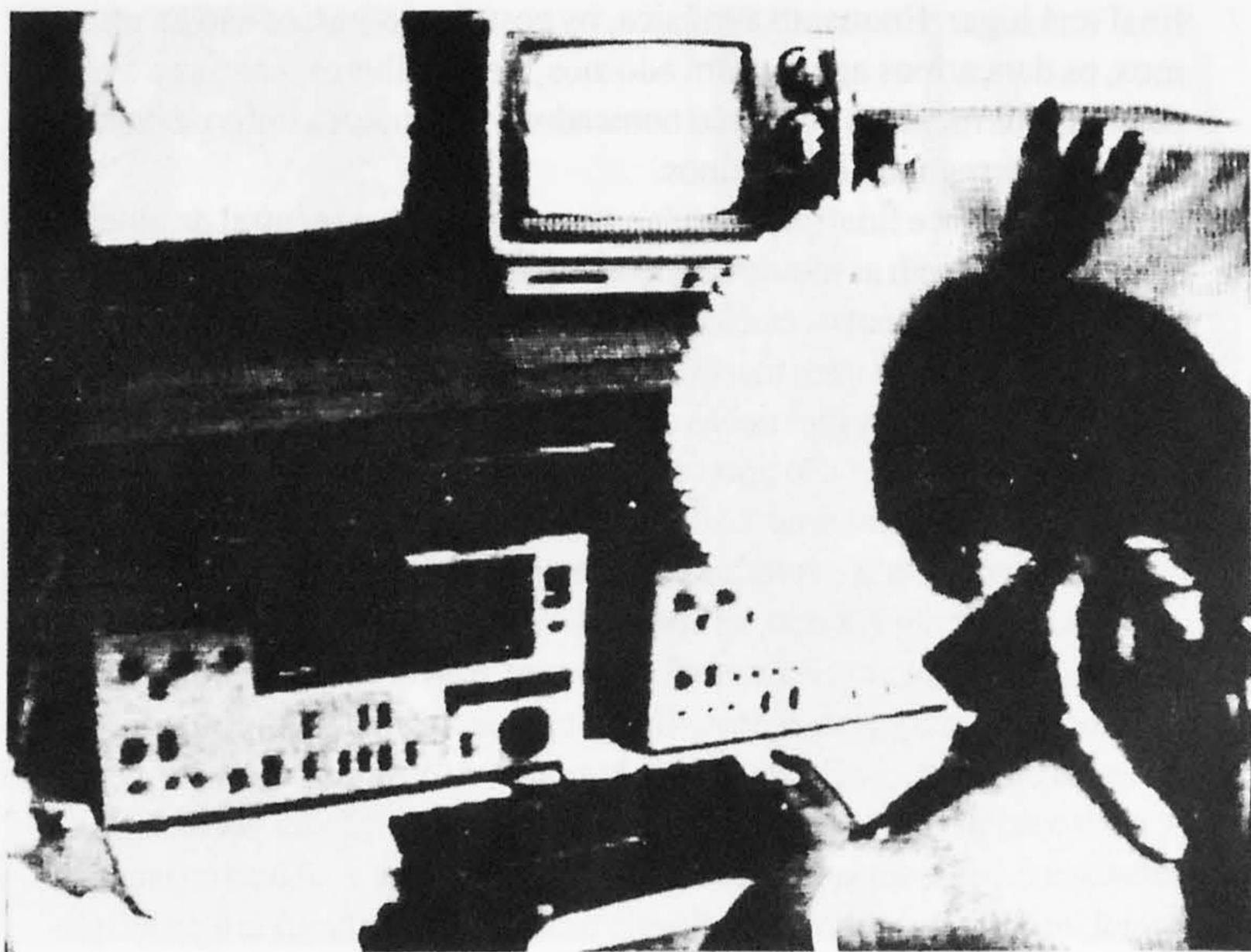
No começo, os câmeras Kaiapó vinham a São Paulo, ao estúdio do Centro de Trabalho Indigenista, para editar os vídeos que tinham filmado. Mas, para as nossas edições mais recentes, em julho passado, Cleiton Capelossi, um técnico em edição do Centro, e eu trouxemos um novo equipamento portátil de edição do Centro para a cidade de Redenção, no sul do Pará, dentro da área de alcance do táxi aéreo das aldeias Kaiapó. Esperamos, no futuro, trazer este equipamento portátil de edição tão próximo dos Kaiapó quanto for possível.

Esquemas culturais e a produção da imagem

Uma outra diferença importante entre o tipo de “mediação” cultural efetuado pelo vídeo indígena e aquele advindo do filme ou vídeo etnográfico deriva do fato de que o *videomaker* indígena opera com o mesmo conjunto de categorias – noções de representação, princípios de mimese, valores estéticos e noções do que é social e politicamente importante – que aquelas cujas ações ele está filmando. Worth e Adair, em seu recente projeto de filme Navajo, foram os primeiros a perceber o significado potencial do filme indígena neste sentido. O uso que o *film maker* indígena faz de suas próprias categorias culturais na produção do vídeo pode revelar seu caráter essencial de forma mais completa do que o próprio texto do vídeo. Isto é verdade, sobretudo, em um aspecto de grande importância teórica: como esquemas que guiam a

confeção do vídeo, as categorias culturais aparecem enquanto formas de atividade, ao invés de estruturas textuais estáticas ou metáforas.

Trazer o foco da atenção para o processo de realização do vídeo pelo editor indígena, em vez do texto do vídeo finalizado, revela outra importante diferença entre o vídeo indígena e o filme etnográfico, sob um ponto de vista antropológico: a maneira que a própria produção do vídeo “medeia” as categorias indígenas e formas culturais que também são o tema do vídeo. Eu descobri que manter o relatório das cenas para os editores, que é o meu papel prático no Projeto de Vídeo, é uma atuação vantajosa para estudar este processo, enquanto continuo sendo útil ao trabalho, sem ser muito intrometido. Vou ilustrar alguns pontos que apresentei.



Tamok foi o *cameraman* e o editor de uma cerimônia de nomeação dos homens, *Mebiok*, como é feita na aldeia de Kubenkranken. A cerimônia tem a forma de performances sucessivas do mesmo conjunto de passos de dança, cada um com sua música. Uma delas se chama “Levante suas asas”, e três performances sucessivas constituem a ordem seqüencial da cerimônia.

A performance inicial, que marca o começo da cerimônia como um todo, acontece num lugar da floresta longe da aldeia. Pode-se notar a ênfase na uniformidade de movimentos e o canto em uníssono. Todos fazem os mesmos passos e cantam a mesma canção.

A segunda performance marca a metade da cerimônia, em termos de tempo. Os participantes também chegam na metade espacial do caminho da floresta para a praça central da aldeia, onde a performance final terá lugar. Enquanto a música, os gestos e os passos são os mesmos, os dançarinos agora usam adornos, e as mulheres – as tias e avós paternas dos meninos que serão nomeados – se juntam à linha de dança, algumas carregando os meninos.

