

ISSN 2447 - 4177

[ **ARQUIVO EM CARTAZ** 2022 ]  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

# Filme etnográfico

olhares sobre o mundo

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
E SEGURANÇA PÚBLICA



ARQUIVO NACIONAL

# **Filme etnográfico**

olhares sobre o mundo

Copyright © 2022 Arquivo Nacional  
Praça da República, 173  
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil  
Telefones: (55 21) 3952-4396 / 3952-4404



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons – Atribuição CCBY 4.0, sendo permitida a reprodução parcial ou total, desde que mencionada a fonte.

Presidente da República  
**Jair Messias Bolsonaro**  
Ministro da Justiça e Segurança Pública  
**Anderson Gustavo Torres**  
Diretor-geral do Arquivo Nacional  
**Ricardo Borda D'Água de Almeida Braga**

Superintendente de Processamento Técnico,  
Preservação e Acesso ao Acervo  
**Leandro Esteves de Freitas (substituto)**  
Coordenadora-geral de Acesso e Difusão Documental  
**Patrícia Reis Longhi**  
Coordenador-geral de Processamento  
e Preservação do Acervo  
**Marco Antônio dos Reis**  
Coordenadora de Pesquisa e Difusão do Acervo  
**Leticia dos Santos Grativol**

Festival Arquivo em Cartaz

Coordenação-executiva  
**Elise de Tolla Goulart**  
**Januária Teive**  
**Sylvana Cotrim Lobo**  
Curadoria  
**Maria Elizabeth Brea**  
**Mauro Domingues**

Comissão Técnica

Arquivo faz Escola  
**Claudia Tebyriçá**  
Arquivos do Amanhã  
**Valéria Morse**  
Comunicação  
**José Marcio Rangel**  
Debates e Encontro de Pesquisadores  
**Denise de Moraes Bastos**

Mostra Competitiva  
**Maria Elisa Bustamante**  
Oficina Lanterna Mágica  
**Carlos Eduardo Marconi e Uilton dos Santos Oliveira**  
Oficinas Técnicas  
**Antonio Laurindo e Fabiane Soares Marcondes**  
Revista Arquivo em Cartaz  
**Antonio Laurindo e Maria do Carmo Rainho**

Revista Arquivo em Cartaz

Edição e pesquisa de imagens  
**Antonio Laurindo**  
**Maria do Carmo Rainho**  
Preparação  
**José Claudio Mattar**  
**Mariana Simões**  
Revisão  
**José Claudio Mattar**  
**Maria Cristina Martins**  
Projeto gráfico  
**Alzira Reis**  
Arte da capa e diagramação  
**Marina Barros**

Imagem da capa:  
Padrão de desenho Kadiwéu usado na pintura de corpo para a decoração do peito e das costas; variantes dele aparecem também no interior de vasilhas de cerâmica. Mato Grosso do Sul [1947-1948]. Museu do Índio.

Exibição:



cinemateca  
mam rio



Parceria:



Realização:





novembro | 2022



**ARQUIVO EM CARTAZ** 2022  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

|                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Filme etnográfico: olhares sobre o mundo</b>                                                                                 | 5   |
| Maria Elizabeth Brêa Monteiro<br>Mauro Domingues                                                                                |     |
| <b>Sobre arquivos, etnografias e filmes</b>                                                                                     | 11  |
| Maria do Carmo Rainho<br>Antônio Laurindo                                                                                       |     |
| <b>Entrevista com Sílvia Caiuby Novaes</b>                                                                                      | 19  |
| <b>Patrícia Monte-Mór: a etnografia de um encontro</b>                                                                          | 31  |
| Cláudia Márcia Ferreira                                                                                                         |     |
| <b>Quatro dimensões do percurso de Jean Rouch</b>                                                                               | 49  |
| José da Silva Ribeiro                                                                                                           |     |
| <b>A produção documental de Geraldo Sarno entre o popular, a literatura, a religiosidade e o sertão</b>                         | 63  |
| Felipe Corrêa Bomfim                                                                                                            |     |
| <b>As intencionalidades de produção imagética: Heinz Foerthmann na Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI)</b> | 76  |
| Lucybeth Camargo de Arruda                                                                                                      |     |
| <b>Um ligeiro descortinar sobre o acervo fílmico do Serviço de Proteção aos Índios (SPI)</b>                                    | 89  |
| Rodrigo Piquet Saboia de Mello                                                                                                  |     |
| <b>Azuis ultramarinos: propaganda e casos de censura no Estado Novo português</b>                                               | 101 |
| Maria do Carmo Piçarra                                                                                                          |     |
| <b>Eficácia pedagógica e eficácia estética em Kuxa Kanema (2003), de Margarida Cardoso</b>                                      | 116 |
| Carolin Overhoff Ferreira                                                                                                       |     |
| <b>Os filmes que não chegamos a ver</b>                                                                                         | 129 |
| Marcos de Brum Lopes                                                                                                            |     |
| <b>Documentários de imaginação etnográfica e políticas da memória</b>                                                           | 151 |
| Geslline Giovana Braga                                                                                                          |     |
| <b>Tres claves para pensar el Archivo Etnográfico Audiovisual de México</b>                                                     | 161 |
| Tzutzumatzin Soto Cortés                                                                                                        |     |
| <b>Referências das imagens</b>                                                                                                  | 169 |







