

# O cinema indígena colaborativo do *Vídeo nas Aldeias* e o Património Cultural Imaterial

Rodrigo Lacerda

CRIA / FCSH NOVA / ISCTE-IUL

Site: <http://www.videonasaldeias.org.br>



Still de *Tava, A Casa de Pedra* (à direita, Ariel Ortega)

O projeto *Vídeo nas Aldeias* (VNA) foi criado no Brasil em 1986 com o objetivo de apoiar a luta dos povos indígenas no fortalecimento das suas culturas e identidades através do recurso ao audiovisual. A partir de 1997, o VNA transformou-se numa escola de cineastas indígenas, apesar de o espírito de colaboração se ter mantido, especialmente durante as fases de revisão das filmagens, tradução e montagem. Este artigo analisa alguns estudos de caso no sentido de refletir sobre as relações entre cinema colaborativo e património no contexto dos povos indígenas no Brasil e advoga que aquele não é uma técnica ou metodologia, mas antes uma atitude política, ética e estética que tem que estar disponível para o potencial do devir e do radicalmente novo.

**Palavras-chave:** cinema indígena, cinema colaborativo, património cultural imaterial, *Vídeo nas Aldeias*.

O *Vídeo nas Aldeias* (VNA) é um projeto<sup>1</sup> de cinema colaborativo sediado no Brasil, com mais de trinta anos e que tem por missão "(...) apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de

recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas".<sup>2</sup> A história do VNA pode ser dividida em duas fases. Durante a primeira década, os cineastas não indígenas respondiam às demandas das comunidades indígenas,

<sup>1</sup> De 1986 a 2000, o VNA fez parte da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI). A partir daquela data o VNA tornou-se numa ONG independente.

<sup>2</sup> Sítio da internet do VNA: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>, consultado a 10 de setembro de 2018.

mas eram aqueles que filmavam e assinavam os filmes. Os indígenas estavam principalmente interessados nas imagens em bruto e os documentários produzidos eram direcionados à sociedade colonial como forma de “talk back” (Ginsburg, 1993) e como meio de o projeto angariar o sempre escasso financiamento internacional. A partir de 1997, o VNA transformou-se numa escola de cineastas indígenas que organiza oficinas de realização e de montagem nas aldeias.<sup>3</sup> As obras são filmadas e realizadas pelos indígenas, apesar de o espírito de colaboração continuar, especialmente durante as fases de revisão das filmagens, tradução e montagem. Traços culturais e aspetos do *ethos* ameríndio são os principais temas destes filmes.

Nesse sentido, o artigo examina o trabalho de mais de trinta anos do VNA com povos indígenas no Brasil, através da análise de alguns estudos de caso, com o objetivo de refletir sobre as relações entre cinema colaborativo e património e advoga que aquele não é uma técnica ou metodologia, mas antes uma atitude política, ética e estética que tem que estar disponível para o potencial do devir e do radicalmente novo. Em termos metodológicos, o artigo é baseado em pesquisa etnográfica com o VNA, que incluiu a participação em oficinas com os povos Juruna, Ashaninka e Mbya-Guarani, em entrevistas gravadas com Carelli, outros colaboradores da ONG e cineastas indígenas, inclusive Ariel Ortega, e em depoimentos de indigenistas e indígenas recolhidos por outros e devidamente assinalados na bibliografia e na análise fílmica.

### A primeira década

*A Festa da Moça* (1987) é o primeiro filme do VNA e o seu processo de produção é quase um mito de origem que revela a potência político-cultural do cinema colaborativo. Em 1986, Vincent Carelli, um dos principais fundadores do projeto e ainda seu atual coordenador, foi visitar alguns amigos indigenistas que estavam a trabalhar com uma comunidade Nambikwara, em Mato Grosso. Pouco tempo antes, Carelli tinha adquirido uma câmara VHS e começou a filmar os rituais e encontros políticos dos Nambikwara. Contudo, o vídeo foi rapidamente apropriado pelos indígenas, nomeadamente pela liderança, o capitão Pedro. Como o cineasta explica: “*Ele [capitão Pedro] acabou nos levando para os lugares, falando, discursando. Não queria nem saber se eu ‘tava entendendo. (...) Mas como eles iam assistir, na verdade eles ‘tavam fazendo pra eles. Ele sabia que eu não ‘tava entendendo. Fora o gestual.*”<sup>4</sup> Quando Carelli mostrou aos Nambikwara as filmagens do ritual de iniciação feminino, conhecido em português como a *festa da moça*, aqueles ficaram desagradados com a sua imagem demasiado ocidental e decidiram refazer a festa com menos roupas (mas ainda com calções e soutiens) e recuperando as pinturas e os adornos do seu povo. No final, num momento de catarse, quando estavam a tomar banho, resolveram retomar o ritual masculino de furação do nariz e do lábio que já não realizavam há 20 anos. Segundo a voz *off* do filme: “*Cada índio exigiu que a imagem da sua furação fosse registrada.*” O impacto reflexivo da “*imagem-espelho*” (Cauby Novaes, 1997 [1990]) levou à criação do VNA e a que Carelli dedicasse toda a sua vida a este projeto.