A performance final, espetacular, acontece na praça central da aldeia, onde todos efetuam as mesmas canções e passos, mas agora com uma vestimenta completa, com os emblemas rituais, incluindo maravilhosos mantos de penas, que são os itens mais valiosos entre os ornamentos cerimoniais Kaiapó. Por meio de repetições sucessivas, a performance se completa – todas as suas partes são apresentadas na ordem correta – e ao mesmo tempo se socializa totalmente (ao se mover para o centro da aldeia). Em outras palavras, ela se reproduz completamente como uma forma social.

No pensamento Kaiapó, a repetição de formas originalmente “naturais” (como a canção cerimonial “Levante suas asas”, que um pássaro ensinou ao xamã), por intermédio de uma ação social combinada, é a essência da produção da sociedade humana. A “cultura” consiste nisso. A perfeição destas formas socializadas pela repetição da performance expressa o valor supremo Kaiapó de “beleza”, que é ao mesmo tempo social, moral e estético. A “beleza”, neste sentido, inclui um princípio

de organização seqüencial: repetições sucessivas do mesmo padrão, com cada performance acrescida de valor social, quando integra elementos adicionais e adquire mais delicadeza estilística, se aproximando, portanto, do ideal de inteireza-e-perfeição que define a “beleza”.

É isto que o vídeo de Tamok também faz. Ele mostra fielmente a repetição de cada performance, cada uma com seu acréscimo sucessivo em termos de enfeites e participantes. Seu vídeo reproduz, em sua estrutura, a estrutura repetitiva da cerimônia em si e, portanto, ele próprio cria “beleza”, no sentido Kaiapó do termo. As categorias de produção social e valor cultural – cópia e beleza – se transformam em esquemas que orientam a edição de Tamok, sua construção da representação da cerimônia.



Isso acontece não apenas em sua edição, mas também em seu trabalho de câmera, como se pode ver numa série de cenas de seu vídeo sobre a versão feminina da mesma cerimônia de nomeação.

Ao manter a câmera em um close não muito próximo, de forma que apareçam apenas os mantos de penas dos dançarinos como se fossem uma sucessão de objetos idênticos, Tamok cria, na verdade, um quadro que focaliza a quintessência da reprodução como beleza.

A cultura Kaiapó tem um conjunto de noções de mimese e representação bem desenvolvido, que é anterior às influências culturais ocidentais, mas que também exerce sua influência no vídeo Kaiapó e nas representações que fazem de si mesmos na interação social e política com o ocidente. As cerimônias que envolvem o mascaramento ritual são um *locus classicus*, onde essas noções se expressam na cultura tradicional, como a cerimônia *Koko* de nomeação com as máscaras de tamanduá e macaco.

A dança das duas máscaras de tamanduá imita, supostamente, os movimentos reais do tamanduá. A imitação aqui precisa ser entendida no sentido aristotélico de *mimesis*, como a imitação da essência, ao invés de uma tentativa de cópia naturalista. Os movimentos das máscaras representam a idéia Kaiapó da essência do movimento do tamanduá.

No início da cerimônia, as máscaras de tamanduá ficam numa clareira isolada na floresta, inertes: são apenas máscaras. Elas ainda precisam ser animadas, trazidas à vida ou habilitadas a agir como representações. Então, a máscara de macaco faz seu trabalho. Sob a influência estimulante dos macacos, os tamanduás começam, aos poucos, a acordar para a vida e a dar seus primeiros passos.

Esta situação é claramente distante da simples imitação da dança do tamanduá. É uma composição dramática, que não reflete nenhuma ação natural dos tamanduás ou dos macacos. As máscaras dos dois animais se transformam em atores num drama social de representação. Esta pequena peça atua como uma reflexão da relação entre as representações culturais (as máscaras) e as realidades (os animais) que elas

deveriam representar, mas não o fazem. A distância entre elas é anulada pelo drama: as máscaras são trazidas à vida, como disfarces de tamanduás, por meio de uma meta-representação, uma imitação dramática do ato de trazê-las à vida, uma representação do ato de criar uma representação: mimese numa direção inversa, transformando-se de um princípio reflexivo para um princípio criativo; *mimesis* como *poiesis*.

Os macacos nesta peça são meta-operadores que personificam o poder criativo da própria representação e, durante a cerimônia, agem como mediadores cômicos de categorias, operadores miméticos que encenam constantemente pequenas peças entre eles ou em relação aos tamanduás ou, às vezes, como *tricksters-clowns*, em relação direta com as pessoas comuns. Aqui, muitos deles fingem ser médicos brasileiros visitantes atendendo chamados em casa. Neste momento, a mimese criativa chega mais perto do drama, com as máscaras rituais envolvidas em pequenas peças engraçadas, a comédia jogando abertamente com a justaposição da máscara com a realidade do cotidiano e, neste caso ainda de forma engraçada, ao justapor a “alteridade” de dois personagens impessoais: macacos e brasileiros.

A representação dramática Kaiapó, entretanto, não se limita a atores mascarados. Na cerimônia de guerra, celebrada antes da viagem do grupo de ataque, representa-se uma cena na qual os atores Kaiapó assumem o papel das vítimas e, no final, fogem do ataque bem-sucedido dos guerreiros Kaiapó – cujo papel é representado por eles mesmos. Existe um vídeo de Mokuka sobre esta performance em sua aldeia, Aukre. Os atores representam os brasileiros, evocando mimeticamente a noção Kaiapó da essência de brasilidade ao imitar as maneiras típicas dos brasileiros de comer, dançar, fazer música etc. Neste momento, o exagero cômico da imitação das características é adaptado a um papel quase performático: as vítimas, que são satiricamente desprezadas, são vencidas facilmente; a vida deve imitar a arte. O exemplo ajuda a esclarecer as relações entre as noções Kaiapó de *mimesis* enquanto imitação, por um lado, e *reprodução* enquanto forma essencial da produção

cultural e social, por outro. As duas noções são, na verdade, contínuas, pois se aproximam da idéia de que a ação que imita ou reproduz é um modo efetivo de construção da realidade. Todas estas noções são culturalmente elaboradas pelas mesmas ações rituais complexas. Estas mesmas categorias fundamentais da cultura Kaiapó emergem como a principal metáfora no trabalho de câmera e edição dos vídeos Kaiapó. A representação, longe de ser apenas um projeto ocidental impingido sobre os Kaiapó pela influência dos meios de comunicação ocidentais, é tão característica dos Kaiapó quanto bolo de mandioca.

Os Kaiapó são habilidosos na sua própria forma cultural de representação, e seu papel dramático de maior importância, sua maior proeza em termos de mimese criativa, é sem dúvida sua atuação quando se apresentam aos brasileiros e outros ocidentais, dos ambientalistas aos executivos do Banco Mundial. Essas auto-representações tiveram um papel central em suas ações políticas bem-sucedidas na última década. Existe uma relação recíproca entre a autodramatização Kaiapó nesses encontros políticos, muitos dos quais assumiram um aspecto de teatro guerrilheiro, e o uso Kaiapó do vídeo. Por um lado, os líderes Kaiapó planejaram ações políticas, como o comício de Altamira, parcialmente com uma visão de como eles sairiam na TV (ou no vídeo). Por outro lado, os *cameramen* Kaiapó foram incluídos nessas ações, como já descrevi anteriormente, não apenas como filmadores, mas como parte do evento a ser filmado.

