

## PRÁTICAS FÍLMICAS DO PROJETO *VÍDEO NAS ALDEIAS*<sup>1</sup>

### [FILMIC PRACTICES OF THE *VIDEO IN THE VILLAGES* PROJECT]

**Juliano José de Araújo**

Universidade Federal de Rondônia

**Resumo:** O artigo discute as práticas fílmicas do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), analisando o processo de realização cinematográfica (preparação, filmagem e montagem) de documentários desenvolvido pelos coordenadores e colaboradores do projeto por meio de oficinas de formação audiovisual nas comunidades indígenas.

**Palavras-chave:** Cineastas indígenas; Documentário; Práticas fílmicas; Vídeo nas Aldeias.

**Abstract:** The article discusses the filmic practices of the Video in the Villages project, analyzing the filmmaking process (preparation, filmmaking and montage) of documentaries developed by the coordinators and the collaborators of the project through workshops in the indigenous communities.

**Keywords:** Indigenous filmmakers; Documentary; Filmic practices; Video in the Villages.

20

### INTRODUÇÃO

O objetivo desse artigo é compreender o processo de realização cinematográfica do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), analisando como se dá a preparação, a filmagem e a montagem dos documentários feitos no âmbito do projeto. Analisaremos um conjunto de seis filmes com a proposta de evidenciar as práticas fílmicas adotadas pela equipe do VNA por meio de oficinas de formação audiovisual nas comunidades indígenas.

Quando falamos em práticas fílmicas pensamos em todos os procedimentos implicados na realização de um filme documentário, desde a preparação do mesmo

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no XVIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), realizado de 7 a 10 de outubro de 2015, na Universidade de Fortaleza (Unifor), na Sessão “Audiovisual: práticas e saberes”.

com a escolha do tema, dos personagens, a elaboração ou não de roteiros etc.; a filmagem, compreendendo escolhas estéticas e técnicas, como a opção por filmar em planos curtos, longos ou em alterná-los etc., e a posterior montagem.

A análise dos documentários será conduzida a partir de uma perspectiva textual e contextual (AUMONT e MARIE, 2009), ou seja, estabelecendo um diálogo entre elementos internos (imagem, som etc.) e externos (entrevistas com realizadores indígenas, o coordenador e integrantes do VNA) dos filmes à luz de alguns conceitos teóricos da antropologia fílmica (COMOLLI, 2009; FRANCE, 1998; ROUCH, 2003).

### **INSERÇÃO PROFUNDA COMO CONDIÇÃO DE PREPARAÇÃO DOS DOCUMENTÁRIOS**

O processo de realização de um filme documentário pode, segundo a antropologia fílmica, seguir duas grandes tendências: a exposição ou a exploração. Na primeira, identificamos documentários cuja realização é pensada a partir de roteiros, sendo altamente planejada e não deixando espaço para imprevistos. São produções que compreendem um elaborado trabalho de preparação, com uma pesquisa preliminar para a elaboração do roteiro, o qual se constitui como um dispositivo de antecipação do conteúdo do filme.

Quando adota essa tendência de trabalho, a principal preocupação do cineasta, segundo Claudine de France (1998, p. 317), “é controlar a qualquer preço a matéria que pretende filmar e a maneira de filmá-la”. A filmagem será, portanto, uma transformação em imagens e sons dos elementos apresentados no roteiro. Como exemplo dessa postura, podemos pensar no documentário clássico da escola inglesa com uma estrutura que tinha uma tese para desenvolver e concluir e, notadamente, uma lógica argumentativa que não deixava questões abertas para o espectador.

Na segunda tendência de realização documental – a exploração –, encontramos filmes em que o processo de realização é aberto à imprevisibilidade, visto que o cineasta não faz uso de roteiros; muito pelo contrário, a fase de preparação confunde-se com a de filmagem, sendo ambas realizadas simultaneamente, em uma perspectiva

de construção progressiva. Nesse processo, France (1998, p. 339) aponta que é fundamental “a ideia de uma estreita colaboração entre o cineasta e as pessoas filmadas, a partir da observação compartilhada da imagem”.

Como o cineasta vai a campo sem a realização de nenhuma pesquisa prévia, apenas com uma ideia em mente sobre um possível filme – às vezes, nem isso, mas apenas a intenção de fazer um filme –, as pessoas filmadas, mais do que meros entrevistados, são colaboradores fundamentais para sua realização. Documentários na estilística do cinema verdade, como proposta por Jean Rouch, são um bom exemplo dessa tendência de realização audiovisual que surgiu na década de 60, graças à possibilidade de gravação de som e imagem de forma sincrônica com equipamentos portáteis.

A condição fundamental para a realização de um filme documentário de exploração é a inserção profunda do cineasta no meio que será observado e, conseqüentemente, sua impregnação pelo mesmo. Trata-se de uma verdadeira subversão aos métodos clássicos de realização do documentário de tendência expositiva, pois a inserção profunda do cineasta “consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas – com ou sem câmera – e em convencê-las da importância de colaborar” na realização do filme. “O futuro do filme depende em grande parte da maneira como o cineasta se apresenta e habitua os outros tanto à sua presença com o equipamento quanto à *mise en scène* de sua própria *mise en scène* da qual tenta fazer com que participem” (FRANCE, 1998, p. 344-345). A esse respeito, Maria Corrêa, que atuou nas oficinas do VNA, comenta que:

(...) a proximidade que resulta desta outra forma de se posicionar permite à pessoa filmada fazer parte da construção do filme, interagindo com o “filmador”. Ela escolhe o que quer mostrar de si e como quer se mostrar, assim como também faz o realizador quando seleciona o que vai registrar (CORRÊA, 2004, p. 3).

