

A IMAGEM DO ÍNDIO NA CÂMERA DO VÍDEO

Orlando Garcia

Resumo: Neste artigo analisamos os movimentos rítmicos da dança indígena, a partir de imagens produzidas pela câmera de filmagem da série documentária XINGU*, realizada pelo jornalista Washington Novaes. Nossa hipótese é de que as imagens representam subjetivamente a comunicação dos corpos com o ambiente, podendo adquirir vários significados afinados, ou não, com o interesse da produção. Selecionamos esse recorte para estudarmos a relação midiática entre a produção fílmica e um “elenco” de índios. É nosso objetivo mostrar o movimento do corpo indígena em função da câmara no ombro e da produção/edição. Captados pelas câmeras de filmagens esses movimentos nos permitirão identificar o papel que a dança exerce no desenvolvimento social da cultura indígena e a indagar sobre como e com que intenção o processo de filmagem se apropria e lida com alguns elementos dessa cultura. O movimento subtraído da dança possui uma ação transformadora no indivíduo, uma metamorfose, uma transformação contínua, conectando um elemento cultural com outro, realizado por uma correspondência contínua entre ambos, sem misturá-los ou fundi-los. Ao dançar, o índio se apresenta individualizado, único em uma dança circular ou

lado a lado, exibindo um espetáculo lúdico, no qual se vê certa dependência entre os que se movem, criam e acompanham melodias e ritmos, rumo à constituição de rituais. Analisaremos, então, a construção ideológica das imagens por meio das câmeras de filmagem; as condições de produção; a relação entre produtor e personagens indígenas no contexto sociocultural e político em que as imagens são produzidas. Para tanto, priorizamos dois aspectos: o da idiosincrasia indígena, correspondente à sua maneira de ver, sentir-se e reagir publicamente por meio de suas experiências corpóreas, e o relacionado à imagem que se quer mostrar de sua performance, por meio das filmagens.

Palavras chaves: dança indígena; encenação; movimento; filmagem; tradução.

1. O efêmero e o mosaico no ritual dançante indígena

Estabelecer uma origem para a dança é um empreendimento difícil, uma vez que não há uma definição única, específica ou especial para a mesma. Ela se constitui em movimento plural de corpos, que remonta à história dos primeiros contatos humanos. O nascimento de uma criança realiza-se por meio de movimentos rítmicos identificáveis no processo do parto, manifestando-se a seguir nos primeiros contatos e relações sociais humanas, isto é, a dança é uma arte antiga que tem representações dramáticas individuais, por pares e coletivas. Tratou-se inicialmente de uma cerimônia mágico-religiosa, um rito relacionado às forças

GARCIA, Orlando. A imagem do índio na câmera do vídeo. Parte 1) Corpo e processos audiovisuais. *Algazarra* (São Paulo, Online), n. 4, p. 23-35, dez. 2016.

sobrenaturais, uma simbologia voltada para a atividade da guerra, desenvolvendo-se historicamente em um processo de readaptação (LAPLANTINE, 2007) em diversos lugares do planeta, tendo cada grupo social um desenvolvimento singularizado, embora com movimentos rítmicos sincréticos, em que os elementos culturais distintos e antagônicos mesclaram-se, mantendo, contudo, perceptíveis vários sinais particulares a cada grupo de indivíduos. Numa perspectiva estritamente urbana, a dança evoluiu para uma forma divertida de convivência em grupo, local onde ocorre um zungu¹ cultural a partir das interações entre vários estilos rítmicos como, *o fox*, *o blues*, *o charleston*, *o rock*, *o twist*, *o iê-iê-iê*, *o tango*, *o bolero*, *a rumba*, *o mambo*, *o cha-cha-cha*, *o samba*, *a bossa-nova*, enfim, entre criações europeias, norte e latino-americanas e africanas.