Essa sinergia entre o vídeo, a auto-representação e a consciência étnica Kaiapó é bem demonstrada nos dois vídeos que desejo discutir agora. Nenhum dos dois foi filmado por um Kaiapó; o primeiro foi feito por um membro da equipe brasileira que me substituiu para gravar a nova aldeia de Juary, a convite da comunidade. O segundo é um momento da reunião de Altamira, filmado por um brasileiro de um grupo de apoio indigenista. Ambos foram editados por mim. O ponto de interesse nos dois vídeos, portanto, não é nem o trabalho de câmera nem o de edição *per se*, mas a maneira que a auto-representação dra-

mática Kaiapó, em contextos atuais de confrontação interétnica, dá continuidade às formas culturais tradicionais de representação mimética. É importante reconhecer esta continuidade para entender como a crescente objetivação da consciência que os Kaiapó têm de sua cultura e identidade étnica, no contexto interétnico contemporâneo, não é meramente um efeito dos meios de comunicação ocidentais ou de influências culturais, mas se relaciona a fortes tradições culturais nativas de representação e objetivação mimética. Estas formas miméticas tradicionais continuam a influenciar os *videomakers* Kaiapó em seu uso do vídeo, como influenciaram as maneiras de objetivação da auto-representação que foi assumida na ação política e social dos Kaiapó.

A primeira cena mostra uma parte da dramatização dos Kaiapó de Juary em que aparece a maneira que eles iriam capturar e expulsar os garimpeiros que invadiram seu território. A idéia da peça foi sugerida por um brasileiro da equipe de vídeo, mas os Kaiapó levaram a idéia mais longe do que os brasileiros imaginavam. Estes ficaram totalmente surpresos com a cena final da performance Kaiapó. Após a captura dos garimpeiros em seu acampamento, os homens Kaiapó trouxeram seus prisioneiros para a aldeia para que fossem inspecionados pelas mulheres, que os esperavam segurando facas. O aspecto irônico desta dramatização é que os garimpeiros são interpretados por garimpeiros reais que moram e trabalham a um quilômetro da comunidade, com o consentimento do líder (da comunidade), que recebe uma parcela de 10% dos lucros. O episódio condensa dramaticamente as ambigüidades do relacionamento atual entre os Kaiapó e os garimpeiros e madeireiros brasileiros. Alguns são rechaçados como invasores, mas outros são aceitos como concessionários pagantes de *royalty*, apesar de ambos causarem os mesmos efeitos ambientais.

A segunda cena neste conjunto mostra um episódio em Altamira no qual os Kaiapó, representados por Pombo, um chefe idoso, demonstraram as conotações – e, por inferência, as implicações, em sua conduta ante os brasileiros – de se dar o nome “Karara’o” para a represa

perto de Altamira, proposto no plano do governo brasileiro. “Karara’o” é, na verdade, um grito de guerra Kaiapó, como Pombo demonstra quando interpreta o assassinato de um inimigo brasileiro, e Paiakã, de forma um tanto reduntante, explica a cena. Karara’o é também o nome de uma aldeia Kaiapó situada perto do lugar da represa. Os moradores da aldeia parecem viver bem, sem serem levados por nenhum delírio assassino causado pela sua alcunha coletiva; mas isso não importa. Enquanto mimese criativa (ou, como Pereira coloca habilmente em um artigo sobre a auto-representação Kaiapó e o uso do vídeo, “Como os índios se travestem de índios”), a performance de Pombo foi um sucesso. O governo brasileiro anunciou logo depois que mudaria o nome da represa.

Os usos Kaiapó do vídeo como um documento social e político

A partir do momento em que eles adquiriram suas próprias câmeras de vídeo, os Kaiapó consideraram a gravação com este recurso fundamental em suas grandes confrontações políticas com a sociedade nacional, ou mesmo em encontros mais exóticos, como as duas recentes viagens a Quebec para apoiar os índios Cree na sua resistência à construção de uma hidrelétrica cuja represa inundaria suas terras. Eles também usaram o vídeo para documentar eventos políticos internos, como o encontro de líderes de diferentes comunidades para resolver suas disputas ou a fundação de novas aldeias.

Um exemplo do último caso deve ilustrar este ponto. Em dezembro de 1991, um líder jovem da grande aldeia de Gorotire – que estava prestes a liderar aproximadamente sessenta seguidores para fundar uma nova aldeia em um dos postos de fronteira que os Kaiapó estabeleceram nos limites de sua reserva – telefonou-me de uma cidade próxima pedindo que eu filmasse a viagem do grupo para a nova aldeia. “Venha rápido, partiremos no sábado”, ele disse (e já era terça-feira). Não havia

câmeras ou *cameramen* Kaiapó disponíveis, e o líder do grupo queria ter um documentário em vídeo sobre a fundação da nova aldeia sob sua liderança. Ele queria um registro público daquele que seria, para ele, seu primeiro grande ato de autoridade, para ajudar a estabelecer seu *status* de chefe. Ele também esperava que o vídeo emprestasse realidade social para a nova comunidade, que precisava de todo reforço de realidade que conseguisse (de fato, ela se desfez seis meses depois, como resultado de disputas internas, antes que pudéssemos editar o vídeo e mostrá-lo à comunidade). Apesar de não poder ir pessoalmente, arranjei para que um *videomaker* brasileiro, que já tinha trabalhado com os Kaiapó, e dois colegas acompanhassem o grupo e fizessem o trabalho.

A equipe de vídeo chegou depois que o grupo já estava no novo terreno, mas os Kaiapó, não intimidados com esse atraso e evocando suas tradições miméticas, encenaram sua partida para a nova aldeia com o objetivo de que ela fosse colocada no começo do vídeo. Eles continuaram a encenar, para a câmera, os aspectos da vida da aldeia que achavam adequados à boa comunidade que pretendiam representar. Aqui, então, temos uma instância da *mimesis* reflexiva espontânea: os Kaiapó representando a si próprios, para eles mesmos.

Este caso ilustra muitos pontos dos objetivos da gravação em vídeo Kaiapó. Os Kaiapó não consideram a documentação em vídeo apenas uma gravação passiva ou uma reflexão de fatos já existentes, mas algo que ajuda a estabelecer os fatos que ela grava. Ela tem, em outras palavras, uma função performativa. Atos e eventos políticos que na vida política normal dos Kaiapó permaneceriam relativamente contingentes e reversíveis, afirmações ou reivindicações subjetivas de um indivíduo ou grupo que permaneceriam abertas a desafios de outros grupos com objetivos ou interpretações diferentes (por exemplo, um jovem líder que reivindica autoridade máxima) podem ser expressos em vídeo na forma de realidades objetivas e públicas. A representação de eventos transitórios em um meio como o vídeo, com sua capacidade de fixar as imagens de um evento e de guardá-las permanentemente

sob uma forma que pode circular no domínio público, objetivamente acessível a todos e exatamente da mesma maneira que se passou, faz do vídeo um meio poderoso que confere, a atos privados e contingentes, o caráter de fatos públicos instituídos. As propriedades do próprio meio podem, desta forma, conferir uma realidade social diferente aos eventos, realidade que talvez eles não tivessem sem o vídeo.

