

A ETNOGRAFIA VISUAL COMO INSTRUMENTO DE PRESERVAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE DAS MULHERES INDÍGENAS

Gustavo Batista Gregio

Doutorando em História, pelo Programa de Pós-Graduação em História - PPH, da Universidade Estadual de Maringá.

Membro pesquisador do Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC/UEM)

gustavogregio@hotmail.com

Sandra de Cássia Araujo Pelegrini

Docente do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá

Pós-doutora em Patrimônio Cultural pela Universidade Estadual de Campinas
Coordenadora do Museu Bacia do Paraná (MBP) e do Centro de Estudos da Arte e do Patrimônio Cultural (CEAPAC) da Universidade Estadual de Maringá.

sandrapelegrini@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo busca apresentar algumas reflexões e discussões acerca do registro visual etnográfico como instrumento de representatividade das mulheres indígenas xinguanas, as quais a partir da produção visual se tornaram interlocutoras de suas comunidades e guardiãs de suas memórias e práticas culturais. Essas obras audiovisuais se tornaram importantes fontes de ensino e pesquisa dentro das Ciências Humanas, em disciplinas como a Antropologia e a História, especialmente após o advento do século XXI.

Palavras-chave: Registro visual; Etnografia; Mulheres indígenas.

VISUAL ETHNOGRAPHY AS INSTRUMENT FOR PRESERVATION AND REPRESENTATIVITY OF THE INDIGENOUS WOMEN

Gustavo Batista Gregio

Sandra de Cássia Araujo Pelegrini

Abstract.

This article seeks to present some reflections and discussions about the ethnographic visual record as an instrument of representativeness of the indigenous women xinguanas, which through visual production, became interlocutors of their communities and guardians of their memories and practices cultural. These audiovisual works have become important sources of teaching and research within the Human Sciences, in disciplines such as Anthropology and History, especially after the advent of the 21st century.

Keywords: Visual record; Ethnography; Indigenous women.

A renovação das fontes de estudo e pesquisa na História é um processo contínuo que perpassou o século passado chegando até a contemporaneidade. Entre as várias novas modalidades de pesquisa historiográfica que se desenvolveram no decorrer do século XX, como a Nova História ou a História Cultural, passaram a defender que a produção histórica tem que primar pela riqueza e diversidade de possibilidades no tratamento com as fontes, seja no ensino, como na pesquisa historiográfica. A História ao dialogar com outras áreas do conhecimento passou a incorporar novos objetos, fontes e temáticas na produção da narrativa científica. Produções audiovisuais passaram a serem empregadas como documentos e fontes, como também instrumentos pedagógicos em sala de aula.

No entanto, não foi somente a produção historiográfica que passou a utilizar novas fontes. A antropologia, por exemplo, também rompeu com seus paradigmas tradicionais de produção e passou a incorporar o registro visual no seu fazer científico. E, nesse processo contínuo de renovação, a História passou a incorporar esses registros etnográficos como documentos históricos. Portanto, esse artigo tem como finalidade discutir como esses registros audiovisuais etnográficos atuam na preservação, salvaguardando as práticas culturais de grupos indígenas do Xingu, a partir de suas próprias produções visuais, além de conferir maior representatividade às mulheres xinguanas, visto que, em sua maioria, são elas as detentoras do saber fazer dessas comunidades.

Dito isso, é necessário entendermos como essa produção visual se insere dentro da antropologia. Disciplina que tem como traço marcante de produção reconstruir a experiência do pesquisador em campo, a qual é norteada com a finalidade de descobrir e entender, a partir da pesquisa de campo, parte de um contexto empírico pré-selecionado. Metodologia semelhante se comparada à pesquisa historiográfica, pautada principalmente nos preceitos da História Cultural, por exemplo.

Assim, esse processo de descoberta também deve ser o mesmo de um registro visual etnográfico, que tem como característica específica sua aproximação, tanto com os espectadores/observadores, como com os sujeitos/objetos representados. De modo geral, as imagens na antropologia surgiram com a função de documentar, criando um registro capaz de informar a partir de acontecimentos passíveis de observação e verificação.

Igualmente, o vídeo etnográfico¹ nasceu dessa necessidade de encontro com o outro, não apenas como elemento de interlocução, mas conferindo voz e visibilidade a indivíduos, grupos ou comunidades. A voz invisível presente no texto escrito, ganha visibilidade, som e cores, dando lugar a uma pluralidade de interpretações de práticas sociais ou culturais, construindo discursos, sem perder a qualidade científica.