<sup>3</sup> Por vezes, as oficinas de montagem decorrem na sede do VNA em Olinda (PE).

<sup>4</sup> Entrevista a Vincent Carelli, 15 de setembro de 2015.



Imagem 1 - Still de A Festa da Moça

Após o primeiro filme, Carelli e outros colaboradores do VNA foram convidados a filmar rituais e diversos eventos culturais e/ou políticos com diferentes povos. Os filmes resultantes destas experiências incluem diversos depoimentos de lideranças indígenas sobre a importância de registrar e arquivar em vídeo a sua cultura perante o genocídio e epistemicídio do passado e do presente resultante do reencontro com a sociedade colonial. Em *Morayngava* (1997), um dos elementos do povo Assurini lamenta que os antepassados não tenham registrado o ritual de iniciação do pajé que se encontrava naquele momento ameaçado. De um modo semelhante, Waiwai, do povo Wajãpi, declara em *Espírito da TV* (1990): “Quando eu morrer, meus netos me verão na televisão. Eu não tive as imagens dos meus avós. Agora os jovens verão os velhos na TV, para aprender.” O exemplo mais marcante é encontrado em *Pemp* (1988), que narra a história de devastação humana e cultural do povo Gavião/Parkatêjê desde o “contacto” com o posto de atração do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), nos anos 1950. Kokrenum, líder responsável pelo processo de reorganização cultural e político e também um exímio cantor, fala para a câmara em português:

*“Nós quase acabámos. Por isso eu quero fazer bem direitinho... p’ra todo mundo aprender porque hoje não tem nenhum velho p’ra contar as coisas certas para o*

*povo. Só eu explico um pouquinho porque eu vi uma parte. (...) Este filme aqui, vamos ver se a comunidade pode gravar... na cabeça para lembrar o tempo todo. Se alguém está interessado em cantar como eu, ele vê na televisão e diz: ‘Eu sei como é que eu vou fazer, eu olho na televisão, eu faço.’”*

Assim, apesar da categoria de património cultural imaterial ter adquirido nas últimas décadas uma proeminência maior devido à sua institucionalização em organismos como o Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), é importante ressaltar que aquele já adquirira uma importância para os povos indígenas devido ao reencontro com a sociedade colonial e a processos de etnicidade associados, entre outros, aos procedimentos de demarcação de terras indígenas.

#### **As oficinas de realização**

A partir de finais dos anos 1990, o VNA começou a organizar oficinas de realização em aldeias indígenas. A primeira ocorreu na Terra Indígena do Xingu (TIX) e reuniu trinta pessoas de diferentes povos com níveis de experiência diversos. A seguir, o projeto organizou uma oficina regional no estado do Acre que juntou, numa aldeia Ashaninka, formandos desta comunidade e indígenas Huni Kuin. Por fim, o VNA concluiu que o melhor modelo era constituído por oficinas com um só

povo em uma única aldeia devido a questões linguísticas e porque os alunos já conheciam o espaço e as pessoas, facilitando a exploração inicial com a câmara.

Normalmente, a equipa de formação do VNA é constituída por duas pessoas, por vezes uma com mais experiência do que a outra. É cada vez mais frequente que um dos formadores também seja indígena, como os cineastas Divino Tserewahú e Kamikia Kisedjê. Os formadores ficam sempre alojados na aldeia (em casa de alguém, numa casa vazia, na escola, etc.) e tentam inserir-se na rede de relações da comunidade, comendo junto com uma família, jogando futebol ou participando noutras atividades. A inserção não é necessariamente fácil e difere de comunidade para comunidade. Nesse sentido, é possível argumentar que os elementos do VNA têm de ser transformados através dos processos de convivialidade ameríndia (Overing & Passes, 2000) em afins (Viveiros de Castro, 2002), isto é, são transformados de um Outro distante num Outro próximo, preservando assim a produtividade da alteridade.