No contexto situado aqui, a dança não possui começo, meio e fim, mas muda de nome, assume novos contornos culturais e se mantém reatualizada, numa relação de colaboração de certo modo instintiva entre os indivíduos pertencentes a uma mesma comunidade, a exemplo das comunidades indígenas brasileiras. Mas, ao manifestarem-se espontaneamente ou intencionalmente, elas refletem políticas que envolvem o diálogo entre produção técnica, personagens e público, sendo estes diálogos conflituosos e repletos de contradições, que subvertem as vontades das pessoas e a realidade.

Todavia, para se perceber essas contradições é necessário buscar nos espetáculos de dança seus aspectos performativos, pedagógicos e políticos, a materialização das concepções sobre elas e a variação das postulações sobre suas formas performativas e

¹ Utilizamos esse verbete de acordo com a definição (de nº 2) dada pelo Dicionário Aurélio: “Conflito sem gravidade; bagunça, confusão, desordem”.

narrativas, para que se desconstrua qualquer noção de legitimidade concebida a partir das narrativas lineares e, neste caso em especial, entre os indígenas do Brasil. Contudo, sabemos não ser tarefa fácil discutir e apresentar reflexões e proposições acerca do “remeleto dos corpos”, principalmente em se tratando de culturas que desenvolvem uma produção etnográfica das técnicas corporais com o intuito de compor rituais antropofágicos ou homenagem particular a algum grupo de pessoas, como é o caso do Kuarup que homenageia os mortos. Seja qual for o objetivo de uma preparação ritualística entre os índios, o elemento principal a se destacar será a incorporação tradutória do corpo físico, do corpo etérico e dos valores, perceptíveis no “requebro dos corpos”, sempre lembrando que “a realidade é aquela além da imagem e da aparência, que só pode ser atingida pelo pensamento” (GAZELOTO, 2006: 175). Mas, para se compreender os contornos da dança indígena, é necessário conhecer a natureza social da comunidade da qual os dançarinos fazem parte, sabendo-se, pois, que o seu cotidiano é permeável, flexível, híbrido, zungu, polimorfo, que desconstrói qualquer evidência de rigidez cultural efetiva. Os indígenas convivem com a sociedade não índia e dessa convivência carregam o aprendizado para o espetáculo, deparando-se aí com os discursos e as texturas comuns aos olhares críticos dos produtores da dança ritualística, que o reduz conceitualmente usando critérios próprios ou universais, incorrendo em erro de interpretação. Nossa hipótese sobre essa tradução é de que a compreensão da dinâmica e renovação da cultura indígena por meio da dança deve seguir uma perspectiva particular do interesse ritualístico das comunidades indígenas, presente nos códigos de linguagens transmitidos por essa atividade, já que, como sabemos, não nos é possível enxergá-la de maneira totalmente imparcial.

Ao analisarmos a cultura indígena, percebemos elementos semânticos presentes nos códigos culturais locais, apresentados nas atividades ritualísticas, no diálogo do “saracoteio dos corpos” com os sons musicais, lugar de incorporação e diálogos e de manifestações que re-significam tais códigos transformando-os em metáforas, gestos, símbolos e movimentos que rejeitam uma definição hermética.

As dramaturgias dançantes indígenas geram uma necessidade de se promover conceituações e reflexões sobre os modos de execução da mesma, pois trata-se de um modo de manifestação com características peculiares como a rememoração e a celebração, que possibilitam a criação de conceitos relativos à produção vídeo-documentária, mas um modelo teórico a ser pensado a partir da conexão entre o espetáculo, a produção do espetáculo e o público. Para tanto, deve-se considerar que a sua tradução também pode ser vista por meio de um sistema de memória corporal que reflete as memórias, sensorial - relativa às sensações -, afetiva - relativa à vida passada do indivíduo, e a de curto prazo - relativa à vida presente do mesmo. Hipoteticamente, destacamos que desse sistema de memória corpórea apresentada pelo movimento da dança indígena xinguana foi subtraída e apresentada no documentário que estamos analisando e aqui situamos nossa crítica, o conteúdo que melhor atendeu aos interesses do produtor e diretor da série documentária aqui em discussão. Por fim, cremos apreender-se de fato dessa operação dançante, isto é, de uma ação cognitiva e corpórea indígena, vinculada às relações históricas de mesclas e conexões culturais ocorridas entre as várias etnias, a transformação do modo próprio de pensar, agir e conviver de cada comunidade e de cada indivíduo, dado que a dança, para os grupos indígenas, em especial, não é meramente um produto estético disposto à admiração e divertimento do público, mas uma ação espetacular que requer uma análise sob a perspectiva da incorporação tradutória entre elementos culturais múltiplos.

