

## “ANTROPOFAGIA VISUAL”: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE INDÍGENA NO VÍDEO NAS ALDEIAS

Marcela Ulhoa S. Bonvicini (UFRR)<sup>1</sup>  
Pedro David Russi Duarte (UnB)

**Resumo:** O presente trabalho se propõe a analisar os discursos acionados pelos cineastas indígenas ao se auto-representarem em vídeo. Para tanto, será levado em consideração os roteiros de um projeto específico: o Vídeo nas Aldeias, que há 30 anos trabalha com a linguagem audiovisual junto a diversas etnias de indígenas no Brasil. O ponto de partida teórico para a análise da construção da identidade indígena nos filmes será o conceito de entre-lugar e hibridismo de Homi Bhabha, bem como a análise do discurso de Mikhail Bakhtin.

**Palavras-chave:** identidade; narrativa; discurso; hibridismo; Vídeo Nas Aldeias

### Introdução


O conhecimento que temos da história do Brasil e da nossa diversidade cultural passa pelas construções narrativas tecidas por diferentes subjetividades. Em seu livro intitulado *O Local da Cultura*, Homi K. Bhabha (2001) traz uma importante discussão sobre a noção da identidade no período pós-colonial. Marcada por uma certa tomada de consciência das posições do sujeito, nossa existência hoje se encontra em uma tênue fronteira, “em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 2001, p.19). Se, ao mesmo tempo, abre-se um novo horizonte de vozes, em que segmentos marginalizados ganharam espaço para construir o seu próprio universo simbólico identitário, surge também a preocupação de ir além das narrativas de subjetividades originárias.

Trazendo essa reflexão para o universo da construção da identidade indígena no Brasil, não é raro encontrar até hoje um resgate de uma narrativa que busca no passado o imaginário constitutivo da tradição que, por sua vez, dita quem é índio e quem não é. Essa noção de indianidade foi construída ao longo dos séculos, por meio de relatos dos viajantes, da história, da literatura e das artes. Desde os primeiros relatos sobre o Novo Mundo, disseminados por meio dos diários e cartas de Colombo, Vespúcio, Caminha e Las Casas, o “índio” aparece enquanto um personagem repleto de estigmas.

Neste ponto, tomamos como base Erving Goffman e sua compreensão de estigma enquanto "a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena" (GOFMANN, 1963, p. 07). O autor afirma que, por definição, a sociedade tende a acreditar que alguém com um estigma não é completamente humano. Essa parece ter sido exatamente a condição do indígena desde 1500: de mau a bom selvagem, sua identidade está sempre relacionada ao primitivo, algo

---

<sup>1</sup> Graduada em Jornalismo (UnB) Mestranda em Letras (UFRR). Contato: ulhoa.marcela@gmail.com




quase animalesco. Apesar de os anos 70 terem sido marcados pelos movimentos de levante indígena, em que eles próprios se organizaram para garantir seus direitos, o estigma de seres necessariamente ligados à natureza é algo que permanece até hoje.

Retomando a reflexão de Bhabha (2001) sobre a questão da cultura e da identidade no pós-modernismo, é preciso resistir à tentação de se ancorar em tais narrativas das subjetividades originárias para entender as identidades atuais e se focar nos momentos e processos que são produzidos justamente nessa articulação das diferenças, nessa negociação do espaço de cada um. É sobre este “entre-lugar”, o interstício, o local que não é nem a chegada, nem a saída, mas o caminho percorrido nessa barganha dos valores de cada cultura, que Bhabha se refere. Segundo o autor, são eles “que fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação” (BHABHA, 2001, p.19)

No Brasil, além de terem que negociar o seu lugar físico, a demarcação de suas terras, os indígenas ainda hoje têm de elaborar estratégias de representação e aquisição de poder no interior da sociedade nacional. Desde a colonização, o indígena foi confinado ao “entre-lugar”, e é a partir deste interstício que elaboram o seu próprio discurso. Este embate cultural, por sua vez, é muitas vezes produzido performaticamente, em um rico movimento de hibridismo. Eles acionam muitas vezes elementos de um passado, ou memória coletiva, para justificar uma diferença no presente. Aí está o poder da tradição indígena de se reinscrever através das condições de contraditoriedade e contingência em que vivem.