Apesar de não ter tido uma influência direta no trabalho do VNA, a experiência de ensino de Joseph Jacotot é pertinente para a análise em curso. Segundo Jacques Rancière (1991), o trabalho daquele baseava-se numa igualdade fundada em “ignorâncias diferentes”. Quando Jacotot teve de ensinar francês na parte flamenga da Bélgica sem saber esta língua, ele utilizou um livro bilingue de modo a aprender flamengo ao mesmo tempo que os seus alunos começavam a utilizar o francês. No caso do VNA, os formadores, mesmo com licenciatura em ciências sociais, não costumam fazer um levantamento etnográfico exaustivo do povo com que vão trabalhar. Assim, os formadores não indígenas chegam à aldeia com uma formação técnica e artística relevante, mas com uma ignorância elevada sobre o mundo dos alunos. Por outro lado, estes ainda sabem pouco ou nada sobre cinema, mas possuem um conhecimento muito superior ao dos formadores sobre a sua cultura e modo de vida (mesmo que mais empírico do que reflexivo). Consequentemente, o processo de

aprendizagem e a produção do filme (desde as projeções e conversas das filmagens, passando pelas discussões durante a tradução em que aluno e professor se debatem na procura de “equivocos controlados” [Viveiros de Castro, 2004], até à montagem) é constituído por esse entrelaçado de aprendizagens em que alunos se tornam formadores que voltam a ser alunos e formadores se tornam alunos que voltam a ser formadores. Além disso, quando os formandos tentam explicar a sua cultura por palavras e imagens, desenvolvem, como Paulo Freire (1987 [1970]) propunha, uma atitude reflexiva sobre o seu mundo com consequências políticas pertinentes.

As oficinas costumam ter a duração de três semanas: na primeira, há uma aprendizagem mais técnica na qual se cometem os erros de iniciante; na segunda, começam a filmar com segurança e obtêm os melhores planos; nos últimos dias – já exaustos – finalizam algumas narrativas e pontas soltas. As aulas são diárias e essencialmente práticas, incentivando a experimentação. De manhã ou durante o dia, os alunos filmam sozinhos e à tarde ou à noite assistem ao material gravado com os formadores e, por vezes, com toda a aldeia. Nestes momentos, os oficineiros fazem algumas correções (por exemplo: câmara a tremer, horizonte inclinado, contraluz que não permite ver a cara, etc.). Porém, para além deste nível técnico, os formadores instigam os alunos a irem mais longe, a pesquisarem, a perguntarem mais, etc. Por exemplo, durante a filmagem de um ritual de vários dias, os formadores podem propor que eles descubram de onde vem aquele traço cultural, o que acontece nos bastidores, etc. Isto é, basicamente, incentivam a criação de novas relações na comunidade e subjetivam a obra fílmica.

Apesar da ênfase na experimentação, há um conjunto de “regras” que os formadores propõem nesta fase inicial. Uma delas é a proibição do uso de *zoom*. Por um lado, há razões técnicas para esta opção: a utilização do *zoom* torna mais difícil a estabilização da imagem quando a câmara é operada à mão e, como o áudio costuma ser capturado por um microfone

acoplado ao corpo da câmara, é importante que ele esteja perto da pessoa para que a qualidade do som seja razoável. Mas, acima de tudo, a não utilização do zoom obriga os cineastas a aproximarem-se da sua personagem e, assim, a serem claros e honestos sobre a sua posição ética e na relação com a pessoa. Como Mari Corrêa (2004: 10), uma das antigas formadoras do VNA, argumenta, “(...) *do ponto de vista ético, não vale roubar a imagem de ninguém. Vai e cria uma relação com a pessoa... que essa pessoa esteja a fim de ser filmada. Eu não vou ficar aqui, do lado esquerdo*

*da margem do rio, filmando escondido o cara que está do outro lado.*” De um modo paralelo, mas mais sintético, Carelli mencionou uma vez que “[n]ão é *filmar de lado. É filmar de frente.*” Isto é, não é só a questão de estar perto da pessoa e estabelecer uma relação. É, acima de tudo, estabelecer uma relação “de frente”, de olhos nos olhos, aberta. Aberta ao confronto e ao abraço, mas disponível para se envolver com a pessoa, a situação, a comunidade, a rede de relações sociais e históricas da aldeia, o devir.



Imagem 2 – Still de *Já Me Transformei em Imagem*.