O documentário *Duas aldeias, uma caminhada* (2008), dirigido pelos cineastas indígenas Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Beñites, da etnia Mbya-Guarani, revela-nos como a adoção dessa tendência de realização é significativa tanto para

cinastas como pessoas filmadas. Ariel afirma que a primeira semana da oficina do projeto VNA com os Mbya-Guarani foi muito difícil. “Não conseguíamos filmar, não sabíamos o que fazer, o que tínhamos que mostrar. Conversava com as pessoas, mas elas não entendiam muito. Estávamos numa aldeia que tinha 10 hectares, onde as pessoas vivem quase na periferia de Porto Alegre, é uma situação muito difícil”, explica Ortega (ARAÚJO, 2011, p. 139). Com o passar dos dias, Ariel diz que começou a sentir o trabalho que deveria ser feito:

Na verdade, as coisas já estavam acontecendo, mas eu ainda não havia me dado conta. Havia as pessoas no seu dia a dia, a mãe do Cirilo, que é uma mulher importante na aldeia, uma mulher de idade. Fomos visitá-la e ela começou a falar para a câmera de como se sentia diante daquele lugar pequeno, que era triste ter que comprar tudo, que ali não se planta mais (...). Foi aí que surgiu a ideia do filme, de fazermos alguma coisa sobre a situação daquele lugar. Ficamos acompanhando o dia a dia das pessoas. Então as coisas começaram a clarear. (...) Saímos para filmar, cada um seguia um personagem com quem tinha mais identificação. Cada um tem um personagem com quem tem mais ou menos intimidade (ARAÚJO, 2011, p. 139).

No documentário em questão, os três cineastas acompanharam o cotidiano de duas comunidades Mbya-Guarani, mostrando a relação dos mesmos com a terra, da qual foram privados pelos não indígenas: a primeira chama-se Aldeia Verdadeira e fica em Porto Alegre, cercada pela cidade; a segunda, a Aldeia Alvorecer, localiza-se em São Miguel das Missões, a cerca de 500 quilômetros de Porto Alegre, território que já pertenceu aos Guarani e hoje foi transformado em local turístico. Sem matas para caçar e sem terras para plantar, os Mbya-Guarani dependem da venda de artesanato para sobreviver, morando em duas aldeias que, apesar de distantes, são unidas pela mesma história: uma caminhada desde o primeiro contato com os europeus até o intenso convívio com os não indígenas.

A preparação da filmagem desse documentário ocorreu em um verdadeiro mergulho e participação no universo da aldeia, mostrando-nos que o tema do documentário surgiu apenas no momento em que cineastas e sujeitos filmados, como nos lembra France (1998, p. 347), acostumaram-se uns com os outros: “o cineasta com

o ambiente, o ritmo de vida das pessoas filmadas; as pessoas filmadas com a presença do cineasta”. Apesar dos cineastas indígenas em questão filmarem em suas aldeias, Ariel comenta que os Guarani são muito reservados, dificuldade que foi superada a partir do momento em que uma reunião foi feita com a comunidade para explicar a importância de se fazer o filme:

(...) todos percebemos, que ali havia mesmo o problema da terra. A partir daí começaram a surgir outras questões, de sobrevivência, a venda do artesanato. Então começaram a falar, todo mundo começou a falar. Depois da reunião, quando entenderam o que fazíamos ali, e depois que começamos a mostrar para a comunidade, à noite, o que tínhamos filmado durante o dia, todos assistiam e ficavam felizes. Foi aí que o filme começou mesmo. As pessoas se viam, entendiam o que estava acontecendo, e começaram a ficar mais à vontade. Viam sua própria imagem e já pensavam no que falar, no que fazer (ARAÚJO, 2011, p. 140).

A partir do depoimento de Ariel, constata-se que quando os cineastas indígenas Mbya-Guarani iniciaram a realização do filme tudo estava por ser descoberto – o tema, os personagens, o fio condutor da narrativa do documentário etc. – e, como destaca France (1998, p. 381), nesse processo, “cineasta e pessoas filmadas [participaram] juntos da revelação” que resultou na realização de *Duas aldeias, uma caminhada*. A fase de preparação de um documentário, tendo como condição a inserção profunda do cineasta no ambiente que abordará, caracteriza-se, dessa forma, “muito mais pela qualidade das relações humanas que gera entre cineasta e pessoas filmadas” (FRANCE, 1998, p. 351). É interessante observarmos a importância da inserção não apenas na relação entre cineastas e sujeitos filmados, mas também na relação entre os oficinairos do VNA e os indígenas que participam das oficinas. O oficinairo Ernesto de Carvalho, que foi um dos responsáveis por ministrar a oficina com os Mbya-Guarani junto com o oficinairo Tiago Tôrres, comenta que:

Nossa chegada na aldeia foi explosiva. Nos encontramos com o Cirilo Morinoco, cacique Guarani da aldeia Lomba do Pinheiro [e pai do cineasta Jorge Morinoco, um dos diretores de *Duas aldeias, uma caminhada*], nos arredores de Porto Alegre. Estávamos a 1000 por hora e ele a 1. Se os Guarani são meditativos, contemplativos, filosóficos, o Cirilo nem se fala. Nos encontramos com ele e começamos a falar. Minha percepção de como

este momento deveria ser conduzido era de explicar tudo, de conversar, deixar tudo o mais claro possível. (...) Explicamos tudo ao Cirilo, da produção à edição, a importância do filme pronto, da nossa disposição para fazer o trabalho. Depois do Cirilo escutar essa explicação, esse desabafo afobado, ele nos disse de maneira simpática: “pois é, vocês brancos são muito diferentes da gente, vocês vão falando logo tudo. A gente não, somos diferentes, esperamos um pouco” (ARAÚJO, 2011, p. 138-139).