O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida” (BHABHA, 2001, p.21)

Para inserir o conceito de hibridismo no presente estudo, utilizamos o artigo de Stelamaris Coser (2005), em que a autora faz uma revisão bibliográfica de como o conceito foi sendo construído e utilizado na academia. Se o termo tem uma primeira ligação com a biologia e a mistura de raças, com o tempo, ele foi sendo apropriado pela literatura e estudos culturais. Buscando referência em Mikhail Bakhtin, que o aplica à análise da linguagem no romance, a autora reforça que o conceito passa a ser compreendido como “a mistura ou encontro de duas linguagens sociais diversas dentro do mesmo enunciado” (BAKHTIN, 1981, p. 358-60 apud COSER, 2005, p. 173). Já Bhabha prefere utilizar o conceito para identificar a estratégia ou discurso de negociação em condição de desigualdade e antagonismo político. Esta experiência



intersticial abre espaço para a construção do terceiro espaço, ou seja, o local aonde os grupos marginalizados constroem a sua própria versão de “memória histórica”.

Dado este contexto geral, nosso foco de análise no presente artigo é a manipulação dos signos convencionais<sup>2</sup> manifestos nos discursos acionados pelos indígenas nos filmes do projeto Vídeo Nas Aldeias<sup>3</sup>, em que eles são, ao mesmo tempo, cineastas, autores do roteiro e personagens. Ao se utilizarem da linguagem cinematográfica como recurso para divulgar sua tradição, seus costumes, os indígenas passam a ser autores de uma arte/cultura híbrida. Como pontua Stuart Hall, “hibridismo se refere não a um sujeito híbrido, formado e assumido como tal, mas ao angustiante processo de tradução cultural” (HALL, 2003, p. 83 apud COSER). Dessa forma, compreendemos os próprios filmes enquanto gêneros e discursos híbridos, que tentam traduzir, simbolizar, ou mesmo encenar uma cultura “tradicional” indígena para uma sociedade nacional.

### **O sujeito objeto do discurso**

Ao analisar o catálogo de filmes divulgado no site do projeto, observamos a recorrência de alguns principais eixos temáticos. São eles: i) a cultura tradicional dos povos (divulgação de seus ritos, cantos, festas e cotidiano), ii) denúncias que envolvem conflitos de terra e problemas de saúde enfrentados pelos indígenas e, por último, iii) o próprio vídeo nas aldeias como tema, uma metalinguagem. Ressaltamos, contudo, que diferentes temas se mesclam nos filmes, não sendo exclusivos de um, ou de outro.


A partir da análise crítica dos filmes e de uma conversa com o cineasta Takumã Kuikuro, constatamos que uma das preocupações principais dos indígenas que tomam para si a função de filmar o seu povo é poder mostrar para as pessoas que não os conhecem, um pouco da sua história. Sempre na esperança de adquirir maior respeito deste “outro”, uma sociedade nacional imaginada.

Importância do cinema indígena, é para eu mostrar para as pessoas que não conhecem a história dos indígenas, ficarem sabendo onde ele banha, aonde andam, o que ele pisa, aonde ele fica dentro da oca. Importante eu mostrar isso para o espectador para eles poderem entender como é

---

<sup>2</sup> As simbolizações convencionais são aquelas que se relacionam entre si no interior de um campo de discurso e formam "conjuntos" culturais. Elas generalizam ou coletivizam por meio de sua capacidade de conectar signos de uso comum em um padrão único. Mas podem fazê-lo apenas porque rotulam, ou codificam, os detalhes do mundo que ordenam. Todas as simbolizações convencionais, na medida em que são convencionais, têm a propriedade de "representar" ou denotar algo diferente delas mesmas. Essa é a noção tradicional de "símbolo", empregada por Charles Sanders Peirce e outros semiólogos.