Outra “regra” importante é a proposta de os alunos acompanharem uma personagem no seu quotidiano. Quando recebe uma câmara, o iniciante pode ficar extasiado com a quantidade de situações e pessoas passíveis de serem filmadas na aldeia e pode demorar algum tempo a compreender que realizar filmes é ter coragem de escolher, seleccionar, ir por um caminho entre milhares de opções. Num sentido estritamente prático, esta abordagem obriga e ajuda o aluno a criar um foco. A personagem é o vetor da filmagem e, conseqüentemente, da narrativa do filme. Além disso, este foco permite estabelecer e, acima de tudo, desenvolver uma relação. Assim, nos primeiros dias, a personagem pode evidenciar alguma timidez à frente da câmara ou, pelo contrário, um excesso de

performance. Mas ao longo dos dias seguintes, começa-se a estabelecer (ou a reconstruir) uma relação entre o cineasta, a personagem e a câmara que, tal como na “vida real”, permite uma maior intimidade e afetividade. Não é só a pessoa que se abre mais, é também a câmara que começa a filmar melhor, com mais carinho, atenção, quase que como tocando e acarinhando a personagem (Marks, 2000).

Além disso, como uma oficina é constituída por seis a oito alunos escolhidos pela comunidade e cada um segue pelo menos uma personagem, o filme é montado a partir destas várias narrativas e relações que, frequentemente, se cruzam e originam um retrato interno da comunidade e aldeia. Como o

Ashaninka Isaac Pinhanta me contou em relação à sua experiência, ele estava a acompanhar um personagem que, devido à sua vida e responsabilidades, se encontrava frequentemente com os personagens de outros alunos da oficina, originando um filme conjunto denominado *Dançando com Cachorro* (2001). Por outro lado, o filme *Shomõtsi* (2001), realizado durante a mesma oficina, acompanha outro personagem que, em consequência das suas características (um dos mais velhos, ser extremamente divertido, etc.) e história, resultou num filme independente, mas que também é ilustrativo da aldeia. Em suma, o retrato da comunidade não é obtido através de um plano geral da aldeia, entrevistas com pessoas e um ou outro quadro de crianças a brincar e mulheres a cozinhar, mas através de uma imersão nos percursos que constituem a rede de relações sociais da aldeia.

Além de projetarem as filmagens dos alunos, a equipa do VNA também se esforça por organizar projeções com filmes que o projeto produziu com outros povos indígenas. Estas situações têm vários objetivos. Em primeiro lugar, elas servem para apresentar o trabalho do VNA e demonstrar exemplos de resultados filmicos obtidos noutras oficinas. Além disso, o visionamento de imagens de outros povos estimula comparações e reflexões sobre a sua própria comunidade. Algumas reações são, porventura, extremas. Por exemplo, os Ashaninka, que não estavam habituados a verem indígenas nus, uma vez que tradicionalmente vestem uma espécie de *kusma*, abandonavam, no início, as projeções com documentários sobre os povos do Xingu. Por fim, estes outros filmes despontam nos cineastas uma curiosidade em experimentar dispositivos semelhantes. Por exemplo, numa oficina com os Juruna da Volta do Xingu, a utilização de imagens de arquivo nos filmes *Já Me Transformei em Imagem* (2008) e *Sangradouro* (2009) levou alguns dos alunos a procurar material equivalente sobre a história da sua aldeia.

Ao final do dia, as filmagens produzidas são projetadas para os restantes alunos, oficinheiros e, frequentemente, pessoas da aldeia que assim estabelecem relações não só com os operadores de

câmara, mas também com a sua imagem. Como o Ashaninka Isaac Pinhanta explica:

*“(...) o que mais me chamou a atenção foi quando começamos a assistir às gravações que fazíamos. Isso de olhar para a imagem e descobrir coisas e situações do seu povo, que estão ali no seu dia a dia e você não vê. A comunidade também. A aldeia inteira vinha assistir à sua imagem, às coisas que eles mesmos tinham falado. Ficavam discutindo o que viam, o que tinham feito. Foi quando entendi a importância desse trabalho. (...) Percebi, então, que o vídeo poderia servir para discutir a nossa cultura, organizar nossa escola, pensar nosso sistema de vida”* (Pinhanta apud Carvalho et al., 2011: 72-73).

De qualquer modo, é importante sublinhar que o número de horas de trabalho diárias e semanais e o exercício de discussão, interrogação e reflexão contínua produz uma rutura no quotidiano (e até do *ethos* do “bem viver” ameríndio) que, contudo, parece ser catalisador de forças criativas. É, portanto, possível argumentar que as oficinas constituem um evento (Deleuze e Guattari, 1988 [1980]) isto é, um planalto de intensidade em que o imanente não é a consequência evidente de um conjunto de elementos anteriores, mas sim a exploração do potencial do devir e do radicalmente novo. Por esta razão, uma oficina nunca poderá ser totalmente preparada ou pensada *a priori*. Só pode ser experienciada. Como explica Carelli:

*“A filmagem numa aldeia cria um momento especial durante a oficina, rompe o cotidiano, permite estabelecer novos canais de comunicação dentro da comunidade, valoriza temas esquecidos. Não há momento mais emocionante para nós, participantes desse trabalho, do que ver um grupo de jovens entrevistando um velho – feliz este por estar sendo indagado – se espantarem com histórias desconhecidas para eles, e chegar até a cobrar do velho: ‘por que nunca nos contou essa história?’; e o velho responder: ‘porque vocês nunca perguntaram’”* (Carelli apud Carvalho et al., 2011: 49).