## Filme etnográfico: olhares sobre o mundo

Maria Elizabeth Brêa Monteiro  
Mauro Domingues  
Curadores

O Arquivo em Cartaz – Festival Internacional de Cinema de Arquivo – visa, a cada edição anual, valorizar a memória do cinema brasileiro, promover o debate a respeito da importância e da urgência da preservação e acesso aos acervos audiovisuais e incentivar o uso destes documentos de arquivo em novas produções cinematográficas, bem como incentivar iniciativas para capacitação em preservação e processamento técnico de documentos arquivísticos. Este ano o tema do festival é a etnografia e as expressões etnográficas registradas em filmes e imagens em movimento.

Uma definição clássica de cinema etnográfico consiste na documentação fílmica dos comportamentos humanos, de modo que as atitudes das pessoas e a natureza de suas culturas ali estejam representadas e interpretadas. Assim, os filmes produzidos podem ser “lidos” como documentos e retratos de um povo ou de uma época, mas também como construções artísticas carregadas de energia e significação.

Os primeiros filmes etnográficos registravam técnicas materiais e rituais, principalmente de povos “exóticos”. Continham, sobretudo, um caráter descritivo, em que as imagens funcionavam como arquivos sobre sociedades em grande medida não europeias, descrevendo as técnicas, o habitat, o artesanato, as diferentes formas de agricultura, os rituais, as cerimônias.<sup>1</sup> No Brasil, uma parte importante de filmes de natureza etnográfica foi produzida por organismos de governo, a exemplo do Serviço de Proteção aos Índios – SPI, no início do século XX, que acumulou significativo acervo de imagens e se caracteriza, principalmente, por retratar diferentes situações: paisagens e vistas do posto, indígenas e suas famílias em frente às suas habitações, atividades produtivas tradicionais (fabricação de farinha, tecelagem), construções e

1 RIBEIRO, José da Silva. Jean Rouch - filme etnográfico e antropologia visual. *Doc On-line*, n. 03, p. 6-54, dez. 2007. Disponível em: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt).

benfeitorias (sede do posto, escola, curral, casa de farinha), crianças na escola, cerimônias festivas, atividades administrativas (recenseamento, registro civil).



O antropólogo francês Pierre Louis Jordan, em seu livro *Cinéma Kino: Premier contact, premier regard*,<sup>2</sup> defende o filme *Rituais e festas Bororo*, de 1916, do major Luiz Thomaz Reis, pertencente ao acervo do Museu do Índio, como o primeiro registro etnográfico do mundo. Filme pouco conhecido, foi exibido em 1918 nos Estados Unidos. Em 1993, foi apresentado, já com o caráter de documento pioneiro, na Mostra Internacional do Filme Etnográfico, realizada no Rio de Janeiro, com a curadoria de Patrícia Monte-Mór, uma das homenageadas nesta edição.

Porém, a linguagem audiovisual etnográfica ampliou-se, abrangendo uma diversidade de representações dedicadas ao estudo das relações socioculturais, explorando suas densidades, tramas e articulações, traçando características e peculiaridades desses grupos e sujeitos observados.