Neste ponto, portanto, temos uma outra situação, em que a mediação da realidade social feita pelo vídeo indígena envolve mediações culturais e conceituais diferentes das do filme etnográfico. O vídeo “medeia” suas propriedades enquanto uma representação permanente, objetiva e de circulação pública, para a consciência da cultura indígena de sua realidade social. A propensão Kaiapó para o uso do vídeo faz com que eles documentem não apenas encontros históricos com o poder estatal brasileiro, mas também eventos políticos internos, como encontros de chefes ou a fundação de novas aldeias. Esta propensão pode ser entendida, em parte, como uma tentativa de investir esses eventos de uma realidade mais potente e da permanência histórica conferida aos eventos políticos ocidentais por meio da telemídia ocidental. A noção de uma realidade social determinada objetivamente e fixada de forma permanente por documentos públicos, que muitas sociedades sem escrita adquiriram primeiro por meio da escrita, apareceu aos Kaiapó e outros povos com o vídeo. Neste aspecto, parece razoável dizer que o vídeo contribuiu para uma transformação da consciência social Kaiapó, tanto no sentido de promover uma noção mais objetiva da realidade social, quanto no sentido de ampliar sua própria ação, ao provê-los de um meio de controle ativo sobre os próprios processos de objetivação: a câmera de vídeo.

Vídeo como retórica política

Gostaria de discutir um tipo diferente de vídeo, que enfatiza as diversas maneiras pelas quais as categorias culturais indígenas – neste caso,

formas políticas de resolução de conflitos e metáforas retóricas de oratória política – podem servir como esquemas para uma representação visual de um evento político. Existe um trecho do vídeo filmado e editado por Mokuka de uma reunião em sua aldeia, Aukre. Chamado “Paz entre os chefes”, este trabalho é, até agora, o único produto do Projeto de Vídeo Kaiapó com uma versão legendada em outra língua – no caso, o inglês.



A reunião em questão foi marcada para terminar com uma disputa entre dois antigos chefes Kaiapó. A disputa foi fomentada pela Funai numa tentativa de destruir Ropni (conhecido pela imprensa interna-

cional como Raoni), que conseguiu recentemente um estrondoso sucesso financeiro-político internacional em uma viagem com o astro de rock Sting. A viagem tinha o objetivo de levantar dinheiro e apoio político para a demarcação da nova reserva Kaiapó. A Funai, perturbada pela influência financeira e política de Ropni – naquele momento, muito maior do que o poder dela própria –, instigou o chefe Pombo, notoriamente corrupto, rival de Ropni e chefe de outra comunidade Kaiapó, a desafiar a liderança de Ropni e se autoproclamar novo chefe supremo e porta-voz da nação Kaiapó (posições fictícias a que nem mesmo Ropni aspirava). A imprensa brasileira acreditou nessa campanha sórdida, mas Pombo não conseguiu apoio dos Kaiapó. A Funai, por intermédio de seu representante na época, Paiakã, foi forçada a arranjar a reunião onde se fez este vídeo, finalizando formalmente a disputa com o reconhecimento público da vitória de Ropni e a derrota humilhante de Pombo.

O vídeo de Mokuka foi feito para registrar esse evento para os Kaiapó que não puderam comparecer ao encontro. Ele começa mostrando a chegada dos principais chefes Kaiapó, numa seqüência que coloca a importância relativa de cada um. Depois, mostra a chegada dos funcionários da Funai, incluindo o episódio de uma brincadeira com Ropni em que eles atuam como velhos amigos. A cena é cortada com a frase: “A coisa mais importante na vida são os amigos”. A ironia não se perde com o público Kaiapó, totalmente informado de que o ataque a Ropni foi instigado pela Funai, desde o começo. A hábil construção do evento com essas duas seqüências de abertura é imediatamente seguida de um interlúdio de dança cerimonial. Isto pode soar irrelevante para um espectador ocidental, mas para uma audiência Kaiapó parece ser parte integrante dos procedimentos. O encontro de representantes das comunidades dos líderes em disputa com membros da comunidade anfitriã, em uma performance ritual comum, prefigura a reafirmação da paz e solidariedade coletiva, para as quais se marcou este encontro.

Finalmente, a reunião em si é editada para mostrar suas características de maior significação para os espectadores Kaiapó. Somente os discursos dos chefes mais idosos são incluídos, e Mokuka explica, em sua narração Kaiapó, que os mais jovens repetiram respeitosamente o que foi dito pelos mais velhos. A maior parte do conteúdo dos discursos foi cortada, mas as passagens introdutórias, nas quais o orador descreve e afirma suas relações de parentesco com os outros, são cuidadosamente preservadas. Quando os oradores usam metáforas Kaiapó de solidariedade e comunidade, elas também foram incluídas. A extensa lista de metáforas de potência sexual, autocontrole e fertilidade pelas quais os dois protagonistas, Ropni e Pombo, referem-se à vitória de um e concessão do outro, em nenhum momento explicitando a disputa real, é usada na construção do segmento final do vídeo. Do começo ao fim, o conteúdo e a ordem seqüencial deste segue as metáforas retóricas e formas estruturantes da oratória Kaiapó e de seu procedimento político.

“Vozes”, “outro” e por outro lado

Um dos temas que distinguem a “nova etnografia” é deixar que as vozes dos “outros” sejam ouvidas ou, pelo menos, a do etnógrafo, em textos com linguagens diferentes ou polifônicos. O uso por povos indígenas de meios como o vídeo tem a mesma preocupação que esta nova etnografia com a expressão das vozes indígenas, mas as similaridades entre os dois gêneros terminam aqui. *Videomakers* indígenas não estão interessados em produzir “textos dialógicos”, com suas nuances de sutil cooptação das vozes dos “outros”, que servem implicitamente para legitimizar a voz do etnógrafo dentro do mesmo texto. Nem estão preocupados com as questões políticas e epistemológicas que atualmente atormentam a etnografia ocidental. Por outro lado, eles estão claramente interessados em não deixar para o comentarista oci-

dental a “última palavra” (análise racional do texto polifônico como uma forma etnográfica: Tyler, 1986) e usam seu próprio vídeo e os meios de comunicação ocidentais para fazer com que suas vozes sejam ouvidas – mantendo eles mesmos a última palavra, se possível.

Um caso relativo a este ponto aconteceu à época de minha estada com os Kaiapó em julho, quando explodiu um grande escândalo na imprensa brasileira sobre o alegado estupro de uma menina brasileira por Paiakã, um líder Kaiapó. Na mídia brasileira, o caso foi construído até o ponto de um ataque geral contra os Kaiapó e outros povos indígenas, com ênfase nos efeitos corruptores de permitir que eles controlem suas terras e riquezas. Os líderes Kaiapó, com um controle considerável e disciplina coletiva, abstiveram-se de responder, esperando que a tempestade passasse antes de fazer uma declaração em conjunto, em nome de seu povo como um todo, quanto ao caso e à atitude brasileira. Quando eu cheguei com uma câmera de vídeo, no entanto, eles aproveitaram a oportunidade, e líderes, tanto homens quanto mulheres, fizeram suas declarações. Eu pude legendar e consegui uma transmissão na televisão brasileira, para que os brasileiros pudessem, em algum momento, ouvir o lado Kaiapó da história por seus próprios meios de comunicação. Aqui, então, temos uma outra faceta do uso Kaiapó do vídeo, neste caso para inserir suas próprias vozes diretamente na mídia do “outro” ocidental, um exercício que pode ser melhor caracterizado como discordância desafiante do que como polifonia cooptativa.