Emerge da fala do oficinairo Ernesto um outro elemento importante durante a fase de inserção: trata-se da disponibilidade temporal do cineasta e, no caso em análise, em um primeiro momento, dos oficinairos do VNA em relação aos alunos indígenas nas oficinas e, posteriormente, desses mesmos indígenas na posição de cineastas em relação aos sujeitos filmados de sua comunidade. France (2000, p. 27) diz que é fundamental que o cineasta “esteja pronto para enfrentar o tempo de inserção que as pessoas filmadas lhe impõem, ao invés de impor-lhes o seu, pois, em matéria de inserção”, defende a autora, “a pessoa filmada dita as leis”.

Não é à toa, como discutiremos adiante, que as oficinas do projeto VNA nas comunidades indígenas durem cerca de um mês, justamente um tempo necessário para que se estabeleça e desenvolva uma relação de cooperação livremente consentida entre oficinairos, cineastas indígenas e sujeitos filmados. Ernesto lembra que há uma desconfiança e uma resistência muito grande da parte dos Guarani, visto que os mesmos estão acostumados à relações com antropólogos, jornalistas etc. que, normalmente, “não dão em nada” (ARAÚJO, 2011, p. 139). Contudo, não devemos esquecer que não há uma regra que dite o tempo mínimo ideal da etapa de inserção, mas como esclarece Marilda Batista (2009, p. 173), “podemos considerar que a inserção tem êxito a partir do instante em que sentimos que a câmera não invade nem intimida as pessoas filmadas”. Jean Rouch (2003, p. 87) defendia que antropólogos e cineastas passassem bastante tempo em campo com o grupo étnico antes de iniciar as filmagens, um período necessário para a inserção profunda, reflexão, aprendizagem e compreensão mútua.

## O FEEDBACK DA ALDEIA NO PROCESSO DE FILMAGEM DOS DOCUMENTÁRIOS

A metodologia de atividades do VNA começou a ser delineada a partir de 1998 quando Vincent Carelli convidou Mari Corrêa, documentarista formada pela escola francesa *Ateliers Varan*, para integrar o projeto, adaptando ao mundo das aldeias a dinâmica de trabalho proposta por esse centro de formação em realização documentária, que foi fundado por Jean Rouch em 1981. Mari explica que:

Entrei no Vídeo nas Aldeias em 1998 para dar início às oficinas de formação. Anos antes, quando conheci o projeto, ainda não se falava em formar realizadores indígenas. “Ao contrário do que vocês fazem nos Ateliers Varan, nós aqui não editamos as imagens dos índios, eles assistem suas imagens no bruto”, me explicou o Vincent. Minha experiência era radicalmente outra. (...) A descoberta da linguagem cinematográfica, de forma intimista e artesanal, foi uma experiência intensa, uma verdadeira iniciação ao filme documentário, que produziu uma mudança radical na minha forma de ver e querer fazer filmes. O conceito e o método de aprendizagem dos Ateliers Varan punham o documentarista iniciante diante de um leque de questões éticas, políticas e filosóficas que iam muito além do manuseio do equipamento. Era um aprender fazendo, quebrando a cara e refletindo. Lá eu descobri que fazer filmes é pôr-se em risco, é estar aberta ao real e ao imprevisível, se despidendo de ideias pré-concebidas (CORRÊA, 2004, p. 1).

26

E foi essa proposta de trabalho audiovisual no estilo do cinema verdade rouchiano que Mari Corrêa, no decorrer dos anos, levou para as inúmeras oficinas de formação audiovisual do projeto que, segundo dados de 2011, já somam 127, e foram realizadas nas comunidades indígenas e algumas, particularmente de edição, na sede do VNA na cidade de Olinda em Pernambuco. Mari explica que as oficinas duram, em média, de três semanas a um mês e contam com, no máximo, seis alunos que, normalmente, são indicados pelos mais velhos da aldeia e trabalham em duplas, já que para cada oficina são disponibilizadas três câmeras. Inicialmente, algumas oficinas foram realizadas com indígenas de diferentes etnias, em uma perspectiva multiétnica. Entretanto, tendo em vista a questão da inserção do cineasta para a realização dos filmes, que já discutimos, a prática mostrou aos coordenadores que trabalhar por etnia, como afirma Vincent Carelli, “era o que dava mais certo, pelo conhecimento da

língua e pela intimidade que os jovens de cada aldeia tinham com seus parentes” (ARAÚJO, 2011, p. 48).

A rotina diária de trabalho das oficinas consiste, basicamente, na captação do material audiovisual pelos alunos na parte da manhã e posterior exibição na aldeia à tarde. Inicialmente, os coordenadores da oficina ensinam aos indígenas o manejo básico da câmera, orientando-os a fazer o foco manual e o balanço de branco. “Na hora que eles dominaram essas duas coisinhas, já começam a trabalhar fazendo exercícios. O exercício que a gente tem costume de dar é esse de filmar o cotidiano de alguém”, conta Mari Corrêa. É importante observar que os responsáveis pela oficina não participam da filmagem, em uma espécie de “asepsia” justamente para não influenciar a captação das imagens pelos indígenas. “A ideia é jamais estar presente no local da filmagem”, ressalta Mari. As imagens dos filmes são, dessa forma, feitas única e exclusivamente pelos cineastas indígenas, na medida em que a proposta é, segundo Carelli, fazer com que eles capturem imagens “de maneira intuitiva, empírica e livre, totalmente atenta e aberta ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação dos seus personagens” (CORRÊA, 2013, p. 11).