2 JORDAN, Pierre L. *Cinéma Kino: Premier contact, premier regard*. Marseille: Musée de Marseille, 1992.

O filme etnográfico parece pressupor uma objetivação que desconfia de um fazer artístico como prática mais multifacetada, incorporando cada vez mais tempos e linguagens interativos e narrativos. Assim, torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim, como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos.<sup>3</sup>

Jorge Prelorán, argentino, documentarista e produtor de cinema, escreve: “O conhecimento e a sabedoria das pessoas deriva da diversidade de suas vivências, e talvez eu faça tudo isso em nome dessa procura de nossa humanidade, da essência humana em cada um de nós”.<sup>4</sup>

O uso da imagem na produção de audiovisuais etnográficos não deve ter como função atestar maior ou menor ‘naturalismo’, um maior ou menor grau de veracidade, mas trazer à tona o processo, a interlocução. Mesmo filmes de ficção, resultado de um processo criativo, também encerram em si evidências de um espaço, de uma linguagem, de um olhar sobre o mundo. Assim como Jean Rouch que, com sua vasta obra, cunhou o termo etnoficção para seus filmes que misturavam etnografia e ficção, Geraldo Sarno, um dos homenageados desta edição de Arquivo em Cartaz, converge o documentário dentro da ficção como se verifica em *Tudo isso me parece um sonho* (2008), *O último romance de Balzac* (2010) e *Sertânia* (2020), obra mestra que mescla o sertão metafísico com o sertão dos roceiros e roçados, das casas de farinha.

Cabe salientar, que tanto o etnólogo, como qualquer outro pesquisador, ao fazer uso de determinado contexto, sociedade ou manifestação, não deixa de fazer uma tradução ou interpretação daquela cultura observada. O pesquisador não consegue apreender totalmente a realidade observada e essa pretensão à verdade ou ao distanciamento da realidade é impossível, visto que a nossa percepção e compreensão ideológica estão presentes em nossos discursos e narrativas.

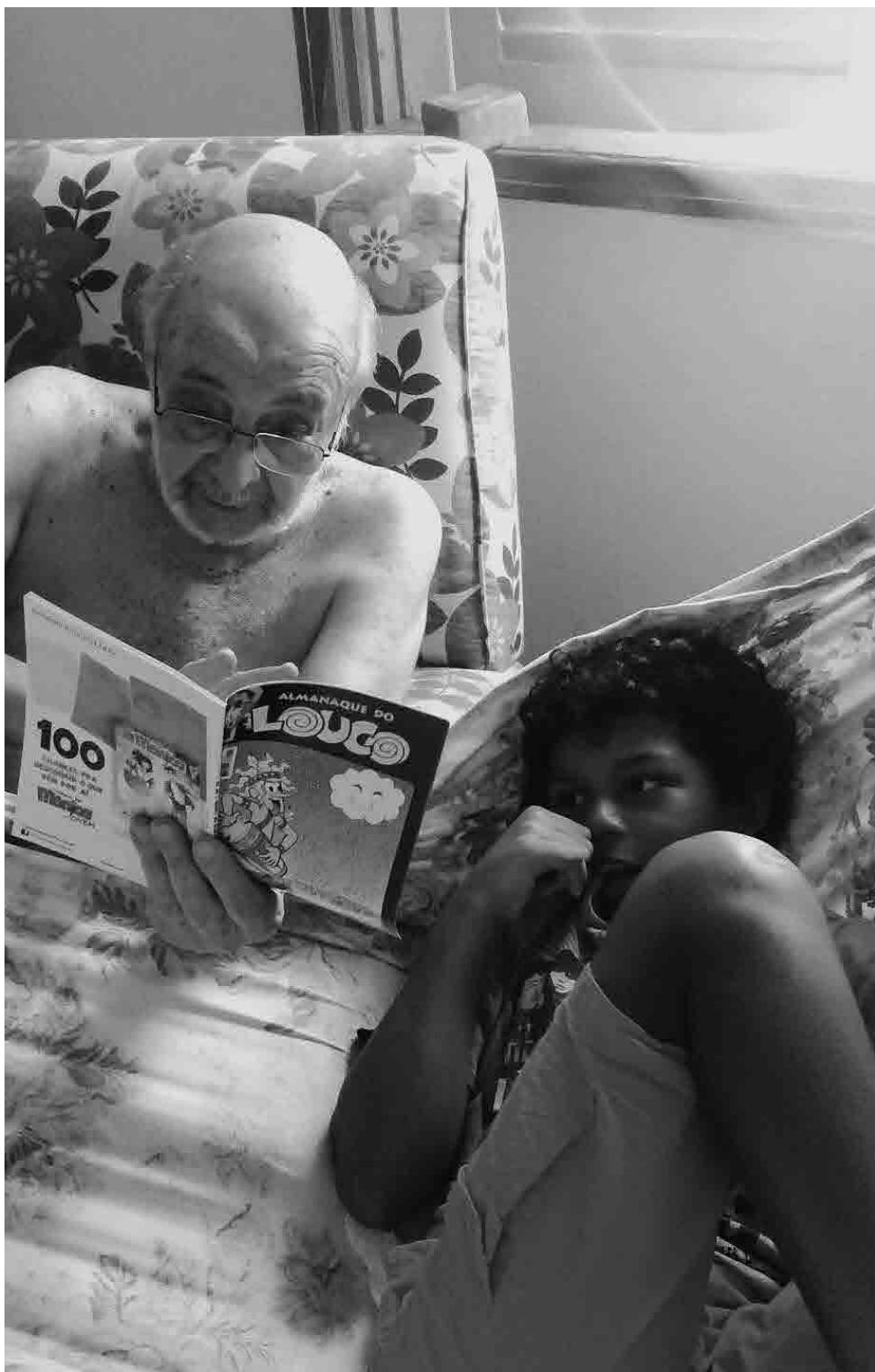
Porém, quando os realizadores desses registros são os próprios sujeitos observados, podemos notar que essas obras adquirem sentidos e características próprias, diversificadas e peculiares acerca da maneira como é construída sua narrativização e autorrepresentação. O uso da linguagem audiovisual ampliou seu campo de visão, recuperando suas práticas discursivas e o seu lugar de enunciação. Essas ações não se configuram como elemento secundário na vida desses sujeitos, mas como fator crucial em suas lutas e reivindicações.