Essa produção permite que muitos pesquisadores possam realizar seus anseios de experimentar cientificamente sentidos e significados que, muitas vezes, as pesquisas tradicionais não podem oferecer. Para tanto, para que esse desejo seja alcançado, é necessário abandonar a ideia de separação entre sensibilidade e razão, perspectiva dominante na produção do conhecimento científico tradicional.

Além disso, a etnografia, a boa etnografia, não busca o registro da percepção imediata das coisas. Lévi-Strauss dizia que “compreender consiste em reduzir um tipo de realidade a outra; que a realidade verdadeira nunca é a mais patente; e que a natureza do verdadeiro já transparece no zelo em que este emprega em se ocultar”. Talvez por esses desafios a etnografia seja, provavelmente, aquilo que os antropólogos mais prezam em sua disciplina (HIKIJ, 2006, p. 12).

Historicamente, o contexto de surgimento da etnografia é datado nos anos finais do século XIX, juntamente com o nascimento dos registros visuais e sonoros, no caso, a fotografia e o cinema, que vão ganhar notoriedade a partir da década de 1920.

A fotografia, o cinema e a ciência assumem seus lugares como instrumentos e disciplina privilegiados para a observação da experiência humana; a função civilizadora dos estados-nações europeus encontra na investigação científica a certeza da existência de uma medida racional que explica a diversidade racial e cultural do mundo que o expansionismo explora (NOVAES, 2009, p. 11).

Os primeiros registros visuais etnográficos eram mudos e registravam geralmente as técnicas materiais e os rituais, sobretudo, de povos traduzidos como “exóticos” pelos europeus, criando fontes com o intuito de informar ou sanar a curiosidade de seus observadores. “Durante muito tempo, as fotos e os filmes etnográficos eram ilustrações do que o texto afirmava, objetivavam análises antropométricas ou o estilo corporal particular de uma cultura” (NOVAES, 2008, p. 463). Tanto o cinema como a fotografia, exibiam imagens de povos que os intelectuais europeus acreditavam terem uma relação mais íntima com a natureza do que com a civilização.

¹ O cinema etnográfico, comumente é classificando como subgênero do filme documentário e uma ramificação distinta da antropologia no interior das ciências sociais.

Novaes (2009) destaca que a etnografia praticada pelos antropólogos, principalmente na virada do século XIX para o XX, surgiu de imagens que os missionários e funcionários dos governos registravam em suas viagens, principalmente, à América Latina ou na África. “Se a viagem entre os continentes permitia alcançar a visão efêmera do outro, a fotografia e depois a câmara cinematográfica tornaram possível armazenar essas visões” (RIBEIRO, 2005, p. 615). Esses registros retratavam e perpetuavam interpretações unívocas sobre esses povos, correspondentes as visões imperialistas e das instituições sociais ocidentais.

Teoricamente, o registro fotográfico e fílmico passou a assumir um novo papel de objeto significante, que traduzia em imagens essa realidade intelectual. No entanto, Ribeiro (2005) salienta que os antropólogos desconfiavam dessas imagens, ao mesmo tempo em que mantinham uma sigilosa esperança de que elas lhes esclarecessem alguns problemas, entre eles, o caso da objetividade.

Com o intuito de decifrar esses registros, antropólogos e etnólogos também procuravam entender a figura do cineasta e sua relação com os objetos e sujeitos filmados. Os quais passaram a integrar, juntamente com os fotógrafos, missões científicas, procurando estabelecer pontes entre a antropologia com os documentaristas, os quais:

Descreviam sociedades diferentes daquela de seus autores. Desde então, a ideia de um cinema ‘de ciência cultural’, passou a ser de alguma forma aceita, embora com certo receio e mesmo curiosidade pela disciplina antropológica (MACDOUGALL, 1994, p. 71).

France (1998) ressalta que com o advento de novas tecnologias, como os dispositivos portáteis de captura de imagem e som, possibilitaram para o registro etnográfico novas perspectivas e expressões verbais de emoções, crenças e interpretações que até então eram ausentes nos registros tradicionais. A autora destaca que esses novos aparelhos tornaram mais acessíveis o processo de produção da narrativa visual, pois as atividades técnicas passaram a dialogar com a vida cotidiana, tornando visível uma cultura e sua própria sociabilidade humana.