Captado o material na parte da manhã, Mari Corrêa diz que no final do dia, “quando eles [os indígenas] terminaram de filmar, a gente se junta numa sala, que é aberta à comunidade toda, assistimos o material e fazemos uma visão crítica” (CORRÊA, 2013, p. 11). Nesse momento, osicineiros, a partir da visionagem do material filmado, apontam falhas em geral relacionadas à questões de contra-luz, de posicionamento e enquadramento de câmera e de cortes abruptos de um diálogo. Da mesma forma, discute-se o que filmar, desconstruindo a ideia de que apenas festas e rituais tradicionais poderiam ser filmados; muito pelo contrário, a banalidade cotidiana, como por exemplo, o descansar e o falar a esmo revelam potencialidades audiovisuais muito significativas e que são incentivadas para serem exploradas pelos cineastas indígenas (ARAÚJO, 2011, p. 115).

Feita essa apresentação geral das oficinas de formação audiovisual do projeto VNA, discutiremos, agora, algumas particularidades do processo de filmagem. Em



*Filmando Khátpy* (2011), documentário do Coletivo Kisedje de Cinema, os cineastas indígenas refletem sobre o processo de realização de *A história do monstro Khátpy* (2011), ficção que relata a lenda de um “índio feio”, por isso denominado de “monstro” pelos Kisedje, e que ameaça os caçadores indígenas na mata. O filme pode ser dividido em cinco blocos temáticos: inicialmente, mostra a etapa de pesquisa feita pelos cineastas indígenas que consistiu na gravação de vários depoimentos dos mais velhos da aldeia os quais, questionados pelos cineastas, contavam o que sabiam sobre a lenda do monstro Khátpy. Posteriormente, os cineastas fazem o visionamento dos depoimentos gravados, isto é, a observação diferida, e somente aí percebem que cada um dos entrevistados contou de uma forma a história do monstro. “As histórias são assim mesmo, são todas variadas. Agora, vendo a gravação é que dá para perceber”, comenta o cineasta Yaiku Suya no documentário. Diante disso, os indígenas resolvem fazer uma projeção coletiva dos depoimentos na aldeia. “Quando vimos os depoimentos de vocês, percebemos que cada trecho da história foi contado de forma diferente. Por isso vamos mostrar aqui para que todos possam ver e decidir se está bom ou conforme a versão de quem faremos o filme”, afirma o cineasta Whinti Suya. Após essa observação diferida por toda a comunidade, os cineastas iniciam a preparação para a gravação da ficção procurando por pessoas na comunidade, atores nativos, para interpretar os personagens da história mítica (monstro Khátpy, caçador, e suas respectivas mulheres e crianças), como também da roupa para o monstro e, notadamente, a elaboração de um roteiro para o filme. Por fim, o documentário apresenta a filmagem propriamente dita do filme.

Destaca-se, nesse processo, o papel que a comunidade Kisedje teve na filmagem, à medida em que todos da aldeia se envolvem e participam do processo para a concretização do filme, seja por meio das entrevistas que deram, das opiniões e discussões que surgiram durante a projeção coletiva dos depoimentos sobre a história do monstro, atuando como atores etc. O *feedback* de todos os membros da comunidade é um elemento fundamental para o filme em questão, ou seja, “o diálogo com as pessoas filmadas, baseado na observação das imagens” (FRANCE, 1998, p.

378), é que permite a construção do roteiro do produto audiovisual em análise. Além do *feedback* da comunidade sobre o material filmado, por meio da observação diferida, interessa-nos também indicar nos filmes realizados pelo VNA algumas escolhas de realização que estão intrinsecamente ligadas à prática cinematográfica rouchiana: a filmagem com a câmera na mão, o que implica em filmar os acontecimentos do interior e, praticamente, abolindo o uso do *zoom*; a opção pela filmagem em planos longos, com a valorização dos tempos mortos e fracos; a ideia de roteiros baseados na tradição oral; e a captação do som direto na língua nativa das respectivas etnias.

Somos, nos filmes do projeto VNA, mergulhados em inúmeras sequências gravadas com a câmera na mão, questão que facilmente pode ser percebida quando assistimos os documentários, assumida pelos coordenadores do projeto nas oficinas, e também escancarada em algumas tomadas que nos revelam o processo de construção dos filmes. *Novos tempos* (2006), filme do cineasta indígena Zezinho Yube, é exemplar nesse sentido: o documentário, segundo o oficinairo Pedro Portela, é um dos primeiros em que o processo de realização e, particularmente, a oficina de formação junto aos Huni Kui, na qual se vê os cineastas indígenas com a câmera na mão, são evidenciados (ARAÚJO, 2011, p. 115). Essa estratégia fílmica é, para Rouch (2003, p. 89), “a única forma de filmar”, que consiste em “caminhar com a câmera, levando-a para onde seja mais efetivo, e improvisando um balé no qual a câmera torna-se mais viva do que as pessoas que está filmando”. O uso do tripé era uma estratégia veemente recusada pelo antropólogo-cineasta, à medida em que seu emprego faz com que a câmera “veja”, literalmente, de um único ponto de vista. Annie Comolli (2009, p. 30) aponta que a gravação com o uso do tripé produz justamente uma “mobilidade artificial do cineasta, afastando-o das pessoas filmadas” e tornando “mais difícil a instauração de uma proximidade física e psicológica entre filmador e filmado”.