Nesse campo, é importante mencionar o projeto de mais de 30 anos de Vídeo nas Aldeias, que se constituiu como escola de cineastas indígenas que organiza oficinas

3 GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). *James Clifford, a experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

4 Caderno de textos – Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Museu do Índio, set. 1987. Ilustrado, 96 p.





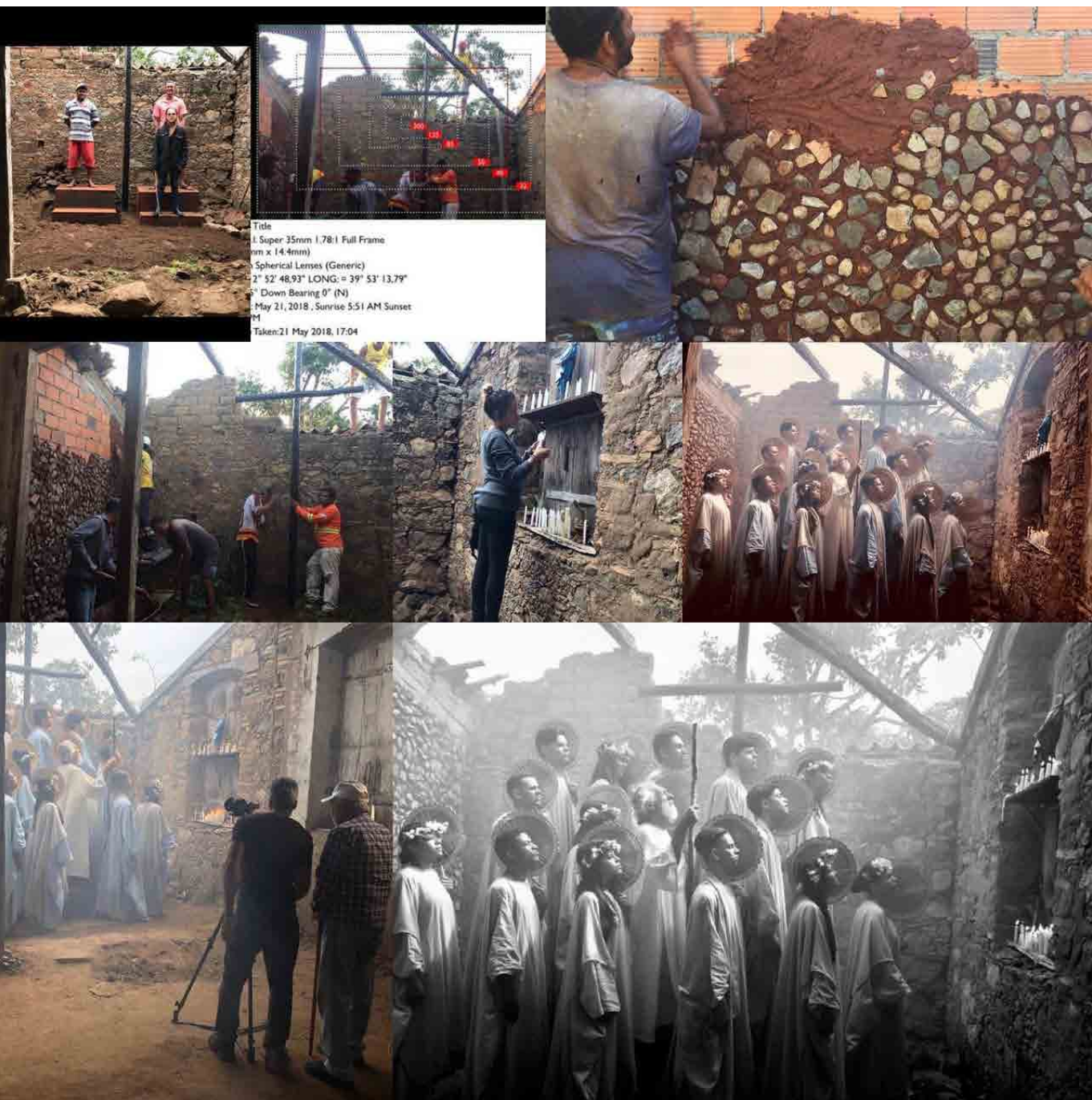
de realização e montagem.<sup>5</sup> As imagens e sons se tornaram um depósito de memória para essas comunidades. A importância dessas obras reside na capacidade que a câmera possui de observar, gravar e não deixar esquecer, permitindo, assim, que esses grupos construam e transmitam sua cultura em um contexto social mais abrangente. Muitas vezes são esses registros que resgatam práticas esquecidas, geralmente difundidas pelo uso no dia a dia ou pela oralidade. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia.



É fundamental lembrar que uma parte significativa do que já se filmou no Brasil e no mundo com olhar etnográfico, mas nem sempre com essa intenção, se perdeu devido à fragilidade do próprio objeto onde essas imagens e sons foram registrados, somada à falta de consciência, ainda presente, da relevância e da necessidade de se preservar esse patrimônio constituído por coleções não só públicas, como também dos registros de caráter privado, seja pessoal ou comunitário.