GARCIA, Orlando. A imagem do índio na câmera do vídeo. Parte 1) Corpo e processos audiovisuais. Algazarra (São Paulo, Online), n. 4, p. 23-35, dez. 2016.

Nessa perspectiva, a reflexão que desenvolvemos aqui se refere à operação de produção cinematográfica enquanto meio técnico e ideológico de produção e aquisição de mensagens.

Parque indígena do Alto Xingu



Fonte: Wikipedia.

2. A imagem do índio na câmera do vídeo

Em geral, o conteúdo dos textos de documentários de cinema ou TV dialogam por meio de diferentes tipos de linguagens – corporais, sonoras e imagéticas – que, como dissemos anteriormente, são

GARCIA, Orlando. A imagem do índio na câmera do vídeo. Parte 1) Corpo e processos audiovisuais. Algazarra (São Paulo, Online), n. 4, p. 23-35, dez. 2016.

imediatamente traduzidas pela narrativa, adequando-se aos interesses do produtor e do diretor e a seus objetivos, geralmente adotados com o intuito de deixar aos receptores suas visões interpretativas sobre os discursos representados ludicamente.

O texto narrativo da série-documentária Xingu, realizada por Washington Novaes, apontam uma ruptura entre o que se pretendia extrair do espetáculo e o que se viu e ainda se pode ver nele:

A reflexão sobre a maneira de construir o objeto, os métodos e as mises en scene desses filmes é limitada aos breves e calorosos instantes que sucedem suas projeções em festivais. De maneira geral, podemos identificar dois tipos de postura: 1) o cineasta mostra ou evoca uma cultura indígena intacta, que não corresponde à realidade; 2) o cineasta mostra ou evoca manifestações da degradação social e cultural das pessoas filmadas, que não corresponde tampouco exatamente à realidade. (QUEIROZ, 2009: 54)

Já no início da apresentação do documentário essa asserção evidencia-se quando o narrador afirma que o filme documenta naquele instante “o que é a velhice e o que é a morte para os índios”. Ao movimentar a câmera em direção a um grupo de índios que saem da Oca principal, ocasionalmente vestidos e ornamentados, dançando em pares, com a presença de velhos compondo o ritual preparativo do Kuarup, os elementos que compõem o mosaico em movimento ampliam a noção política dada por Novaes a respeito da presença de velhos, que segundo ele representa o respeito da cultura indígena pelos idosos e às suas experiências:

O que ele filma na tomada, o que maquinicamente surge para o sujeito-da-câmera à sua revelia, é o que ele experimenta em sua surpresa, não o que pensou filmar ao iniciar a tomada (RAMOS, 2008: 97).

No ato da filmagem do documentário, durante a preparação da dança do Kuarup, ainda que o cinegrafista tenha procurado filmar somente o que interessava à produção, a apresentação da dança