Associado à filmagem com a câmera na mão, os cineastas indígenas são orientados a não empregarem o recurso do *zoom*. Mari Corrêa explica que essa orientação justifica-se do ponto de vista técnico e ético. Por um lado, ela comenta que

quando um cineasta filma sozinho, sem o auxílio de um profissional para captar o som, caso ele não chegue próximo do sujeito filmado, o som não será captado com uma boa qualidade que, no caso em questão, é sempre gravado na língua nativa. “Então já tem uma questão aí que é intrínseca da forma de filmar. Você tem que se aproximar”, diz ela. Por outro lado, ela destaca que “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” (CORRÊA, 2013, p. 9-10). Tem-se, aqui, um princípio de filmagem muito caro a Rouch (2003, p. 88-90): não empregar o *zoom* permite-nos, segundo ele, ter a “qualidade insubstituível do contato real entre aquele que filma e o sujeito filmado”, visto que o realizador pode realmente entrar na experiência do sujeito, procedimento denominado por ele de cine-transe. O antropólogo-cineasta explica que:

Então, ao invés de usar o *zoom*, o realizador-cinegrafista pode realmente entrar em seu sujeito, pode preceder ou seguir um dançarino, um padre, ou um artesão. Ele não é somente um realizador-cinegrafista, mas um “olho mecânico” acompanhado por uma “orelha eletrônica”. É este estado fantástico de transformação do realizador-cinegrafista que eu chamei, por analogia ao fenômeno de possessão, de “cine-transe” (ROUCH, 2003, p. 90).

Mateus Araújo Silva (2010, p. 78-79) explica que o cine-transe trata-se de uma sintonia entre cineasta e sujeitos que filma, a qual, literalmente, faz com que o primeiro aproxime-se dos “estados de consciência” dos últimos. Tal aproximação é expressa, segundo o autor, por meio do plano-sequência e do som direto, elementos estilísticos que possibilitam ao cineasta “colar” na experiência do outro. Não empregar o *zoom* implica em filmar os acontecimentos de dentro, próximo dos sujeitos filmados, e em uma relação de forte cumplicidade.

Outra questão importante trata-se da orientação que é passada aos cineastas indígenas de não imporem limites para a duração dos planos. Vincent Carelli explica que é natural a presença de inúmeros cortes, sobretudo quando os alunos começam a filmar, questão problematizada nas oficinas de formação audiovisual. “Ele [o aluno que

está começando a filmar] tem que aprender a escutar: ‘O cara estava falando e você cortou?’. Aí ele começa a escutar, até chegar a esse ponto em que ele deixa o cara sair de quadro”, destaca Carelli (CORRÊA, 2013, p. 5). Essa opção de não limitar a duração dos planos vai ao encontro, sobretudo, ao fato das comunidades indígenas serem de tradição oral. “Quem tem a prática da narração são, em geral, os mais velhos. E quando eles começam a narrar é por uma ou duas horas seguidas. Não tem narraçõzinhas, não tem frases curtas. E eles filmam até o final, até o cara acabar de falar”, comenta Mari Corrêa (2013, p. 6).

A repercussão mais imediata dessa postura de filmagem reflete-se, nos filmes, na valorização dos tempos mortos (momentos de aparente falta de ação) e fracos (pausas e repetições), e não apenas dos tempos fortes (ações principais). Segundo France (1998, p. 352), como consequência, “as próprias pessoas filmadas em lugar de ser constantemente guiadas ou interrompidas no desenrolar de seu comportamento têm, na maior parte do tempo, o fluxo de suas atividades respeitado” por aquele que filma. O filme *Shomõtsi* (2001), do cineasta indígena Valdete Ashaninka, traz uma sequência em que o personagem principal, que dá título ao filme, seu tio Shomõtsi, mergulha, a câmera não corta e o cineasta o espera sair da água. Quando seu tio sai, ele diz “Tá vendo, quando eu tomo banho, passo uns quinze minutos debaixo d’água...”. “Aquilo só funciona porque não tem corte. Se a gente ensinasse para o cara: ‘Olha, um minuto sem acontecer nada, você corta’, a gente não teria aquela cena”, destaca Mari Corrêa (2013, p. 5).

Embora já tenhamos discutido, inicialmente, que durante as oficinas de formação audiovisual do projeto VNA, os cineastas indígenas sejam incentivados a trabalhar com a improvisação, é interessante pensarmos a não imposição de limites para duração dos planos associada à ideia de que os documentários tenham “roteiros”, mas não no formato tradicional, como normalmente o concebemos: trata-se de roteiros baseados na tradição oral, proposta discutida por Philo Bregstein (2007, p. 169-170) a partir da prática fílmica de Rouch. O autor argumenta que, contrariamente ao mito de que o antropólogo-cineasta improvisava todo o tempo, o roteiro tinha em

seus filmes um papel muito importante, que envolvia uma preparação intensiva e meticulosa, uma imersão profunda no universo que seria filmado. Mas não se tratava de um roteiro estruturado, fechado e rígido; pelo contrário, o roteiro rouchiano consistia em um roteiro de acordo com a tradição oral, na qual os africanos, assim como os povos indígenas, são grandes mestres. O autor explica que:

O roteiro de Rouch e seus amigos nigerianos consistia no seguinte: ele tomava café da manhã bem cedo todas as manhãs no jardim do Instituto de Pesquisa em Ciências Humanas (...). Lá, Rouch, junto com Damouré, Lam e Illou, pensava sobre inúmeros projetos, incluindo o próximo filme de ficção deles. Conforme a tradição oral, uma caneta nunca foi colocada sobre o papel (BREGSTEIN, 2007, p. 169).

O documentário *Filmando Khátpy*, por exemplo, revela-nos que o roteiro de *A história do monstro Khátpy* foi elaborado a partir dos depoimentos dos homens e mulheres mais velhos da aldeia. Foi a tradição oral da comunidade indígena Kisedje, através dos depoimentos dos narradores no filme, que subsidiou a reconstituição audiovisual de uma história mítica, presente, até então, apenas na memória da comunidade. Procedimento semelhante ocorreu em *Duas aldeias, uma caminhada* quando a comunidade indígena, no momento em que entende o porquê do filme, começa a falar dos problemas de seu cotidiano e o roteiro do filme ganha vida.