Cabe entender que os arquivos e coleções são resultado de procedimentos sucessivos de constituir e ordenar conhecimentos realizados, não só pelo empenho e pelas mãos de diversos profissionais que produzem, que pesquisam e que preservam e pela luta diária das nossas instituições responsáveis pela preservação para se manterem efetivas e ativas, mesmo em cenários conturbados. Cabe aos seus usuários preservar e revelar uma memória, contribuindo para novas percepções.

5 LACERDA, Rodrigo. O cinema indígena colaborativo do Vídeo nas Aldeias e o patrimônio cultural imaterial. Revista MEMORIAMEDIA 3. Art. 1. 2018.







## Sobre arquivos, etnografias e filmes

Maria do Carmo Rainho  
Antônio Laurindo  
Editores

Em 2022 a revista *Arquivo em Cartaz*, acompanhando a temática do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, volta-se ao tema da etnografia e às diferentes formas de expressões etnográficas registradas em filmes e imagens em movimento. Na edição intitulada *Filmes etnográficos olhares sobre o mundo* buscou-se contemplar uma cronologia ampla e temáticas relacionadas a diferentes contextos, apresentando pesquisas consistentes desenvolvidas por profissionais de áreas diversas, que exploram sujeitos, grupos e suas relações socioculturais em suas complexidades. Este número da revista procurou, ainda, divulgar experiências voltadas à preservação de acervos etnográficos audiovisuais, bem como desvelar, por meio de depoimento, entrevista e artigos, as trajetórias profissionais de homens e mulheres dedicados à produção de filmes etnográficos e à pesquisa, ensino e difusão no campo da etnografia.