<sup>3</sup> Criado em 1986, Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto é 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 com os quais o VNA trabalha.



que a gente fica na aldeia, o que a gente faz. O que é nossa marca dentro da aldeia, nossa pintura, para eles aprenderem com a gente, para se sentirem como indígena enquanto está passando aquele filme. Deixar o espectador como indígena, com o ritual, com a história dos indígenas, para eles começarem a respeitar. (Takumã, comunicação oral, 23 de novembro de 2011)

A fala de Takumã é significativa porque inverte o eixo da perspectiva a qual estamos acostumados: cremos que os indígenas são vulneráveis às nossas técnicas e linguagem cinematográfica, se deixando enganar pela sensação do real. Mas, aqui, Takumã mostra uma apropriação e compreensão tal das possibilidades do cinema, que enquanto "filmador", transcende o mero registro de sua cultura. Mais do que documentar, Takumã produz significados. Takumã faz cinema, faz arte.

Fazemos referência ao pensamento de Yuri Lotman, que em seu livro "Estética e Semiótica do Cinema", afirma que "qualquer arte, de uma forma ou de outra - e o cinema mais do que todas - dirige-se ao sentimento que o público tem da realidade" (LOTMAN, 1978:25). O cinema nos faz chorar, nos faz rir, ter empatia, raiva. E isso tudo só é possível porque entramos na história, nos sentimos parte dela. É a junção de roteiro, efeitos visuais e sonoros que torna capaz recriar a realidade de tal forma que, por vezes, esquecemos que o cinema é uma metáfora da vida.

Quando Takumã fala em passar para o espectador a sensação de como é ser índio, sua intenção é cinematográfica, pois sabe que a partir das especificidades do cinema (texto, montagem, som) aqueles que estão assistindo os cantos, o dia-a-dia na aldeia, podem de fato viver aquilo tudo, emocionalmente, como um acontecimento real.


#### **“Espero que vocês gostem destes filmes”<sup>4</sup>**

A justificativa para a realização de filmes dedicados à gravação de rituais e outras tradições indígenas tem dois principais apelos: o perpetuar a cultura para o “outro”, fazê-lo conhecer o diferente, mas também o perpetuar a cultura para o “mesmo”, para que os filhos e netos não se “esqueçam” das tradições de seu povo, dos acontecimentos que foram marcantes para eles.

Fazendo um paralelo com a teoria do antropólogo Roy Wagner (2010), os filmes que trazem a intenção de transmissão de uma cultura tradicional não têm como produto uma mera descrição dela, pois a imagem em movimento não é uma descrição daquilo que figura. O que existe é uma simbolização, uma “metáfora” da cultura que está conectada com a intenção inicial

---

<sup>4</sup> “Espero que vocês gostem destes filmes” é título de uma produção de 2007, com direção assinada por Takumã Kuikuro, que mostra a festa de inauguração do DVD “Cineastas Indígenas: Kuikuro na aldeia Ipatse”.



do sujeito que a emite (antropólogo, ou indígena) de representar o seu objeto: o próprio indígena por meio de sua “cultura”.

Nos mais de vinte filmes sobre a inserção da linguagem audiovisual nas aldeias, não são raras falas como a dos Waiãpi, que afirmam ser "bom que os brancos nos vejam, para saberem que somos diferentes"<sup>5</sup>. Tais falas atestam o objetivo de ser visto e reconhecido pelo "outro". O "ser reconhecido pelo outro", entretanto, tem uma implicação direta na construção da identidade indígena, na construção do "eu": este "eu" que não é "você".

Mas, para isso, eles muitas vezes acionam justamente os elementos simbólicos que o senso comum espera dos indígenas. O primeiro vídeo do projeto, "A Festa da Moça", produzido em 1987, é um exemplo desse processo. Ao mesmo tempo que mostra como ocorre o ritual de iniciação feminina na etnia Nambiquara, ele também enfatiza o resultado do encontro dos indígenas com a sua própria imagem por meio do vídeo. Ao assistirem na televisão o ritual gravado, os Nambiquara se decepcionam e criticam a "descaracterização" do seu ritual, a falta de adornos e o excesso de roupa na cerimônia. É quando então regravam o vídeo para poder registrar novamente o seu ritual, agora com "todo o rigor da tradição".