Observa-se, assim, que inúmeros foram os debates e discussões em torno dos desafios e peculiaridades de utilizar os recursos visuais dentro da produção etnográfica. Alguns estudiosos afirmavam que tais registros imagéticos ou audiovisuais, não poderiam ser considerados fontes de conhecimento científico, pois o cineasta ao filmar determinado

contexto, realizava um recorte dessa realidade. Ainda, afirmavam que tecnicamente, a forma de posicionamento da câmera ou a escolha do que registrar ou como filmar, também influenciaria na produção do registro e, posteriormente, no momento de edição do vídeo, outros recortes aconteceriam. Esses intelectuais justificavam tal posicionamento asseverando que o problema central dessas obras era que elas não retratavam de maneira “fiel” a realidade.

Em contrapartida, Lajoux (1970) defende que um vídeo etnográfico só apresenta valor científico se tem o poder de suscitar um conjunto de reflexões que tem como objetivo central a descoberta e o diálogo com o outro. Em resumo, foi nesse sentido e após inúmeros debates, que o filme etnográfico deixou de ser concebido apenas com o intuito de informar, adquirindo novo significado e *status*, sendo utilizado e apreendido como fonte de estudo e debate para entendermos as pluralidades culturais e os sujeitos sociais, tanto na antropologia, como na história.

Na contemporaneidade, esses audiovisuais passaram a ser caracterizados como o “cinema da palavra”, rompendo com os paradigmas tradicionais de produção, nos quais os sujeitos eram apenas meros entrevistados. Metodologicamente, Benjamin (1987) já alertava dos riscos de um estudo se basear exclusivamente em entrevistas, o qual perderia sua qualidade científica e de reflexão. Conjuntura semelhante se aplica à produção de um registro etnográfico.

Ao se basear exclusivamente em entrevistas o que vemos e ouvimos no audiovisual é um empobrecimento da etnografia. A entrevista envelopa em palavras o que deveria ser a expressão de uma experiência, no real sentido da palavra. A entrevista é fria, ela dificilmente consegue expressar a experiência que pode ser transmitida de pessoa a pessoa (NOVAES, 2014, p. 59).

Essas narrativas passaram a destacar não apenas o conteúdo de falas que poderiam revelar possíveis verdades sobre determinado assunto, mas, representar as próprias condições de elaboração dessas oralidades, numa contínua articulação no sentido de constituírem os sujeitos que falam. Desse modo, essas obras, compreendidas num sentido mais amplo, passaram a abranger uma diversidade de representações dedicadas ao estudo das relações socioculturais dos homens, explorando suas densidades, tramas e articulações, traçando características e peculiaridades desses grupos ou sujeitos.

Geertz (1989) destaca que os registros etnográficos têm como função observar, registrar e descrever o invisível e o indizível. Assim, se apreendermos a etnografia como uma

tradução de uma cultura para outra cultura, é indispensável que o pesquisador faça parte da cultura observada, inserindo-se em campo. Contudo, sem que seja necessário converter-se em nativo. Percebe-se aqui, o ponto central de negociação dos sentidos entre o investigador e os sujeitos pesquisados. Pois, tanto o etnólogo, como qualquer outro pesquisador, como o historiador, ao fazer uso de determinado contexto, sociedade ou manifestação, não deixa de fazer uma tradução ou interpretação daquela cultura observada. O pesquisador não consegue abranger totalmente a realidade e essa pretensão à verdade ou distanciamento da realidade é impossível, visto que, a nossa percepção e compreensão ideológica está presente em nossos discursos e narrativas.

Brigard (1979) adverte que, frequentemente, definem-se os filmes etnográficos como mecanismos reveladores de modelos culturais. A autora conclui que todos os filmes são etnográficos pelo seu conteúdo, pela forma ou por ambos. Porém, alguns filmes dialogam mais claramente com tais temáticas do que outros. Por exemplo, se apreendermos obras fílmicas de ficção como resultado de um processo de construção criativa é possível afirmar que essas narrativas não são apenas ficções, pois se partirmos da premissa que todo filme dialoga com sua realidade histórica, mesmo as mais extravagantes ficções, evidenciam a cultura que a produziu, reproduzindo estereótipos e dialogando com dilemas que a inquietam.