Texto da declaração de Tuire, uma mulher de Aukre que agora vive em Gorotire:

Ele não penetrou nela! Sua vagina permaneceu vazia! Ele não a machucou, a amante-criança dele! A mulher dele arranhou sua vulva! Mas os brancos estão mentindo sobre isso, eles são mentirosos e espalham essas mentiras por toda parte. É isso que eles estão fazendo!

Texto da declaração de Kubeni, um homem de Gorotire:

Os brancos estão dizendo essas coisas por causa do ódio que têm pelos índios. Está certo, meu compatriota fez alguma coisa menor com essa mulher branca. O que ele fez, exatamente, só os dois sabem. Mas os brancos aumentaram a importância disso, como pretexto para nos atacar.

Mediação cultural e “hibridação” na situação interétnica

Uma das coisas mais difíceis ao se classificar os “outros”, como alguns atuais campeões ocidentais de “diferença” cultural, é o baixo grau de preocupação que eles parecem ter com a “autenticidade” ou a pureza cultural de seus estilos de vida, como foi definido nas noções frankfurtianas nostálgicas de “cultura tradicional”. A realidade da política cultural nas situações interétnicas – como as em que vivem, hoje, virtualmente, todos os povos indígenas do mundo – premia a habilidade das minorias indígenas em integrar em suas próprias culturas as formas institucionais, símbolos e técnicas pelos quais a sociedade dominante define suas relações com elas e, portanto, em certa medida, controlá-los sob seus próprios termos. Uma condição de sucesso neste ponto, e portanto um pré-requisito para a sobrevivência política e cultural, é a habilidade de um grupo em objetivar sua própria cultura como uma “identidade étnica”, de modo que ela sirva para mobilizar a ação coletiva em oposição à sociedade nacional dominante e o sistema mundial ocidental. Para os atuais povos indígenas, em outras palavras, a objetivação de sua cultura constitui um lado da luta pela sobrevivência cultural e social, cujo aspecto complementar é a hibridação de suas culturas, no sentido de Hall, por meio da incorporação de elementos, técnicas e perspectivas da cultura dominante.

Tudo isso significa que povos indígenas como os Kaiapó tendem a se preocupar muito mais com a busca da adulteração intercultural,

tanto quanto for possível em termos de sua sociedade e cultura, do que com a manutenção da virgindade cultural.

Os Kaiapó, com seu *panaché* característico, se jogaram no adultério cultural em uma grande escala. Já que as cerimônias públicas são a suprema expressão de sociabilidade compartilhada, pareceu lógico, aos Kaiapó da aldeia de Kubenkranken, apropriar-se da cerimônia social mais importante da sociedade brasileira: a celebração da independência nacional, no dia 7 de setembro. A apropriação de cerimônias de outras sociedades indígenas, como os Juruna e Karajá, é uma característica tradicional da “autêntica” cultura Kaiapó. Essas cerimônias “emprestadas” mantêm algumas das canções originais, elementos da indumentária e padrões de coreografia, mas são remodeladas sob formas Kaiapó de organização social, com os dançarinos divididos por classes de sexo e idade. No caso da celebração em Kubenkranken do 7 de setembro, eles foram aconselhados e, em parte, liderados pelos novos professores brasileiros mandados à comunidade pela Funai. Apesar do treinamento desastrado, Kubenkranken acabou organizada para o grande desfile, como sempre, em conjuntos etários de homens e mulheres. A comunidade adquiriu os instrumentos musicais e os uniformes apropriados para alguns dos papéis principais, com ternos e gravatas para os chefes. Eles também conseguiram uma câmera de vídeo para filmar a ocasião, com os lucros de suas novas concessões de madeira. O filho de um dos chefes recebeu a instrução necessária com outro *cameraman* Kaiapó e filmou a cerimônia.

O vídeo foi feito em 1989, quando o ritual aconteceu pela primeira vez, e se manteve na aldeia nos três anos seguintes. Eu o vi pela primeira vez há apenas dois meses e, que eu saiba, sou o único não-Kaipó que o viu. Nunca vi nada assim em nenhuma outra comunidade Kaiapó e nunca soube de outra comunidade que tenha incorporado a festa do 7 de setembro. Confesso que fiquei um tanto horrorizado quando o vi (não é o aspecto da minha cultura que mais gosto e não gostei do reforço que parece dar à reputação que os Kaiapó têm em alguns

lugares de serem as violentas tropas policiais da Amazônia). Fiquei contente quando algumas pessoas de Kubenkranken me disseram que haviam abandonado o rito, depois de apenas mais uma performance no ano seguinte, porque “eles não gostavam”.

A cerimônia de 7 de setembro, como foi adotada, executada e fotografada em Kubenkranken, é paradigmática da complexidade e da ambigüidade dos conceitos de “autenticidade”, “diferença” e “alteridade” cultural nas situações reais de coexistência interétnica. Em tais situações, “diferença” e identidade podem não aparecer de forma contraditória ou mutuamente exclusiva para o povo indígena em questão, mas de maneira complementar e interdependente. Uma das ironias desse discurso da “alteridade”, atualmente em moda, é que ele tende a exagerar a força com que as representações ocidentais se impõem sobre os “outros”, dissolvendo suas subjetividades e as objetivando da mesma forma que tantas outras projeções do desejo ou do olhar do ocidente dominador. Portanto, é razoável ressaltar que, depois de tentar sua própria versão (criativamente retrabalhada) de uma importante representação coletiva ocidental de nacionalidade, os Kaiapó se entediaram dela e desistiram. O inexorável olhar constrangedor do ocidente dominador foi, nesse caso, bloqueado por um simples tédio cultural do “outro”, que não ficou tão profundamente influenciado.

É também importante esclarecer que, ao se apropriar de um ritual político do Estado dominante, os Kaiapó não estavam simples e passivamente sucumbindo à “objetivação” e à absorção de uma irresistível representação ocidental. Estavam, na verdade, buscando o que eles entendem como seus próprios interesses, já que estes entram em conflito, mas também convergem com os interesses da sociedade nacional envolvente. Em outras palavras, eles estavam agindo como “sujeitos” de sua própria história Kaiapó.

Depois do hasteamento da bandeira, a oratória “patriótica” necessária consistiu principalmente de uma recitação passional das queixas contra o Estado brasileiro. O que deixa bem claro, portanto, que os

Kaiapó concebiam sua performance do rito nacional, mais do que como uma simples aquiescência da dominação, como uma legitimação da expressão de suas queixas e exigências em relação à nação brasileira. Em outras palavras, os Kaiapó usaram a cerimônia como uma ocasião para reforçar de forma desafiante suas diferenças com o Estado e a sociedade brasileira, mesmo que tenham reforçado seu lugar dentro de um Brasil multiétnico.