indígena construía, à revelia dos produtores fílmicos, significados espontâneos e surpreendentes, livres das tentativas de mantê-las rígidas através de uma conceituação unilateral. Na preparação para essa dança, realizada em homenagem aos mortos, homens e mulheres dançam lado a lado, embora no dia da festa as mulheres sejam excluídas do ritual. No documentário os índios aparecem dançando em pares, lado a lado, indo e voltando em círculo no terreno central da aldeia. Neste ponto percebe-se que na relação entre quem filma e quem dança há uma ruptura, maior ou menor, localizada no modo estrutural de edição, quando se evidencia o rompimento com o modo linear e racional de produção de imagens, fato proposital quando se tem em mente um objetivo ou interesse em mudar a sequência da filmagem. O editor tem grande responsabilidade nisso, embora o seu controle seja limitado em função dos códigos de linguagens serem múltiplos e por isso possibilitarem amplas significações. Os processos midiáticos são complexos, dificultando a relação entre os aspectos envolvidos na produção dos textos, exigindo por isso que a totalidade do trabalho fílmico seja recortada por partes e que a cada tomada seja dada a importância devida.

3. O receptáculo

A dança indígena certamente possui uma natureza fenomenológica, pois os fenômenos encontram-se refletidos nela. A expressão do corpo dançante, carregada de conhecimentos cognitivos extraídos da própria natureza em razão do alto grau de interdependência do índio com o meio natural, e dos elementos da natureza que compõem o cenário do espetáculo, produz no indivíduo os sentidos responsáveis por atribuir significados às coisas usando

os movimentos dos corpos, e são traduzidos de diversos modos por quem os admira como obra de arte. Assim, a articulação entre produção técnica, expressão artística e público gera o receptáculo com sentidos plurais e infinitos.

Os corpos dos índios movidos pelo ritual dançante buscam por uma temporalidade histórica, por um tempo simbólico que os faz recriar e reviver imageticamente, em um passado recente ou remoto, virtudes, contradições e decepções vividas nas aldeias do Alto Xingu. É a memória subtraída do corpo que dança num tempo de contornos não definidos, possibilitando a recriação daquilo que se quer como verdade, e que certamente termina por se tornar verdadeiro ao ser vivenciado pelos grupos sociais das aldeias e repassado ao público por meio do documentário. Esta é uma diferença marcante entre uma dança indígena e uma não indígena, pois os índios dançam para lembrar algo: a origem da tribo, os antepassados, uma guerra vitoriosa ou para homenagear alguém, para celebrar a captura de um animal raro, uma colheita de alimentos, a morte de um inimigo etc., ou seja, quando exercem uma atividade ritualística antropofágica, lembram ou celebram algo culturalmente importante para a manutenção das características que os identificam como índios. Essas experiências, ao serem captadas de um tempo histórico não cronológico e incorporadas ao ritual dançante, são absorvidas pelos dançarinos e imediatamente repassadas ao público receptor que os admira. O público são todos os que presenciam ou assistem ao documentário e que contribuem ao seu modo com o ritual, recebendo e oferecendo, com olhares, gestos e comentários, às vezes suplicantes e delirantes, outras vezes de insatisfação, significados à arte da dança indígena. Todavia, o que se apresenta por fim aos produtores do espetáculo fílmico – realizador e patrocinador – termina por ser o que eles objetivam extrair de tal empreendimento, pois além de dominarem as técnicas de filmagem e a ilha de edição, buscam por

GARCIA, Orlando. A imagem do índio na câmera do vídeo. Parte 1) Corpo e processos audiovisuais. Algazarra (São Paulo, Online), n. 4, p. 23-35, dez. 2016.

respostas pré-definidas. Ao público, em geral, que assiste ao filme-documentário cabe o que há de melhor, isto é, as contradições e os conflitos, inesperados e espontâneos, que geralmente resultam em descontinuidades e assimetrias, próprias da natureza, principalmente se:

(...) a abordagem exigir o registro de um evento que não esteja necessariamente vinculado à vontade de produção do filme, como documentários que exploram um corpo a corpo com o real, aspecto que define a estilística do documentário direto (PUCCINI, 2010: 25).