A princípio, o que estão acionando são os símbolos convencionais relacionados à sua cultura: a nudez, os colares, as pinturas corporais. Não que tenham consciência nesses termos, enquanto símbolos convencionais, mas os Nambiquara sabem quais são os elementos "tradicionais" (convencionais) de sua cultura que os diferenciam da sociedade nacional, ou "do homem branco", nos seus termos.

Ainda neste ponto, fazemos uma referência à teoria de Mikhail Bakhtin sobre a análise do discurso. Por trás de cada mensagem passada nos filmes, existem milhares de fios dialógicos, “um complexo jogo de claro-escuro que penetra o discurso, impregnando-se dele, limitando suas próprias facetas semânticas e estilísticas” (BAKHTIN, 2002, p.86). Entre o discurso dos indígenas e eles próprios, interpõe-se um meio flexível de discursos de outrem, de discursos alheios sobre o que é ser índio, como deve ser a cultura indígena. É exatamente neste processo dialógico que se molda o tom estilístico e a forma do discurso que eles acionam nos filmes.

Aprofundando um pouco mais nas teorias de Bakhtin, é possível atestar que todas as formas retóricas e monológicas estão ajustadas no ouvinte e na sua resposta. Ou seja, a construção do discurso leva em consideração a resposta e está indissoluvelmente ligado a ela. O autor orienta o que vai falar de acordo com o seu círculo dominante, ele penetra nesse universo alheio do seu ouvinte e constrói o seu enunciado naquele horizonte, de forma tal que o outro compreenda e

---

<sup>5</sup> Fala do indígena Waiãpi, cujo nome não foi identificado, no filme “O espírito da Tevê”, de 1990.

assimile. “A compreensão e a resposta estão fundidas dialeticamente e reciprocamente condicionadas, sendo impossível uma sem a outra” (BAKHTIN, 2002, p.90).

No vídeo institucional do projeto “Vídeo nas Aldeias” podemos encontrar um exemplo do que citamos acima. Sobre a retomada do ritual de furação, um indígena Nambiquara fala: "se você não tiver o furo na boca, no nariz e na orelha, a pessoa não vai acreditar, vai falar 'você não é índio', aí não tem jeito pra comprovar"<sup>6</sup>. Dessa forma, podemos ver que a maioria da falas giram em torno da necessidade de reafirmar sua diferença perante o outro. E mais, que o outro compreenda e aceite.

### Considerações finais

Um dos filmes mais marcantes durante o processo de construção do projeto foi "O manejo da câmera", produzido pelos indígenas Kuikuro em 2007. A cena final, certamente, resume o ponto central do presente trabalho. Ela retrata o momento em que um indígena entrega para o cacique da aldeia Kuikuro, no Alto Xingu, uma caixa com várias fitas Mini-Dv. Trata-se de uma coleção de vídeos gravados por ele e por outros realizadores da aldeia, sobre os cantos e tradições do seu povo. Colamos abaixo a sequência de oito frames do momento.



<sup>6</sup> Fala retirada do filme “Vídeo das Aldeias” de 1989.






**Figura 1:** Sequência de oito frames retirados do filme “O manejo da câmera” de 2007. Na cena o cacique (esquerda) recebe uma caixa com filmes das tradições Kuikuro

O filme acaba ali, na cena do cacique segurando a caixa cheia de fitas com tradições gravadas, materializadas e eternizadas no tempo e no espaço. "É assim que nós vamos permanecer", assim, por meio de imagens gravadas em uma fita. Toda esta construção final do filme, a ambientação, a força dada aos rituais em fita, os homens ao redor do cacique, aplaudindo a entrega de um "patrimônio" é extremamente forte e provocadora. Permanecer para quem? A despeito de quem?