Nesse sentido, na esteira das contribuições de Rodney Harrison (Harrison, 2013, 2015), o património não é

algo que pré-existe à filmagem, mas é antes o produto do que é identificado, selecionado e objetivado durante o processo dialógico e relacional de pesquisa e de produção cinematográfica. No contexto etnográfico em questão, mas eventualmente em todos, a *assemblagem* patrimonial é constituída por humanos, mas também por não-humanos, como deuses e espíritos-donos (Fausto, 2008), e ainda pela câmara de filmar, equipamento de som, etc. Assim, como Harrison advoga:

*“Heritage is not the inscription of meaning onto blank objects, places and practices that are produced in this process, but instead is produced as a result of the material and social possibilities, or ‘affordances’, of collectives of human and non-human agents, material and non-material entities, in the world. It is not primarily an intellectual endeavour, something that exists only in the human mind, but is one that emerges from the dialogue, or practices of people and things”* (Harrison, 2013: 217).

### Filmes de património institucional

Em 2000, pouco antes da aprovação da Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, o Brasil iniciou o Programa Nacional do Património Imaterial (PNPI), que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) como metodologia de mapeamento daqueles bens. As superintendências do IPHAN foram convidadas a iniciar a aplicação do programa nos seus respetivos Estados.

O VNA participou em diversos processos de patrimonialização institucional (Smith, 2006; Harrison, 2013) de bens culturais em colaboração com o IPHAN e a UNESCO, tais como: Cachoeira de Iauaretê, ritual *Yaokwa* (IPHAN e UNESCO) e *Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani*. O VNA também produziu o filme *Kene Yuxi, As Voltas do Kene* (2010), realizado pelo cineasta indígena Huni Kuin Zezinho Yube, que faz parte do processo de patrimonialização, ainda não concluído, dos *kene*, pinturas tradicionais deste povo.

Os filmes realizados para o IPHAN revelam diferentes níveis de participação dos cineastas e comunidades indígenas, apesar de todos eles estarem associados a um trabalho colaborativo desenvolvido ao longo de vários anos e até décadas. O registo de *Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani* é um exemplo de um trabalho mais colaborativo e complementar. Devido à confluência de diversos fatores que não é possível explicitar aqui, a Superintendência do IPHAN do Rio Grande do Sul iniciou, em 2004, a aplicação do INRC junto dos Mbya-Guarani que vendiam artesanato nas ruínas das Missões Jesuítico-Guarani em São Miguel das Missões. Estas estruturas tinham sido previamente classificadas como património a nível do Estado de Rio Grande do Sul (1922), do Estado-nação (1938) e da Humanidade, pela UNESCO (1983). Os antropólogos da Universidade Federal de Rio Grande do Sul responsáveis pelo INRC avisaram que os Guarani são um povo muito reservado, mas que, nos anos precedentes, estavam a conduzir um movimento de abertura gradual e cuidadosa à sociedade civil brasileira e, nesse sentido, o projeto decorria num momento propício. Por outro lado, alguns Mbya queixaram-se de que a categoria “património” era mais uma palavra inventada pelos *jurua* (não indígenas) como parte do processo de governamentalidade que separa vetores da vida que são indissociáveis para os povos indígenas.

Durante o INRC, algumas lideranças Guarani expressaram interesse em receber formação em realização cinematográfica. Com o objetivo de responder às demandas dos Mbya e incentivar a participação no processo de patrimonialização, o IPHAN antecedeu algumas ações de salvaguarda, nomeadamente o financiamento de uma oficina de realização orientada pelo VNA. Esta experiência originou mais de 100 horas de filmagem e o documentário *Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008), dos cineastas Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites e Ariel Kuaray Ortega, montado pelo não indígena e oficinheiro Ernesto de Carvalho, que revela que as ruínas das Missões Jesuítico-Guarani são um património dissonante (Ashworth & Turnbridge, 1996; Smith, 2006) para os Mbya. Isto é, enquanto que para

a sociedade brasileira as ruínas são um símbolo de um encontro pacífico e produtivo entre a civilização europeia e os indígenas, para os Guarani as ruínas são, no passado e no presente, um palco da violência colonial (ver Lacerda, 2018). Pouco tempo depois, o cineasta Ariel Ortega tornou-se cacique da *Tekoa Koenju*, a aldeia indígena mais próxima das ruínas.