Entretanto, vamos supor por um instante que, por algum critério, os Kaiapó de Kubenkranken fossem vistos como se tivessem perdido definitivamente sua “alteridade”, seu caráter distintivo Kaiapó, pela adoção do ritual do Dia da Independência e talvez de outros aspectos culturais brasileiros. Eles então seriam ocidentais, apesar de serem um tipo meio aberrante, e como tais seriam novamente dotados de uma subjetividade autêntica e livremente afirmada. Esta é a parte que eu gosto do discurso radical de “alteridade”. Ou você é um “outro” autêntico, e portanto ainda é um sujeito, ou você é um “outro” não autêntico, uma projeção objetivada do ocidente, mas, então, parte do ocidente, a cultura da subjetividade triunfante e, portanto, um sujeito novamente. Ainda bem que os *indígenas* não perdem nada!

Meios de comunicação indígenas e política deslocada

Para alguns pós-modernos reconhecidamente críticos “políticos” do filme antropológico e do vídeo indígena, parece que nem os *indígenas* nem os *film-makers* antropológicos podem vencer, nem como sujeitos, nem como objetos. James Faris, por exemplo, em sua contribuição no último Festival RAI, esforça-se para jogar água fria no que ele chama de “otimismo curioso” dos antropólogos quanto ao filme (vídeo) etnográfico e, especialmente, quanto ao crescimento dos meios de comunicação indígenas. Essa é uma atitude que ele considera “quase amoral”, à luz de sua melancolia política diante da “crise de representação” da antropologia em geral, e particularmente do filme/vídeo

antropológico. Faris ressalta especificamente os Kaiapó e o trabalho do Projeto de Vídeo Kaiapó como exemplos típicos do que está politicamente incorreto, epistemologicamente mistificado e não é autêntico no projeto de vídeos indígenas em geral. No contexto dessa retrospectiva dos usos Kaiapó do vídeo, o panfleto de Faris fornece uma útil ilustração das implicações práticas, teóricas e políticas de alguns dos maiores dogmas da crítica pós-moderna na etnografia, como também de algumas das contradições que resultam da tentativa de combinar tal crítica com “política”, particularmente com políticas da esquerda.

Cada pós-moderno, é claro, é diferente de outro, e Faris não é exceção a este uniforme princípio pós-moderno da *Diferença*. Ele critica o “otimismo superficial” dos reformistas pós-modernos relativamente moderados como Marcus e Fischer e suas sugestões de que textos etnográficos “reflexivos” ou “polifônicos” podem ser uma solução para o que eles (e ele) chamam de “crise de representação” ocidental. Enquanto isso, tiram sua principal inspiração das corrosivas e implacáveis críticas focaultianas da representação e da subjetividade, com cétricos floreios epistemológicos de Stephen Tyler. Tudo isso apóia-se num pastiche confuso de exigências retiradas de vários cânones pós-modernos, que na maior parte das vezes são simplesmente afirmados em vez de serem debatidos, sem nenhuma tentativa consistente de confrontar com a realidade de algum caso empírico.

A alegação básica de Faris é que a representação, um “projeto ocidental”, destrói a subjetividade dos “outros” não ocidentais que, infelizmente, têm suas imagens capturadas por algum meio de representação, como o filme ou o vídeo. Pare ele, a câmera incorpora profundamente as categorias ocidentais de ordenamento visual e espacial, de maneira a impossibilitar seu uso para transmitir ou construir uma ótica cultural não ocidental. O verdadeiro nome do demônio ocidental que reduz tão inexoravelmente todos os “outros” a meras “projeções” de seu “olhar”, entretanto, não é nem a tecnologia, nem a dominação política *per se*, mas o “consumo” ou, mais especificamente, o “desejo”

de consumir os “outros” como objetos/imagens fetichizados e transformados em mercadoria (Faris, 1992:171-2). O desejo consumista ocidental e seu olhar objetivante, incorporados nos públicos ocidentais de filmes ou vídeos produzidos por povos indígenas, determinam antecipadamente a forma e o conteúdo de tais produções, transformando o uso indígena das câmeras em um “gesto patético” (175) destituído de significado cultural ou político.

Coerentemente com esta visão, Faris divide o mundo em representantes* ocidentais e apresentadores não ocidentais:

Nunca houve, que eu saiba, um filme deles feito por eles mesmos (ou por nós) para eles próprios [...] As pessoas se apresentam umas às outras – e isso é o que chamamos de cultura – [isto é, sua “apresentação”] e até agora não precisaram de filme ou da antropologia (174-5).

Em outros pontos, ele se contradiz, quando argumenta que, precisamente porque os “outros” habitualmente se representam a si mesmos de qualquer forma, eles não precisam de técnicas e representações ocidentais como o vídeo:

É claro que não é uma questão de pessoas que têm câmeras pela primeira vez. Nem o problema de definir a cultura ou de uma nova e variável autodefinição de cultura. As pessoas fazem isso há séculos; elas sempre se representaram para si mesmas (176).

Isto significa que o “outro” é um “apresentador” ou um “representante”? A resposta, é claro, deveria ser “ambos”, já que virtualmente toda “apresentação” envolve necessariamente inumeráveis representações embutidas – lingüísticas, imagéticas, sociais, conceituais (*isto*, eu pensaria, “é o que chamamos de **cultura**”).

Essas afirmações confusas entram em colapso quando confrontadas com um caso real, como o dos Kaiapó. É claro que os Kaiapó se “apresentam” uns aos outros, mas sua cultura também inclui representações extremamente elaboradas, como as ilustradas nos exemplos de rituais

e oratória apresentados (e representados) nesta apresentação. Os Kaiapó estão interessados no vídeo e suas possibilidades representativas porque eles percebem que as circunstâncias sociais que afetam suas apresentações estão mudando, limitando a capacidade de seus modos tradicionais de representação, tanto na representação em si quanto na sua reprodução. Portanto, *eles* estão interessados em um novo meio de representação e usam este novo meio para afetar e transformar sua cultura e a concepção que têm de si mesmos. Então, sim, é uma “questão de pessoas que têm câmeras pela primeira vez” e as utilizam como um instrumento para “definir a cultura”, em um processo que desenvolve “novas autodefinições” de sua cultura. As arrogantes afirmações de Faris, ao contrário, originam-se de seus próprios princípios teóricos e nenhuma vez, em todo o seu trabalho, ele se detém para considerar como as coisas podem ser diferentes sob o ponto de vista de algum “outro” não ocidental, com quem parece se preocupar. Seu argumento é totalmente etnocêntrico (um vício constante no discurso pós-moderno sobre o “outro”) e, na sua construção condescendente com o ocidente como a única subjetividade viável (“nós, com o poder, somos os sujeitos”, 177), incorpora precisamente o impacto ocidental que retira a capacidade das culturas não ocidentais que ele pretende depreciar.

Esse mesmo etnocentrismo inconsciente e sem autocritica é evidente na série de afirmações, sem base real, que ele faz sobre os Kaiapó, ao redefinir a realidade deles como uma projeção de seu próprio olhar ideológico, sem sentir a menor obrigação de mostrar alguma evidência para suas alegações. Ele afirma que os Kaiapó não são o público principal de seus próprios vídeos e que, portanto, suas auto-representações nos vídeos, incluindo-se artifícios específicos e técnicas como enquadramento e seqüência, são obviamente determinadas pelos padrões ocidentais de seu público principal, os espectadores ocidentais (175). Eu dediquei boa parte deste trabalho a demonstrar o contrário de cada

uma destas *obiter dicta*, incluindo especificamente o enquadramento e a seqüência Kaiapó. Faris ainda afirma que

os meios de realizar o poder tecnológico, e sua influência, e as motivações para a apresentação a um consumo não Kaiapó não são privilégio dos Kaiapó (176).