Todos os filmes realizados pelos cineastas indígenas, nesse contexto, são falados nas respectivas línguas das comunidades filmadas, sendo legendados posteriormente, visto que o som direto é captado no idioma nativo. Trata-se de uma estratégia que acreditamos ter, ao menos, duas grandes implicações. A primeira relaciona-se às necessidades práticas para realização de um filme documentário, como a inserção profunda do cineasta. Para tanto, nada melhor, como destaca Rouch (2003, 87), que a pessoa responsável pelo som compreenda o idioma daqueles que está gravando, sendo indispensável, assim, que a mesma pertença ao grupo étnico filmado. Devemos considerar também, por outro lado, que o fato dos filmes serem falados em diferentes línguas indígenas consiste em uma atitude do VNA de afirmar a diversidade e riqueza linguística dos povos em questão que, na maioria das vezes, são vistos pela

sociedade ocidental de maneira generalizante apenas como “índios”, quando, na verdade, o Brasil possui inúmeros povos indígenas, estimados em 305 etnias que falam 274 línguas diferentes e não se conhecem (IBGE, 2010). A esse respeito, vale a pena apontarmos o caso da etnia Ashaninka, do Acre, citado pelo cineasta Isaac Piãko. Quando a comunidade recebeu as oficinas do projeto, osicineiros realizaram sessões de cinema em que foram exibidos inúmeros filmes de cineastas indígenas de outras etnias com as quais o VNA já trabalhara. Isaac diz que no momento em que *Das crianças Ikpeng para o mundo* (2001) foi exibido, muitos Ashaninka não queriam assisti-lo por causa da nudez. “Algumas pessoas saíam, porque meu povo sempre usou roupa tradicional. Depois, a gente foi entendendo, porque vimos mais de quinze povos diferentes nos vídeos e cada um tinha uma maneira dentro da sua cultura”, explica Isaac (ARAÚJO, 2011, p. 79)

## MONTAGENS, DESMONTAGENS E REMONTAGENS DOS DOCUMENTÁRIOS

33

Os conceitos e técnicas de filmagem são repassados aos cineastas indígenas, como vimos, durante as oficinas do VNA realizadas nas comunidades. Mas e a montagem desses filmes documentários? São os próprios cineastas indígenas que a fazem ou os instrutores das oficinas? A montagem fica sob a responsabilidade dos indígenas, dos brancos ou de ambos? Responder essas perguntas não é tarefa fácil, já que cada documentário mostra-nos determinadas particularidades. Podemos dizer, de maneira geral, que sempre há a participação da comunidade indígena no processo. Alguns filmes são montados na aldeia e outros começam na aldeia e são concluídos na sede do VNA em Olinda. Nesse sentido, entendida a montagem como o processo em que os “fragmentos de filme, os planos”, são colados “uns após os outros em uma ordem determinada”, como definem Aumont e Marie (2003, p. 195-196), e é feito por um montador, veremos que no projeto VNA esse papel adquirirá uma outra função, à medida em que esse profissional atuará como uma espécie de catalisador do *feedback* de toda uma comunidade.

Discutiremos essas questões a partir do documentário *A iniciação do jovem Xavante* (1999), dirigido pelo cineasta indígena Divino Tserewahú, também responsável pelo roteiro, e editado por ele junto com os não indígenas Estevão Nunes Tutú e Marcelo Pedroso. Filmado na Aldeia Xavante de Sangradouro, no Mato Grosso, *A iniciação do jovem Xavante* é um filme sobre o complexo ritual de iniciação dos Xavante, mostrando-nos como se dá a passagem da adolescência para a vida adulta. Os Xavante são divididos em oito grupos de idade e, aproximadamente, a cada sete anos um novo grupo é iniciado. No filme, Etepa é o grupo que será iniciado; os Tirowa, iniciados há sete anos, serão rivais e fiscalizadores dos Etepa; e os Hotorã, iniciados há 14 anos, serão os padrinhos. A filmagem acompanha as diversas fases do ritual, em um estilo observativo, permeado por depoimentos de vários membros da aldeia que explicam cada uma das fases, seu significado e importância.

O documentário foi filmado por Divino junto com mais outros três cineastas indígenas, Caimi Waiassé, Jorge Protodi, também Xavante, e Winthi Suyá, da etnia Kisedje, que após participarem da primeira oficina de vídeo do VNA no Xingu, resolveram, a partir de um convite de Divino, fazer um trabalho coletivo de filmagem do ritual que dura mais de 30 dias. Vincent Carelli explica que diariamente, de duas a três horas, o material filmado por eles era visionado. “Ali se fazia uma crítica exaustiva dos enquadramentos, dos movimentos, do conjunto de planos necessários para uma boa cobertura, de como se fixar em alguns personagens nas cenas de multidão etc.” (ARAÚJO, 2011, p. 59). O fato de certas cenas dos rituais dos Xavante se repetirem durante semanas foi, segundo ele, fundamental para que algumas cenas fossem refeitas após a identificação de erros durante os visionamentos, tendo em vista, como já discutimos, a questão do método dos esboços proposta pela antropologia fílmica. Foi a partir também dos visionamentos que os cineastas eram questionados pelos instrutores sobre o significado das sequências, da coreografia etc. “E eles (os cineastas indígenas) partiam então para pesquisar, sozinhos, esses conteúdos na forma de entrevistas com os anciãos da aldeia”, explica Vincent Carelli (ARAÚJO, 2011, p. 59). Mas e a montagem desse documentário como foi feita? De que maneira conciliar

interesses diversos de um ritual coletivo que envolveu e mobilizou toda uma comunidade?