Ruby (1996), por sua vez, ressalta que a antropologia, como a etnografia, compreende que as culturas se manifestam através de formas, signos e símbolos visuais subjacentes aos gestos, cerimônias, rituais, festas, constituídos em ambientes construídos ou naturais. As relações de alteridade que se constituem no momento de apreensão de uma determinada cultura pressupõem uma atividade de atenção que mobiliza a sensibilidade dos idealizadores dessas obras.

Porém, quando os realizadores desses registros são os próprios sujeitos em questão, novas problemáticas vêm à tona, ao mesmo tempo, em que notamos que essas obras adquirem novos sentidos e características próprias, acerca da maneira como são construídas a partir de sua *narrativização*, *autorrepresentação* ou *auto-mise-en-scène*. Primeiramente, para entendermos esses elementos, Cardoso (2007) adverte que o conceito de *narrativização* marca a maneira como esses sujeitos se constituem perante o mundo.

A *narrativização* remetem-nos também à problemática da representação do “objeto” etnográfico. A questão que se abre é a de como representar esse *narrar o mundo*, como evocá-lo em uma narrativa etnográfica sem exaurir suas ambiguidades e contradições, sem transformar a multiplicidade de suas significações em um discurso de significados explícitos. Em outras palavras, o questionamento volta-se para o modo de pensar o papel da própria articulação da narrativa etnográfica na construção das histórias [...] como *objeto etnográfico* (CARDOSO, 2007, p. 320).

Por sua vez, a noção de *autorrepresentação*, dentro do processo de narração, pode ser entendida como todo e qualquer desempenho do sujeito diante da câmera, desde simples ações cotidianas que podem ou não, ignorar a presença de um cineasta, ou de uma construção conjunta entre os sujeitos e os produtores na concepção de entrevistas ou encenações de determinado tema. Cabe ressaltar, que quando nos referimos aos conceitos de *narrativização* ou *autorrepresentação* não estamos indicando que os sujeitos registrados sejam uma estrutura estável, imutável ou unívoca a serem observados e retratados, ao contrário, são dotados de múltiplos sentidos.

A partir de sua *narrativização* e *autorrepresentação* esses indivíduos podem desempenhar determinados personagens e tipos a serem representados. Goffman (2011) compreende que esses elementos podem aparecer tanto a partir de um desejo consciente do sujeito, como ser estabelecido de maneira inconsciente, a partir de uma franca percepção acerca de si mesmo. Para o autor, a expressividade dos indivíduos envolveria dois tipos de elementos: primeiro, a expressão que ele transmite conscientemente através dos símbolos verbais ou seus substitutos; e segundo, a expressão que emite, através de uma gama de ações.

Todos esses elementos, somados a *auto-mise-en-scène*, corroboram na compreensão das diversas maneiras que os sujeitos reais escolhem representar suas ações e atividades corporais, matérias e rituais, “mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que a envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais” (FRANCE, 1998, p. 405).

Comolli (2008) ao retomar o conceito elaborado por France, salienta que a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de duas características, uma relacionada à forma como os personagens representam inconscientemente um ou mais campos sociais, atuando dentro de sua realidade social; a outra, a partir do comportamento profílmico do sujeito filmado, como ele se apresenta na narrativa fílmica, seja consciente ou inconscientemente, propondo sua própria *mise-en-scène*.

Como abordar essa estranha noção de auto-mise-en-scène? Perguntemo-nos como o cineasta poderia não enfrentar a questão do outro. Não apenas como questão do outro a filmar. Mas como questão do outro que está, no momento em que eu o filmo, (me) reenviando também o seu olhar. Aquele que eu filmo me vê. Quem diz que ele não pensa o seu olhar para mim, assim como penso meu olhar para ele? A consciência é necessariamente algo que se passa entre as consciências. O inconsciente, entre os inconscientes. O corpo, entre os corpos. Aquele que eu filmo me chega não somente com sua consciência de ser filmado, sua concepção de olhar, ele chega com seu inconsciente em direção à máquina cinematográfica, ela própria carregada de impensado, ele chega com seu corpo diante dos corpos daqueles que filmam (COMOLLI, 2008, p. 84).