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.  
 Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os colectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.  
 Tupy, or not tupy that is the question. (ANDRADE, 1928, p.3)

A partir da análise da construção do discurso indígena nos filmes, busca-se compreender o processo de hibridização cultural não como uma dicotomia, uma assimilação, ou um antagonismo aberto. Mas como um complexo processo intertextual aonde se abre uma terceira via, um novo imprevisível. Fazemos aqui um paralelo com Oswald de Andrade em seu Manifesto



Antropofágico, publicado em 1928. Tanto lá (com os modernistas), como aqui (com os indígenas), o primitivismo aparece como signo de deglutição crítica do outro: o moderno e civilizado. Devorar a "cultura" importada de forma a reelaborá-la, transformando, por fim, o importado em exportável.

É a partir do forasteiro e sua câmera, de um aparato, de uma técnica e uma linguagem do "outro", desse choque cultural, social e político, que podemos ver o movimento de exportação da "cultura tradicional" indígena por meio dos vídeos. Ao analisar o texto dentro do cinema, a sua linguagem e as narrativas evocadas pelos indígenas, é possível perceber que existe uma intencionalidade no fazer audiovisual. Não são poucas as vezes em que os indígenas aparecem em cena dizendo que o filme é um meio de preservar a sua memória, passar os ensinamentos para as próximas gerações e perpetuar o seu povo.


Essa memória coletiva, entretanto, não diz respeito somente a um processo interno a cada etnia. Muito mais do que poder passar os cantos para os netos, por exemplo, os vídeos operam numa construção, ou (reconstrução) da identidade indígena perante a sociedade nacional e a outras etnias. Dizemos isso respaldados pelo argumento de que a memória constitui um elemento essencial no processo de formação identitária, tanto de indivíduos, como de coletividades. Nesse sentido, o vídeo é a própria memória, pronto para acionar os mais diversos fatos, nas mais diversas ocasiões.

O vídeo forma, assim, um mosaico cultural, baseado em provas materiais cabais: imagens da mais pura realidade. É evidente que existe um controle do que se que passar e como se quer falar, entretanto, ao pegarem uma câmera e filmarem seus rituais, entra em jogo não apenas uma descrição do momento, mas uma simbolização dele.

Por fim, tomando o cinema como uma linguagem composta por um conjunto de signos convencionais e figurativos e, na medida em que os signos são sempre o equivalente de qualquer coisa, fica subentendido uma relação constante do signo com o objeto a que substitui. Como afirma Yuri Lotman em *Estética e Semiótica do Cinema*, "o mundo que o cinema reproduz é simultaneamente o próprio objeto e um modelo desse objeto" (LOTMAN, 1978:34). É por meio das narrativas cinematográficas que o trabalho busca compreender essa "antropofagia visual" no processo de criação de identidades culturais indígenas contemporâneas.

"Se assumirmos que todo ser humano é um "antropólogo", um inventor de cultura, segue-se que todas as pessoas necessitam de um conjunto de convenções compartilhadas de certa forma similar à nossa "cultura" coletiva para comunicar e compreender suas experiências" (WAGNER, 2010: 76). É nesse ponto que o cinema entra como uma linguagem de convenções compartilhadas, que torna inteligível a cultura do indígena para o "branco". Em uma engenharia reversa, é a antropologia praticada pelas sociedades indígenas, é o que filmam e o que deixam filmar deles,





que acaba por explicitar para nós os mecanismos que empregamos de forma implícita e, às vezes, inconfessável.

### Referências

ANDRADE, O. Manifesto Antropofágico. In: *Revista de Antropofagia*, 1928. Ano 1, No.1

BABHA, H. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 239 p.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Trad. Aurora Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Nazário, Homero Freitas de Andrade. 5ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002. 429 p.

COSER, Stelamaris. *Híbrido, Hibridismo e Hibridização*. In.: FIGUEIREDO, Eurídice. (Org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: Eduff, 2005. pp. 163-188.

GALLOIS, D. T.; Carelli, V.; *Vídeo e diálogo cultural: Experiência do projeto vídeo nas aldeias*. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a05.pdf>. Acesso em 26 de junho de 2017.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005. 233 p.

\_\_\_\_\_. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Marcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC. 158 p.

LOTMAN, Y. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 1978. 181 p.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosacnaify, 2010. 253 p.