Abre este número uma entrevista com Sylvia Caiuby Novaes, antropóloga que há cinco décadas trabalha com e sobre as imagens, sejam elas fixas ou em movimento. Em uma conversa generosa, Sylvia nos conta a sua trajetória como pesquisadora e professora, suas pesquisas com os Bororo na pós-graduação, quando começou a utilizar a fotografia como fonte, a produção de filmes etnográficos iniciada na Inglaterra nos anos 1990 e sua atuação à frente do Lisa, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, da USP. Sylvia nos ajuda a refletir sobre o lugar da fotografia no ofício do antropólogo, a constituição do campo da antropologia da imagem, termo que prefere em detrimento de antropologia visual e, ao final, ainda nos oferece algumas pistas sobre o fazer etnográfico.

Duas figuras relevantes no universo dos filmes etnográficos, falecidas em 2022, foram homenageadas neste número: Patrícia Monte-Mór e Geraldo Sarno. Além deles, a revista dedicou-se a examinar as dimensões do trabalho do engenheiro, an-



tropólogo e cineasta francês Jean Rouch, referência incontornável do cinema etnográfico, e de Heinz Foerthmann, fotógrafo e cineasta alemão que atuou no Brasil na Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios nos anos 1940 acompanhando Darcy Ribeiro em suas pesquisas etnográficas.

Em um denso depoimento, a museóloga Cláudia Márcia Ferreira vai muito além de um relato biográfico sobre Patrícia Monte-Mór. Companheira da antropóloga em iniciativas como o Festival do Filme Etnográfico, ela examina a formação de Patrícia, seu interesse pela cultura popular, suas iniciativas pioneiras no sentido de estimular a produção de conhecimento com os filmes etnográficos. Neste percurso, Márcia nos ajuda a compreender a atuação de antropólogos como Manuel Diegues Júnior, Gilberto Velho e Luís Rodolfo Vilhena, e como eles foram fundamentais à formação de Patrícia, apresenta a história de instituições públicas como o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e discute questões atinentes ao patrimônio material e imaterial brasileiro.