Portanto, trata-se de olharmos que, no registro audiovisual etnográfica, não existe o ideal da câmera invisível, capaz de observar e representar uma realidade inalterada, imutável, ao contrário, mesmo os próprios membros de comunidade ou grupos, tendo o papel de observador, criando sua própria *autorrepresentação*, como é o caso dos vídeos produzidos pelas mulheres indígenas. A câmera é sempre seletiva, parcial, subjetiva e situada. O objetivo dos registros é a tentativa de registrar os comportamentos tidos como “normais” dos sujeitos observados, transmitindo-os de maneira mais natural possível.

Sendo assim, essas características de *narrativização*, *autorrepresentação* e *auto-mise-en-scène*, são encontradas nos vídeos produzidos pelas mulheres xinguanas. Nessa trajetória, é necessário olharmos os sentidos que são atribuídos por esses sujeitos a essas produções visuais, pois, essas comunidades ao entrarem em contato e apropriarem-se dessas novas formas de linguagem, estão transformando seu olhar acerca da sua própria realidade, criando novos mecanismos de preservar suas práticas culturais, transmitindo, assim, suas visões de mundo.

A produção etnográfica visual das mulheres xinguanas

Os registros visuais produzidos pelas mulheres xinguanas foram concebidos a partir de oficinas² de formação e capacitação audiovisual, oferecidas pelo Instituto Catitu, com o objetivo central de promover para essas mulheres o protagonismo a partir de um processo criativo de apropriação de novas linguagens.

² As oficinas tiveram início em 2010, durante o V Encontro de Mulheres do Parque Indígena do Xingu organizado pelo Projeto Xingu, da Universidade Federal de São Paulo. A experiência de um modelo de formação voltado exclusivamente para mulheres foi fundamental para motivá-las a aderir ao projeto e gerou uma demanda por novas oficinas.

Se olharmos esses grupos antes da criação das oficinas, observamos que essas mulheres vivenciavam outro contexto, onde estavam começando a adquirir um interesse maior e um anseio de participação mais efetivo nas atividades e decisões das aldeias, como nas relações com o exterior. Foi nesse sentido que as oficinas foram criadas, com o intento de desempenhar um processo de recuperação da figura das mulheres dentro desses grupos. Desse modo, ao selecionarmos esse projeto, temos como objetivo ressaltar a importância que essas mulheres indígenas adquiriram como interlocutoras de suas comunidades e guardiãs de suas memórias e práticas culturais.

Essa nova atividade exercida pelas mulheres de registrar e preservar em documentos visuais suas culturas é de suma importância, pois estão perpetuando e salvaguardando suas diversas expressões, possibilitando que esses registros se tornem fontes de estudos de outrem.

Mas, na história dos vídeos etnográficos, essa nova realidade suscitou outras discussões e debates acerca da criação de vídeos nas aldeias. Inicialmente, a retórica de argumentação desenvolvida por inúmeros intelectuais era no sentido pejorativa. Segundo Damas (2011), eles não acreditavam na capacidade intelectual dos povos indígenas para operarem câmeras filmadoras, computadores, equipamentos e programas de edição de vídeo, perpetuando, assim, o pensamento eurocêntrico que construiu a imagem dos indígenas na história, como intelectualmente inferiores, incapazes de dominar determinadas tecnologias ou de administrar e governar suas próprias sociedades.

Entretanto, as mulheres xinguanas ao se apropriarem dessas tecnologias, que são fabricadas pelos homens brancos para fins comerciais, estão subvertendo os objetivos iniciais para o qual esses equipamentos foram destinados, atribuindo, assim, novas funções para elas, de servir como instrumentos de preservação da memória de suas comunidades.

A reflexão que os cineastas indígenas fazem sobre o uso desses instrumentos serve para pensarmos as diversas formas de resistência e críticas que podemos fazer acerca das engrenagens do poder, pois assim como o xamã, o cineasta indígena se subtrai da vinculação teórica ocidental e constrói o seu próprio discurso e a sua versão sobre o mundo. Utilizando para isso a cultura dos brancos, fazendo uma tradução da nossa cultura para a deles, apresentando-a em forma de vídeo (DAMAS, 2011, p. 18).



Figura 1. Mulheres kawaiwete.

Imagem retirada do site: <http://institutocatitu.org.br/projetos/mulheres-indigenas/>.