Mari Corrêa afirma que, para ela, a edição no campo do cinema documentário “é a fase mais complexa do processo de fabricação”, à medida em que se trata do “momento delicado de escolher, articular e construir o filme a partir do emaranhado do material bruto, do real fragmentado e desordenado”, conferindo-lhe novos significados, “que falas e que cenas guardar, o que e onde cortar, o que mostrar e não mostrar” (CORRÊA, 2004, p. 4). Trata-se, conforme ela, de uma etapa fundamental do aprendizado dos cineastas que, no caso das oficinas do VNA, é feita em conjunto entre indígenas e instrutores não indígenas. Segundo ela:

Muitas vezes nos perguntaram se são os índios que editam seus filmes. Se considerarmos que editar não se restringe a apertar os botões de uma máquina, então podemos afirmar que são eles que editam, com a nossa ajuda e conselhos, seus filmes. É claro que, no início de um processo de aprendizado, a participação do editor/instrutor é muito mais intensa, porém, na medida em que vão se familiarizando com o processo de edição e se afirmando como realizadores, a relação entre eles toma a forma de um diálogo, própria à relação que conhecemos entre o(a) realizador(a) e seu editor(a) (CORRÊA, 2004, p. 4).

A fala de Mari revela-nos a concepção de diálogo e, em particular, de compartilhamento que, desde a fase de preparação do filme, passando pela filmagem, estende-se à montagem do mesmo, tanto entre instrutores das oficinas e cineastas indígenas, como entre os últimos e suas respectivas comunidades. O domínio da técnica, como nos lembra ela, não deve ser visto como algo que poderia criar uma relação desigual, à medida em que os indígenas têm um conhecimento único e uma maior intimidade com suas culturas, com o universo retratado nos filmes, e sem contar o domínio da língua, visto que os filmes do projeto são todos falados nas línguas das respectivas etnias e, normalmente, todo o material bruto é traduzido na aldeia.

A montagem de *Iniciação do jovem Xavante* foi, segundo Divino Tserewahú, realizada ao longo de três a quatro meses, a partir de um constante *feedback* da comunidade indígena. No total, três versões do documentário foram exibidas para a comunidade e, tendo em vista os comentários, críticas e sugestões dos mais velhos,



foram sendo reeditadas. “Cada vez que os velhos falavam sobre uma cena que aparecia, eu parava, perguntava e anotava tudo o que eles diziam”, diz o cineasta Xavante (ARAÚJO, 2011, p. 59). A partir dessa projeção e discussão coletiva, 18 sequências do filme foram alteradas. Em uma segunda projeção, mais modificações foram realizadas no início e no final do documentário, até que após uma terceira projeção chegou-se à versão final do filme. Entretanto, não devemos ter uma visão idealizada e ingênua desse processo de montagem compartilhado, visto que o mesmo comporta inúmeros conflitos e negociações entre cineasta e comunidade. Como destaca Carelli (ARAÚJO, 2011, p. 60):

(...) cada elipse que ensaiávamos na ilha de edição teve que ser negociada. Divino trazia consigo a censura dos velhos, que o repreenderiam por ter omitido detalhes considerados da maior importância para eles. Mas a participação da comunidade foi intensa. (...) O convívio tão saboroso com a equipe e os mais próximos, o conselho dos anciãos e inúmeros personagens da aldeia, acabou de sedimentar uma relação muito próxima e participativa na etapa da edição do vídeo.

36

A participação da comunidade indígena também foi significativa na edição do documentário *No tempo das chuvas* (2000), dirigido por Isaac e Valdete Pinhanta e que teve a montagem assinada por eles em parceria com os indígenas Adalberto Domingos Kaxinawá e Jaime Lullu Manchineri e aicineira Maria Corrêa. O filme apresenta uma crônica do cotidiano da comunidade Ashaninka na estação das chuvas a partir dos registros realizados durante a oficina na aldeia do rio Amônia no Acre. Mari Corrêa (2013, p. 2) diz que:

É um filme feito por vários realizadores, índios do Acre mas de etnias diferentes. Eram exercícios de filmar o cotidiano de alguém, sem roteiro pré-estabelecido. Essa montagem é uma das que é assinada por vários e comigo junto. (...) Cada um pré-editou a sua parte, e para costurar o tema, eles fizeram uma entrevista com três velhos contando o que eles faziam e deixavam de fazer no tempo das chuvas.

O processo de montagem é, inclusive, revelado ao espectador em algumas das tomadas presentes no final da sequência de abertura do filme e na qual todos os

cinastas indígenas se apresentam, dizendo seus nomes e o que vão mostrar no filme.

Em relação à realização de *No tempo das chuvas*, o cineasta Valdete comenta:

Quando fizemos a pré-edição na aldeia, houve uma participação muito grande da comunidade e dos alunos de fora. Todos assistiam, e fomos entendendo juntos como se montava um filme, uma história com várias horas de gravação num espaço de 40 minutos ou 1 hora. Todos participavam e voltávamos para fazer cenas que estavam faltando. Fizemos quase tudo na aldeia (ARAÚJO, 2011, p. 74)