Ele também considera que

o uso que eles fazem do vídeo, como é descrito por Turner, de forma bastante desleixada – quase como se, hoje, eles fossem parceiros equivalentes aos fotojornalistas [mas eles não o são porque] eles entram na aldeia global em um lugar já definido pelo ocidente, que lhes dá pouco espaço para ser diferente do que o ocidente lhes permite (176).

Contra esta idéia, tentei descrever como os Kaiapó conseguiram perceber em grande medida o poder da tecnologia do vídeo e sua influência; como, por formas variadas, a apresentação de sua própria cultura com o vídeo e seu uso “para o consumo não Kaiapó” originaram-se de suas próprias motivações conscientes; e como eles conseguiram, em parte pelo uso da tecnologia do vídeo, ganhar um “lugar” significativo e ser algo bem diferente daquilo que o “ocidente” – incorporado no Estado brasileiro, no Banco Mundial, em vários fazendeiros, garimpeiros, madeireiros e especuladores ocidentais – tentou “permitir”. Em termos mais concretos, este “lugar” agora soma uma série de reservas, que totalizam aproximadamente a área da Escócia, para uma população total de cerca de 4 mil Kaiapós, todas conseguidas numa série de lutas políticas nos últimos dez anos. Nada mal para um bando de projeções, sem subjetividade, do olhar ocidental.

Para Faris, é muito importante negar o que os Kaiapó conseguiram de fato, para que ele possa manter seu aspecto mais genérico quanto à futilidade e desilusão dos projetos de meios de comunicação indígenas. Sua hostilidade ao vídeo indígena vem, diretamente, de seu compromisso com um programa teórico pós-moderno voltado para a concepção da representação como um tipo cultural ocidental equiva-

lente ao lixo radioativo, com poder para corromper ou destruir qualquer cultura do terceiro ou quarto mundo com que entre em contato. A representação é uma coisa nossa, “um projeto ocidental”,

e, portanto, versões filmadas disso, independentemente de quem está filmando, serão inevitavelmente projetos ocidentais enquanto nós as consumirmos. O sujeito do filme etnográfico será sempre um objeto, não importa quem faz o filme, enquanto nós formos os espectadores [...] o ocidente, hoje, está em toda parte [...] em estruturas, mentes, tecnologias. O privilégio epistêmico [...] permeia e convence dramaticamente [...] os projetos de outras apresentações deles dirigidas a nós. [Tais projetos] não são construções, mas sim filtros em uma só direção.

A mensagem é que a representação ocidental, de uma forma que Faris parece não precisar explicar, é irresistível e absolutamente dominante onde quer que ela se encontre com os “outros” não ocidentais. Não há esperança para a resistência, pois até a subjetividade dos “outros” é aliciada e transformada em mera projeção do ocidente dominador. Há um sentimento poderoso de pensamento mágico em tudo isso: o poder vampirizante de sugar a subjetividade do “outro” reduzindo-o a mera “projeção” objetivada do desejo do consumidor ocidental. O que Faris atribui à câmera é muito parecido com a crença popularmente associada ao pensamento mágico dos primitivos e selvagens, que achavam que esta roubava as almas daqueles fotografados por ela.

Faris descarta o uso de tecnologias como o vídeo pelos povos indígenas como “pretensões [...] de um capital expansionista”, mas este argumento vem de Foucault e não de Marx. Para Faris, é o consumo de uma platéia ocidental, não a produção de quem realmente fez o vídeo, que determina seu caráter enquanto representação que, neste caso, significa seu caráter de mercadoria. O consumo, diz Faris, é um produto do desejo, e os sujeitos individuais sentem desejos. A produção, com todas as suas relações e condições específicas, não tem consequências. Temos, então, um modelo guiado pelo mercado, no qual os produtos em oferta são determinados, em sua forma e conteúdo, pela

sua utilidade ao satisfazer os desejos subjetivos dos consumidores individuais. O que norteia a revisão do “capitalismo expansionista” de Faris não são as relações sociais de produção, ou as forças políticas econômicas, nem as forças sociais de nenhum tipo, mas sim a utilidade marginal. Na sua aparência pós-moderna de “Império do Mal” da representação, este “capitalismo” é visualizado como algo que se impõe por um processo inexorável, que não é perturbado por contradições internas, nem pela estranha propensão do capitalismo histórico de levar às suas vítimas formas resistentes de subjetividade, representações críticas e atividade política. Portanto, o “capitalismo” de Faris trai sua linhagem, não de Marx, mas da noção de poder em Foucault, como se fosse uma força quase mística e inexoravelmente efetiva, que não se localiza em relações sociais específicas e que, em última instância, reduz-se a um tipo negativo de mana, um tipo de miasma sem matéria e de sordidez generalizada.

Dadas essas suposições, a possibilidade de que o “outro” não ocidental possa se capacitar de fato pela apropriação de tecnologias de “olhar” típicas do ocidente – isto é, a representação, que supostamente os transforma em criaturas passivas diante do capital – acaba como uma condenação epistemológica. Qualquer evidência empírica que mostre o contrário deve ser claramente negada para salvar a teoria. Por isso o surpreendente ataque de Faris aos Kaiapó e, conseqüentemente, sua recusa categórica de todo projeto de meios de comunicação indígenas com uma base teórica. A conseqüência política específica dessa trajetória pós-moderna por meio do espectro político e epistemológico, do vermelho ao ultravioleta, portanto, é a afirmação categórica da falta de capacidade dos povos não ocidentais e sua absoluta subordinação às “representações” do “capital expansionista”.

Concordo totalmente com Faris e outros que afirmam, numa tendência semelhante, que esta é uma posição política. O que me intriga é a representação disso como uma crítica de esquerda radical, quando suas afinidades ideológicas e implicações políticas práticas são clara-

mente de direita. Suas posições aproximam-se da economia liberal neoconservadora de livre mercado, defendendo a inevitável hegemonia do mundo capitalista e negando sistematicamente a possibilidade de resistência ou de autocapacitação de povos não ocidentais. O argumento teórico de Faris incorpora sem críticas os efeitos que ele atribui à “representação” e ao “capital expansionista”.

O ataque de Faris aos meios de comunicação indígenas, portanto, tem a vantagem de evidenciar claramente as implicações políticas e ideológicas do amplo ataque pós-moderno à representação etnográfica, quando voltado para problemas específicos da antropologia visual. O problema fundamental está na limitação desta crítica a questões de representação; em outras palavras, seu textualismo inveterado. Esta “representação” não deveria ser apenas o foco, mas sim o limite do que pretende ser uma crítica política e indicar que a “crise de representação” real não é a “da representação”, mas a da tentativa contraditória de se fazer crítica política com conceitos cujas raízes sociais, e portanto também políticas, foram cortadas. Quando os fenômenos sociais e políticos são estudados apenas por meio do filtro dos textos em que estão representados, portanto, como representações, as relações políticas e sociais se transformam em relações textuais entre representações; e fica-se bem próximo da proposição de que as relações textuais entre representações são relações políticas e sociais. O epítome desta confusão é a afirmação de que a própria representação é uma força política ou um agente, um meio de controle material sobre seus objetos ou referentes.