Desse modo, em cada vídeo produzido, essas mulheres estão desmistificando essa visão ultrapassada de alguns teóricos acerca da capacidade dos povos indígenas. Assim, as oficinas já produziram inúmeros audiovisuais, entre eles curtas-metragens, vídeos de receitas culinárias típicas das comunidades e em paralelo com essa produção, o Instituto em parceria com a Associação Yamurikumã, vêm realizando desde 2013 o projeto “Rodas de Conversa das Mulheres Xinguanas”³.

Ainda, que as oficinas e as rodas de conversas constituam atividades independentes, percebemos o esforço e o desafio dos organizadores e da Associação de fazer da linguagem audiovisual uma ferramenta de visibilidade e empoderamento dessas mulheres indígenas. A presidente da associação, Kaiulu Yawalapiti Kamaiurá, explica a importância da associação para as mulheres xinguanas:

³ A Associação Yamurikumã realizou, em 2013, o II Encontro das Mulheres Xinguanas em Canarana, no Mato Grosso, com o objetivo de reunir e fortalecer as lideranças femininas da Terra Indígena do Xingu. O encontro recebeu 250 mulheres de 16 etnias. Neste encontro foram discutidos temas de interesse das mulheres, entre eles o papel da Associação Yamurikumã e de como ela pode ajudar as mulheres xinguanas a terem maior força política. As lideranças presentes recomendaram que as conversas sobre a Associação devam continuar a serem feitas nas aldeias para esclarecer dúvidas, envolver mais mulheres e aprofundar a discussão. Dessa orientação surgiu a ideia do projeto Rodas de Conversa das Mulheres Xinguanas.

As mulheres xinguanas sentiram a necessidade de criar uma associação para organizar a participação das lideranças mulheres de cada etnia do Parque do Xingu nas reuniões externas e internas, buscando defender nossos direitos e planejar ações e projetos de interesse das mulheres xinguanas. [...] Nossos projetos futuros são: fortalecimento e estruturação da sede da associação, formação de novas lideranças femininas do Parque do Xingu, produção e comercialização de artesanato, polvilho e farinha de mandioca, realização de oficina de audiovisual, realização de eventos culturais e de novas rodas de conversas nas aldeias, além de capacitações nas áreas de interesse das mulheres xinguanas ⁴.



Figura 2. Imagem retirada do site: <http://institutocatitu.org.br/>.

Segundo Conklin (1997), o modo como os grupos indígenas se *autorrepresentam* perante o mundo, como, por exemplo, através de registros audiovisuais, supõe, não apenas um sentimento de orgulho de se declararem indígenas, de serem dotados de uma cultura própria que deve ser preservada, mas, uma resposta aos ideais e expectativas estrangeiras do que é ser índio.

É nesse sentido que esses vídeos fortalecem a desmistificação e desconstrução da imagem do indígena, como também possibilita maior visibilidade das lutas pró-indígenas e, conseqüentemente, suscitam uma série de novos projetos para estes povos. Como ocorreu com as mulheres da associação Yamurikumã, que são vistas mundo a fora através de suas imagens que retratam seus costumes e suas práticas culturais.

⁴ Entrevista com a presidente da Associação Yamurikumã, Kaiulu Yawalapiti Kamaiurá. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/ascom/3199-entrevista-com-a-presidente-da-associacao-yamurikuma-das-mulheres-xinguanas>>. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

O uso do registro audiovisual por esses grupos provoca o surgimento de novas problemáticas acerca da produção e da utilização dos vídeos etnográficos. Damas (2011) compreende que esses grupos ampliaram seu campo de visão recuperando as suas práticas discursivas e o seu lugar de enunciação a partir desses registros. Essas ações não se configuram como elemento secundário na vida desses sujeitos, mas, como fator crucial em suas lutas e reivindicações.



Figura 3. Rodas de conversas.
Imagem retirada do site: <http://institutocatitu.org.br/>.

Novaes (2000) sugere também, que as imagens se tornaram um depósito de memória para essas comunidades indígenas, pois, vivemos em um contexto de rápidas e intensas transformações, e essa conjuntura também se aplica a esses sujeitos. A autora observa que a introdução dos vídeos nesses grupos desencadeou um processo de reflexão sobre como é concebida a imagem dos indígenas no ocidente, sejam como sujeitos sociais ou objetos de apreensão em pesquisas, aumentando o interesse dos mesmos em compreender suas identidades e proteger suas histórias. Situação que não era estimulada com a narrativa tradicional, pois o texto escrito não despertava maior interesse entre eles. A importância desses vídeos reside na capacidade da câmera de observar, gravar e não deixar esquecer, permitindo assim, que esses grupos construam e transmitam sua cultura em um contexto sociocultural mais abrangente.