A etapa de montagem dos filmes constitui-se, nesse contexto, em um importante momento de aprendizado dos cineastas indígenas, à medida que os mesmos passam a compreender, como destaca Vincent Carelli, a articulação de ideias por meio de imagens e sons, os truques da edição e, inclusive, mudam sua forma de filmar (CORRÊA, 2013, p. 3). Essa ideia de que a montagem altera a maneira de filmar é interessante de ser observada a partir das reflexões de Rouch. O antropólogo-cineasta (2003, p. 90-91) defende que haveria no processo de realização cinematográfica três momentos distintos do processo de montagem. O primeiro deles ocorreria no momento da filmagem propriamente dita, no qual o primeiro montador do filme seria o cinegrafista que já realizaria uma montagem quando filma escolhendo determinados ângulos, enquadramentos, movimentos de câmera etc. O segundo momento da montagem seria realizado com o editor que, para ele, não deve nunca participar da filmagem, constituindo-se em uma espécie de olhar “objetivo” sobre o material filmado. Por fim, o terceiro momento da montagem consistiria na apresentação do primeiro corte do filme para os sujeitos filmados. Observamos no projeto VNA que todos esses momentos fazem-se presentes; entretanto, o último, no qual se tem um retorno para a comunidade, é sem dúvida o mais significativo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Julgamos importante dizer que no presente artigo, embora tenhamos separado o processo de realização cinematográfica em três fases distintas – preparação,

filmagem e montagem, essa opção teve única e exclusivamente uma finalidade didática pois, na prática audiovisual, em particular, do filme documentário de exploração, tendência por nós aqui discutida a partir do projeto VNA, essas fronteiras nem sempre são claras, visto que a preparação, como vimos, pode e normalmente ocorre ao longo de todo o filme que faz e se refaz a partir do *feedback* das pessoas da comunidade sobre o material filmado, da mesma forma que a filmagem e a montagem.

Tendo em vista as análises dos documentários apresentadas, constatamos que as práticas fílmicas do VNA têm suas bases na antropologia compartilhada rouchiana, herança nem sempre reivindicada pela equipe do projeto, como pontua Henri Gervaiseau (2009, p. 88), mas que acreditamos constituir-se em um dos melhores exemplos da produção audiovisual contemporânea de como determinadas comunidades passaram a ter o controle da câmera. Trata-se de um processo vislumbrado por Rouch ainda na década de 70 na conclusão de seu clássico artigo “The Camera and Man”, mas que somente se concretizaria com o surgimento e popularização da tecnologia do vídeo nos anos 1980<sup>2</sup>.

Essa metodologia e suas práticas fílmicas têm proporcionado um verdadeiro protagonismo cinematográfico às comunidades indígenas atendidas pelo VNA. Nessa perspectiva, constatamos que o processo de realização cinematográfica do projeto VNA aciona diferentes níveis de participação, desde os membros da aldeia aos cineastas indígenas e oficinairos do projeto, em uma espécie de enunciação coletiva, de um “discurso cuja autoria deve ser necessariamente compartilhada” (BRASIL, 2012, p. 112). Trata-se, como explica Vincent Carelli, de uma característica que faz com que os filmes sejam o fruto de “um processo coletivo e colaborativo entre índios e não

---

<sup>2</sup> A antropologia compartilhada, conforme nos explica Paul Henley (2009, p. 317-322), era compreendida por Rouch como uma metodologia de várias fases, na qual haveria uma troca entre pesquisador e sujeitos observados, baseada em um processo de colaboração criativo e conjunto, no filme e pelo filme. Em um primeiro momento, o material filmado junto às comunidades era projetado para que as mesmas pudessem dar um *feedback* sobre aquilo que fora gravado. A partir desse processo, os sujeitos das comunidades passaram a sugerir também os temas que julgavam importantes de serem abordados ou mesmo pedir a Rouch que retratasse certas questões nos filmes. Dessa forma, o antropólogo-cineasta incorpora métodos mais participativos em seu processo de realização cinematográfica, tirando proveito da diferença, no caso, representada pela África, para problematizar inúmeras questões de seu universo.

índios” (ARAÚJO, 2011, p. 49, grifos meus), de uma aprendizagem e realização partilhada, progressiva e negociada.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas (SP): Papyrus, 2003.

BATISTA, Marilda. “Cinema e ritual no ‘Vale do Amanhecer’: aspectos metodológicos da antropologia fílmica”. In: FREIRE, Marcius e LOURDOU, Philippe (Orgs). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

BREGSTEIN, Philo. “Jean Rouch, fiction film pionner: a personal account”. In: BRINK, Joram ten (Org.). *Building bridges: the cinema of Jean Rouch*. Londres, Nova Iorque: Wallflower Press, 2007.

COMOLLI, Annie. “Elementos de método em antropologia fílmica”. In: FREIRE, Marcius e LOURDOU, Philippe (Orgs.). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CÔRREA, Mari. “Conversa a cinco”. In: *Vídeo nas Aldeias*. 2013. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>

CORRÊA, Mari. “Vídeo das Aldeias”. In: *Vídeo nas Aldeias*. Abril de 2004. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br>.

FRANCE, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

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

GERVAISEAU, Henri. “Flaherty e Rouch: a invenção da tradição”. In: *Devires – Cinema e Humanidades*. Dossiê Jean Rouch I. Belo Horizonte, vol. 6, número 1, jan./jun. 2009.

HENLEY, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo 2010. Disponível em: [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br). Acesso em: jun. 2013.

ROUCH, Jean. “The Camera and Man”. In: HOCKINGS, Paul (Org.). Principles of visual anthropology. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.

SILVA, Mateus Araújo (Org.). Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

**SOBRE O AUTOR:** Juliano José de Araújo é doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tendo realizado estágio doutoral na Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris X-Nanterre). É mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e graduado em Comunicação Social/Jornalismo também pela Unesp. É professor do Departamento de Comunicação Social/Jornalismo do Campus de Vilhena da Universidade Federal de Rondônia (Unir). E-mail: [araujojuliano@gmail.com](mailto:araujojuliano@gmail.com).