Nós podemos parafrasear Whitehead e chamar isto de “falácia da política deslocada”. Como no caso de Hegel, a má colocação da política no reino desmaterializado das categorias lógicas e culturais resulta em um programa de retirada da capacidade política prática dos atores sociais materiais; o que começou como uma crítica liberadora se transforma, ainda que de maneira inconsciente, numa declaração conservadora do *status quo* hegemônico. E também resulta em um quietismo passivo. Não há nada a se fazer, salvo criticar as *aporias* políticas e

teóricas do que já foi feito. No que concerne à antropologia visual e ao vídeo indígena, Faris indica diretamente: “Talvez ajudássemos mais deixando-os em paz” (176). Não importa quem segura a câmera, nós ou eles, é melhor não filmar.

O momento positivo (de uma parte) da crítica pós-moderna é sua mudança do foco nas estruturas textuais para o foco na atividade construtiva dos sujeitos. Infelizmente, ela tende a neutralizar as possibilidades etnográficas e analíticas construtivas da ênfase na atividade construtiva, ao empregá-la apenas como um princípio de desconstrução de abordagens anticonstrutivistas, como o empirismo de Malinowski. No entanto, é possível mover-se em uma direção diferente utilizando-se o mesmo ponto de partida e abordar as análises etnográficas, e teóricas, da representação cultural mediante o estudo das atividades que as produzem. Esta é a direção seguida por vários teóricos contemporâneos da comunicação e da antropologia visual, como, por exemplo, Calderola em seu apelo para que se faça do “processo das imagens” a ênfase da pesquisa etnográfica, ou a noção de Ginsburg de mediação a que me referi no começo desta apresentação (Calderola, 1988; Ginsburg, s.d.).

Trabalhar com a produção nos meios de comunicação visuais indígenas, observar as técnicas do trabalho de câmera e de edição, e também as atividades e relações sociais nas quais os vídeos são feitos, usados e controlados, é uma oportunidade para estudar a produção social das representações, que raramente é abordada na etnografia comum (não visual) e que difere das informações proporcionadas pelo filme etnográfico. Considero que abordar o estudo das categorias culturais desta forma pode ser uma maneira de corrigir a tendência histórica da disciplina, herdada tanto de Durkheim como do positivismo anglo-americano, de se levar em conta as categorias apenas na forma estática de classificações ou representações coletivas, e não na forma ativa de esquemas que produzem classes ou representações.

Uma abordagem teórica como esta, como já sugeri, não é inerentemente oposta ou excludente de uma abordagem política que apóie

o vídeo indígena como um meio de capacitação e autoconscientização indígena. Meu envolvimento com o vídeo Kaiapó começou com um esforço político deste tipo, e não a partir de premissas teóricas. Descobri, entretanto, que trabalhar para promover a capacitação política com o uso do vídeo se aproxima, tanto em termos conceituais quanto práticos, dos interesses teóricos de muitos antropólogos visuais na produção de imagens, e no papel dos meios de comunicação (indígenas, especialmente) como mediadores da atividade social e política.

Notas

- 1 Palestra proferida no Festival de Filme e Vídeo RAI, em Manchester, promovida pelo Granada Center for Visual Arts, 1992. Tradução de Heloisa Buarque de Almeida, mestranda em Antropologia, USP.
- 2 Em nome dos meus colegas Kaiapó Mokuka e Tamok e em meu nome, agradeço à RAI pelo convite para mostrarmos e discutirmos nosso trabalho. É uma honra ter sido convidado para apresentar este trabalho.
- * O termo *representantes* tem, aqui, o significado de intérpretes, atores. Mantenho os termos *representante* e *apresentador* para ficar mais próxima dos termos ingleses *representers* e *presenters* e permitir melhor a pouca diferenciação entre um e outro, que o próprio Turner critica em Faris. (N.T.)

Bibliografia

CALDEROLA, Victor J.

1988 "Imaging process as ethnographic inquiry". In: *Visual Anthropology* I:4 (433-51).

FARIS, James C.

1992 "Anthropological transparency: film, representation and politics". In: Peter Ian Crawford and David Turton, eds., *Film as Ethnography*, Manchester University (171-82).

GINSBURG, Faye.

- 1991 "Indigenous media: faustian contract or global village?". In: *Cultural Anthropology*.
- s.d. "Mediating culture: indigenous media, ethnographic film, and the production of identity". In: Leslie Deveraux and Roger Hillman, eds., *Film and the Humanities*.

HALL, Stuart.

- 1990 "Cultural identity and diaspora". In J. Rutherford, ed., *Identity, community, culture, difference*. London, Lawrence and Wishart (222-37).
- 1992 "Cultural studies and its theoretical legacies". In: L. Grossberg, C. Nelson, and P. Treichler, eds., *Cultural Studies*. New York, Routledge.

KUPTANA, Rosemarie.

- 1988 "Inuit broadcasting corporation". *Comission on Visual Anthropology Newsletter*. May 1988 (39-41).

MICHAELS, Eric.

- 1984 "The social organization of an aboriginal video workplace". In: *Australian Aboriginal Studies*. I (26-34).
- 1986 *The Aboriginal invention of television: Central Australia 1982-1986*, Canberra, Institute for Aboriginal Studies.
- 1991a "Aboriginal content: who's got it – who needs it?". In: *Visual Anthropology*. IV:3-4 (277-300).
- 1991b "A model of teleported texts (with reference to Aboriginal television)". In: *Visual Anthropology*. IV:3-4 (301-24).

MURIN, Deborah Lee.

- 1988 *Northern native broadcasting*. Canada, The Runge Press.

PEREIRA, Renato.

s.d. "Como os índios se travestem de índios".

RUBY, Jay.

1991 "Eric Michaels: an appreciation". *Visual Anthropology*. IV:3-4 (325-244).

TYLER, Stephen A.

1986 "Post-Modern Ethnography: from document of the occult to occult document". In James Clifford and George Marcus, eds., *Writing culture: the poetics and politics of Ethnography*. Berkeley, University of California.

WORTH, Sol e ADAIR, John.

1972 *Trough Navajo Eyes*. Bloomington, Indiana University.

ABSTRACT: This paper shows the Kaiapo videomaking as a process of cultural mediation, especially concerning the mediation between Kaiapo and Brazilian societies. The author focuses on the difference between the ethnographic films and the videos made by Indians themselves. The article also discusses the uses of the Kaiapo notion of representation in the videomaking process. It debates with some of the post-modernist anthropologists denying the idea that "representation" is a western project. The author discusses the ideas of cultural hybridization, the Kaiapo objectifying their own culture as ethnic identity in a strategic process of relating to the national society.

KEY-WORDS: Ethnology, visual Anthropology, indigenous video, post-modernist Anthropology, representation, Kaiapo, Gê, Pará southeast.

Recebido para publicação em abril de 1993.