Em 2007, após a conclusão do INRC, o IPHAN-RS, em parceria com o Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), organizou o “*Encontro Internacional Valorização do Mundo Cultural Guarani*” com o objetivo, entre outros, de os Guarani selecionarem um bem cultural a ser registado enquanto Património Cultural Imaterial. No final, um representante Guarani do Paraguai e 12 representantes de comunidades de seis Estados brasileiros (Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo) pediram o registo das ruínas de São Miguel das Missões enquanto património Guarani. A equipa do INRC continuou o trabalho de pesquisa, desta vez centrado naquele bem, mas encontrou ainda mais dificuldades em obter informações junto dos Guarani do que nas etapas anteriores, nomeadamente porque estes consideram perigoso partilhar conhecimentos “espirituais” com os *jurua*.

Tentando contornar estas adversidades, o IPHAN-RS voltou a contratar o VNA no sentido de estes produzirem o filme de documentação que, contudo, neste caso, também seria parte constitutiva e essencial da pesquisa. O trabalho final, *Tava, A Casa de Pedra* (2012), é assinado pelos não indígenas Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho e pelos Guarani Ariel Ortega e Patrícia Ferreira (professora na escola indígena e companheira de Ariel). A participação de Ariel foi fundamental porque, além de ser um Mbya carismático que sabe ouvir e falar com os *xeramõ* (avô-conhecedor), ele também é neto de um dos mais importantes caciques na Argentina que todos os Guarani conhecem. Sem dúvida, este foi um cartão de visita essencial para obter os vários depoimentos sobre a diferente ontologia das ruínas para os Guarani e a sua importância cosmológica que eram largamente desconhecidos dos não indígenas e até de uma parte significativa dos indígenas (ver Lacerda, 2018). No seguimento deste longo processo, que durou uma década, em dezembro de 2014, o IPHAN registou as ruínas de São Miguel no Livro dos Lugares do património cultural imaterial enquanto *Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani*.



Imagem 3 - Still de *Tava, A Casa de Pedra* (à direita, Ariel Ortega)



### Considerações finais: participação e mediadores

Os textos oficiais sobre patrimônio cultural imaterial estão embrenhados em conceitos e termos colaborativos, como “comunidade” e “mediador”, que têm sido extensamente criticados (Noyes, 2006; Blake, 2009; Leal, 2015). Por exemplo, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial estabelece que os estados nacionais devem “assegurar a mais larga participação possível das comunidades, grupos e, quando aplicável, indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio [cultural imaterial] e implicá-los ativamente na sua gestão” (UNESCO 2013). O INRC também valoriza o envolvimento das comunidades, que, contudo, é pouco problematizado. Cecília Londres (2000: 19) admite que este processo pode originar leituras e interpretações diferentes ou até contraditórias, uma vez que uma comunidade não é homogênea, mas advoga que “[r]econhecer essa diversidade não significa que não se pode avaliar, distinguir e hierarquizar o saber produzido. Haverá sempre referências que serão mais marcadas e/ou significativas, seja pelo valor material, seja pelo valor simbólico envolvido”. O mesmo documento, mas com autor não identificado (IPHAN, 2000: 35), argumenta que “(...) tendo em vista que o INRC é um instrumento de política cultural, será imprescindível, por várias razões, envolver a população local nesses levantamentos”, mas sugere, em simultâneo, que esta implicação seja realizada recorrendo preferencialmente às “pessoas que possuem um conhecimento aprofundado da cultura local”. Além disso, recomenda “vivamente” que estas sejam incluídas na equipa de especialistas e técnicos com o objetivo de que “possam futuramente ser os interlocutores do IPHAN no trabalho de manutenção e realimentação desses acervos de informação” (IPHAN, 2000: 35). Porém, o mesmo autor acaba por reconhecer que:

*“[o]s principais critérios para a escolha dos bens a serem identificados, por assim dizer, equilibram um quantum de representatividade para a comunidade, com critérios técnicos construídos com base em conhecimento anterior da realidade ou região inventariada”* (IPHAN, 2000: 35).

Isto é, apesar da retórica de envolvimento da comunidade, o conhecimento continua a ser dirigido por um grupo restrito de pessoas (uma espécie de “especialistas locais”) e é posteriormente filtrado por “especialistas científicos”, perpetuando a lógica de governamentalidade do patrimônio institucional (Smith, 2006). Em síntese, apesar de existir um esforço de envolver a comunidade e de reconhecer que esta é heterogênea, os problemas são considerados contornáveis e de fácil resolução. Além disso, a documentação ignora outras dificuldades, como a definição de comunidade e o papel dos técnicos que são enunciados através do termo aparentemente neutro de “mediadores”.