É um emaranhamento cultural que contribui com o aniquilamento das concepções unilaterais e com as tentativas de se mensurar os elementos apropriados do espaço-temporalizado durante o ritual dançante. As lembranças e os delírios, ambos subtraídos das entranhas dos indivíduos durante o ritual, provocam no público reações adversas, incomuns, pitorescas, ou seja, o público se apropria dos elementos incrustados na obra de arte e os recria imageticamente dando-lhes novos significados.

Com a ajuda de dispositivos tecnológicos, a produção da série-documentária Xingu reproduziu imagens móveis via projeção direcionada sobre elementos sensíveis a uma câmera de filmagem. Ao que tudo indica, durante a etapa de execução do documentário, a captação e gravação de imagens e sons não respeitou o tempo de duração real dos rituais. Houve, sim, um trabalho de seleção, síntese, corte, montagem e mixagem em uma ilha de edição. Por fim, as imagens são decompostas paralelamente, possibilitando uma análise pontual, detalhada, constituindo no ato da edição um mosaico acoplado às linguagens sonoras, para depois ficar disposto à difusão, circulação e exibição.

GARCIA, Orlando. A imagem do índio na câmera do vídeo. Parte 1) Corpo e processos audiovisuais. Algazarra (São Paulo, Online), n. 4, p. 23-35, dez. 2016.

O movimento rítmico dos corpos na dança do Kuarup



Índios tocando a flauta uruá no pátio da aldeia camaiurá, no parque indígena do Xingu

Fonte: Wikipedia.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Trad. de Epharaim Ferreira Alves. 14^a Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2^a Ed. Revista e Ampliada. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- GAZELOTO, Edilson. **Reflexões sobre o papel da imagem na construção do real**. In: Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura. Programa Pós-graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. – n. 11 (junho 2006). São Paulo: PUC-SP – EDUC, 2006.
- GRUZINSKI, Serge. **A Colonização do Imaginário: Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol – Século XVI**

GARCIA, Orlando. A imagem do índio na câmera do vídeo. Parte 1) Corpo e processos audiovisuais. Algazarra (São Paulo, Online), n. 4, p. 23-35, dez. 2016.

XVIII. Trad. de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

LAPLATINE, François; NOUSS, Alexis. **Mestizajes: De Arcimboldo a Zombi**. Trad. de Victor A. Goldstein. 1ª Ed. Buenos Aires: Fondo de La Cultura Económica, 2007.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Raça e História**. 3ed. São Paulo: Editorial Presença, 1952.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Lisboa: Edições 70, 2000, 2º vol.; Leroi-Gourhan, A. O gesto e a palavra. Lisboa: Edições 70, 1983.

MENEZES, Daiane; PIEDRAS, Elisa. **Meios e audiências: a emergência dos estudos de recepção no Brasil**. Porto Alegre: Ed. Sulinas, 2008.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Editora Contexto, 1992.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1985.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Do índio ao bugre: o processo de assimilação dos Terena**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

PINHEIRO, Amálio. **Introdução**. In: PINHEIRO, Amálio (Org.). Comunicação & Cultura: Barroco e mestiçagem. Campo Grande/MS: Editora Uniderp, 2006

POLLAK, Michel. **Memória e identidade social**. In: Estudos Históricos, vol. 5 nº 10, pp. 201/215. Op. cit.; Bosi, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. 2ed. Campinas SP. Papyrus, 2010.

QUEIROZ, Ruben Caixeta. **Relações interétnicas e performance ritual: ensaio de antropologia fílmica sobre os Waiwai do norte da Amazônia**. In: Descrever o invisível: cinema documentário e antropologia fílmica. FREIRE, Marcius e LOURDOU, Philippe (Org.). São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

GARCIA, Orlando. A imagem do índio na câmera do vídeo. Parte 1) Corpo e processos audiovisuais. Alazarra (São Paulo, Online), n. 4, p. 23-35, dez. 2016.

SANTOS, Fernando Sergio Dumas dos. **Histórias de vida e histórias da cultura. In: História, Ciência e Saúde - Manguinhos.** Rio de Janeiro: , v.5, n.1, p.85 - 98, 1998.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.