Um dos grandes desafios desses vídeos etnográficos não é estabelecer uma relação de poder assimétrico entre a câmera e o sujeito, mas de mudar a concepção de que o observado é um mero objeto sem subjetividade. Esses registros não apontam para um único caminho, embora estejam dentro de um padrão técnico de estilo ou de formato, esses audiovisuais englobam inúmeros discursos e reflexões, podendo suscitar diferentes efeitos de sentido de acordo com o lugar e o espectador para o qual está sendo exibido.

Esses vídeos, ao armazenarem uma grande e diversificada quantidade de informações resultantes de meios socioculturais múltiplos, tornando esses elementos acessíveis através dos meios digitais, estão contribuindo para que os pesquisadores e estudiosos das humanidades, sejam eles historiadores, antropólogos, etnólogos a integrem tanto a narrativa tradicional (escrita) com a narrativa audiovisual, apreendendo tanto a historicidade dessas comunidades, como suas relações com o ambiente, suas práticas culturais, e os novos papéis atribuídos as mulheres indígenas, de salvaguardarem a memória, os mitos e a história de seus povos.

Por fim, podemos concluir que os vídeos produzidos pelas mulheres indígenas xinguanas adquirem outro estatuto, ampliando o debate e discussão, por tornarem possível o posicionamento dessas culturas no infindável contexto das imagens e da narrativa audiovisual. De forma íntima e natural, observamos as experiências presentes nos ritos e mitos da narrativa oral dessas comunidades. Os quais fomentam uma rede de preservação e trocas de informações entre esses grupos heterogêneos, do qual essas mulheres fazem parte, como também, com o mundo exterior. Criando suas próprias interpretações e representações, compartilhando assim, suas formas de saber, conhecimentos e registrando suas visões acerca do mundo.

Referências Bibliográficas

BRIGARD, Emilie. Historique du Film Ethnographique. In. FRANCE, Claudine. **Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle**. Paris: Mouton, 1979, p. 21-51.

CARDOSO, Vânia Z. Narrar o mundo: estórias do “povo da rua” e a narração do imprevisível. **Mana**, Rio de Janeiro, vol. 13, n. 2, p. 317-345, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DAMAS, Vandimar Marques. “**Eu já me tornei imagem**”: **A relação do vídeo e a fotografia com o xamanismo, canibalismo e feitiçaria**. Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual/Universidade Federal de Goiás, 2011 (Dissertação de mestrado).

FRANCE, Claudine. **Cinema e antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 18ª edição. Petrópolis: Vozes, 2011.

Hikiji, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

LAJOUX, Jean-Dominique. L'ethnologue et la caméra. **La Recherche**, Paris, vol. 1, n. 4, p. 327-334, 1970.

MACDOUGALL, David. Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual? **Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico**. Rio de Janeiro, p. 71-75, 1994.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papiрус, 2005.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Quando os cineastas são índios. **Revista de Cinema**, São Paulo, 2000.

_____. Imagem, Magia e Imaginação: Desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 2, p. 455-475, 2008.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem. **Revista Antropológicas**, Recife, v. 20, n. 13, p. 09-26, 2009.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. **Caderno de Arte e Antropologia**, vol. 3, n. 2, p. 57-67, 2014.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Antropologia e Filme Etnográfico: Um *Travelling* no Cenário Literário da Antropologia Visual. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, n. 48, p. 91-115, 1999.

RUBY, Jay. Visual Anthropology. In. LEVINSON, David; EMBER, Melvin. **Encyclopedia of Cultural Anthropology**. New York: Henry Holt and Company, 1996, p. 1345-1351.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, São Paulo, vol. 48, n. 2. p. 613-648, 2005.

WEINBERGER, Eliot. The Camera People. In. TAYLOR, Lucien. **Visualizing Theory**. New York and London: Routledge, 1994, p. 03-26.

Recebido em 15/12/2017

Aprovado em 06/01/2018