Este artigo só apresenta algumas das inúmeras experiências que o VNA realizou com os povos indígenas nos últimos trinta anos, mas levanta certas questões sobre o papel da mediação e da colaboração. Em primeiro lugar, a comunidade tem de sentir e estar efetivamente envolvida no processo de produção e de pesquisa do seu patrimônio. O papel da mediação é instigar o diálogo, reconhecer a sua ignorância, ouvir, aprender e estar disposta a mudar perante novas questões que emanam do processo. Isto é, não são os indígenas que colaboram com o VNA, mas o VNA que colabora com os indígenas e se disponibiliza para os apoiar naquilo que eles considerarem importante. De qualquer maneira, é provável que a maioria das pessoas não esteja interessada em participar. Como a equipa do INRC sublinhou em relação aos Guarani, estes foram perseguidos durante centenas de anos pela sociedade colonial e preferem manter uma distância em relação aos “raivosos” e “invejosos” *jurua*. A relativa mudança de atitude do estado brasileiro após a aprovação da Constituição de 1988 deu origem a outros problemas, como o excesso de presença de equipas de projetos governamentais, de ONGs e de artistas (Albert, 2000) que são momentâneos, não trazem contrapartidas de longo prazo para as questões mais importantes dos povos indígenas e os afastam do trabalho espiritual, nas roças, na caça e na pesca. Nesse sentido, é importante

ter em atenção que não colaborar também é uma forma de participação (Milne, 2012).

Por outro lado, a experiência de mais de trinta anos do VNA parece indicar que é fundamental que existam líderes que reconheçam a importância do processo e o conduzam (como o capitão Pedro com os Nambikwara, Waiwai com os Wajãpi, Kokrenum com os Parkatêjê ou Ariel Ortega com os Mbya), apropriando-se e indigenizando assim os instrumentos da modernidade. Os realizadores não são necessariamente os operadores de câmara mais exímios ou os que conhecem melhor a sua cultura, mas aqueles que reconhecem o cinema como um dispositivo político de “talk back” para a sociedade colonial e de reflexão cultural interna. Nesse sentido, os projetos colaborativos podem relevar e revelar tensões políticas e sociais dentro da comunidade. Por exemplo, o Mbya Ariel Ortega foi criticado por José

Cirilo Morinico, cacique-geral de Rio Grande do Sul, por aquele não ter conversado com ele e com outros Guarani antes de ir falar com os *xeramoï* de aldeias distantes e ter revelado as concepções divergentes sobre a *tava* aos *jurua* (ver também Turner, 2002).

Em suma, a colaboração não é uma técnica, nem mesmo uma metodologia. É, acima de tudo, uma estético-ética que assenta em relações com humanos (e não-humanos), incluindo afetos e desafetos, e na abertura a novas situações e propostas. Nesse sentido, o cinema colaborativo é uma atitude iminentemente política que pode ser perigosamente utilizada como instrumento de governamentalidade e catalisador de fricções ou, como os povos indígenas têm demonstrado em colaboração com o VNA, enquanto arena de reflexão sobre o passado, o presente e o devir.

## Referências

- ALBERT, Bruce (2000). “Associações indígenas e desenvolvimento sustentável na Amazônia brasileira.” In *Povos Indígenas no Brasil, 1996-2000*, ed. Carlos Alberto Ricardo, 197-203. São Paulo: Instituto Socioambiental.
- ASHWORTH, Gregory, TURNBRIDGE, John E. (1996). *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester: Wiley.
- BLAKE, Janet (2009). “UNESCO’s 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: the implications of community involvement in ‘safeguarding’.” In *Intangible Heritage*, eds. Laurajane Smith, e Natsuko Akagawa, 45-73. London/New York: Routledge.
- CARVALHO, Ana, CARVALHO, Ernesto Ignacio de, CARELLI, Vincent (2011). *Vídeo nas Aldeias. 25 Anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias.
- CAUBY NOVAES, Sylvia (1997 [1990]). *The Play of Mirrors. The Representation of Self as Mirrored in the Other*. Austin: University of Texas Press.
- CORRÊA, Mari. (2004). “Vídeo nas Aldeias.” In *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias “Um Ohar Indígena”*, 33-39. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1987 [1980]). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- FAUSTO, Carlos (2008). “Donos Demais: maestria e domínio na Amazônia”, *Mana*, Vol. 14 nº 2: 329-366.
- FREIRE, Paulo (1987 [1970]). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GINSBURG, Faye (1993). “Aboriginal media and the Australian imaginary.” *Public Culture*, Vol. 5, nº 3: 557–78.
- HARRISON, Rodney (2013). *Heritage. Critical Approaches*. Oxon/New York: Routledge.
- HARRISON, Rodney (2015). “Beyond “natural” and “cultural” heritage: toward an ontological politics of heritage in the age of anthropocene.”, *Heritage & Society* Vol. 8, nº 1: 24-42.
- IPHAN (2000). *Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de aplicação*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- LACERDA, Rodrigo (2018). “O plano, o contraplano e o ‘plano sem plano’: imagens ocidentais e Mbya Guarani das ruínas de São Miguel”, *Iluminuras*, Vol. 19 nº 46: 135-68.
- LEAL, João (2015). “Patrimônio Cultural Imaterial, festa e comunidade.” In *Patrimônio Cultural Plural*, ed. Yussef Campos, 144-62. Belo Horizonte: Arraes Editores.
- LONDRES, Cecília (2000). “Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio.” In *Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*, 11-21. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

- MARKS, Laura U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press.
- MILNE, E-J. (2012). "Saying 'no' to participatory video: unraveling the complexities of (non)participation." In *Handbook of Participatory Video*, eds. E-J Milne, Claudia Mitchell, and Naydene de Lange, 257-68. Plymouth: Altamira Press.
- NOYES, Dorothy (2006). "The judgment of solomon: global protections for tradition and the problem of community ownership." *Cultural Analysis* Vol. 5: 27-56.
- OVERING, Joana, PASSES, Alan (2000). *The Anthropology of Love and Anger. The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia*. London e New York: Routledge.
- RANCIÈRE, Jacques (1991). *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford: Stanford University Press.
- SMITH, Laurajane (2006). *Uses of Heritage*. Oxon: Routledge.
- TURNER, Terence (2002). "Representation, politics, and cultural imagination in indigenous video: general points and Kayapo examples." In *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*, eds. Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin, 75-89. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- UNESCO (2013). *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2002). *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2004). "Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation." *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, Vol. 2, nº 1: 3-20.

### Filmografia

- *A Festa da Moça*. Dir. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1987. 18 min. URL: <https://vimeo.com/ondemand/afestadamoca>, consultado a 21 de junho de 2018.
- *Dançando com Cachorro*. Dir. Adalberto Domingos Kaxinawá (Maru)/Jaime Llullu Manchineri/Isaac Pinhanta. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2001. 44 min.
- *Já Me Transformei em Imagem*. Dir. Zezinho Yube. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2008. 32 min. URL: <https://vimeo.com/ondemand/jametransformeiemimagem>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/1-j%C3%A1-me-transformei-em-imagem-cor-mix-port>, consultado a 21 de junho de 2018.
- *Kene Yuxi, As Voltas do Kene*. Dir. Zezinho Yube. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2010. 48 min. URL: <https://vimeo.com/ondemand/keneyuxi>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/kene-yuxi-por-27-10-2010>; <http://lugardoreal.com/video/kene-yuxi-as-voltas-do-kene>, consultado a 21 de junho de 2018.
- *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, Duas Aldeias, Uma Caminhada*. Dir. Jorge Ramos Morinico/Germano Beñites/Ariel Duarte Ortega. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2008. 63 min. URL: <https://vimeo.com/ondemand/duasaldeias>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/mbya-guaranimasterport>; <https://www.youtube.com/watch?v=R45trSTOPbQ&t=2279s>, consultado a 21 de junho de 2018.
- *Morayngava*. Dir. Regina Müller/Virgínia Valadão. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1997. 17 min.
- *Espírito da TV*. Dir. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1990. 18 min. URL: <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/o-espírito-da-tv-dvd-ml>, consultado a 21 de junho de 2018.
- *Pemp*. Dir. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 1988. 27 min. URL: <https://vimeo.com/ondemand/pemp>, consultado a 21 de junho de 2018.
- *Shomōtsi*. Dir. Wewito Piyāko. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2001. 42 min. URL: <https://vimeo.com/ondemand/shomotsi/245551846>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/shomotsi-port>; <http://lugardoreal.com/video/shomtsi>, consultado a 21 de junho de 2018.
- *Tava, A Casa de Pedra*. Dir. Patrícia Ferreira/Ariel Duarte Ortega/Ernesto Ignácio de Carvalho/Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2012. 78 min. URL: <https://vimeo.com/ondemand/tavacasadepedra/245552679>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/tava-78-h264>, consultado a 21 de junho de 2018.
- *Tsõ'Rehipãri, Sangradouro*. Dir. Divino Tserewahú/Tiago Campos Tôrres/Amandine Goisbault. Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2009. 28 min. URL: <https://vimeo.com/ondemand/sangradouro>; <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/sangradouro-port>, consultado a 21 de junho de 2018.