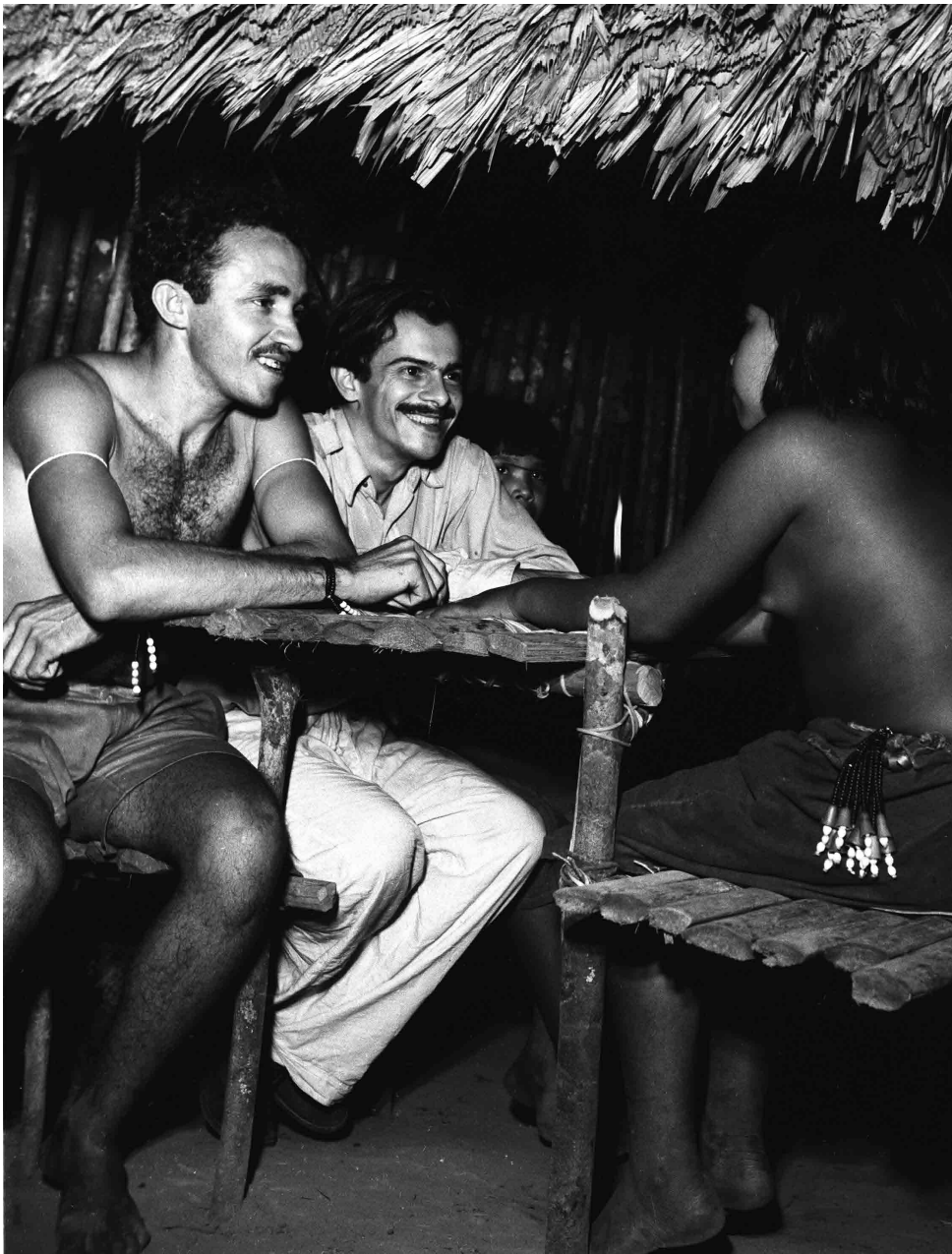
O artigo de José da Silva Ribeiro propõe uma investigação sobre a obra de Jean Rouch, em que destaca quatro dimensões da trajetória do cineasta. Começa por situá-lo no contexto do filme etnográfico e, em seguida, discute o filme *Chronique d'un été*, dirigido por Rouch em parceria com Edgard Morin, e a produção de *Un été + 50*, realizado em 2010, com sequências inéditas do filme de 1960. Complementam o percurso proposto por Ribeiro dois encontros de Rouch. O primeiro, com os Dogon, sobre o qual ele registrou as cerimônias mais importantes realizadas por este povo da África Ocidental, que se repetem de sessenta em sessenta anos, durante sete anos consecutivos, e finaliza com a “poética do ferro e do aço” que Rouch compartilhou com o cineasta português Manoel de Oliveira.

Felipe Bomfim em seu texto sobre Geraldo Sarno escolhe um recorte da obra do cineasta: a produção nos anos de 1960 a 1980, com ênfase na presença do popular, da literatura, do sertão e da religiosidade. O autor apresenta os filmes de Sarno, explorando suas investigações formais e reverberações estilísticas e como as temáticas abordadas então operavam como linhas de força sobre o seu trabalho e seus modos de documentar.

Problematizar e desnaturalizar as fotografias de diferentes povos indígenas produzidas por Heinz Foerthmann no Serviço de Proteção ao Índio nos primórdios dos anos 1940 é a proposta de Lucybeth Camargo de Arruda. Entendendo as fotografias como fonte e objeto, ela se debruça sobre a operação imagética de modo a observar o que qualifica de movimento ambíguo, indicioso e perturbador das imagens. Na mesma medida em que examina as intencionalidades do trabalho de Foerthmann, a autora chama a atenção para o poder que as fotografias possuem de se mover na contramão, em um exercício em que a biografia das imagens se mescla com a biografia do fotógrafo.

O acervo do Serviço de Proteção ao Índio, especificamente a sua coleção de filmes, é o objeto de Rodrigo Piquet Saboia de Mello. Seu texto explora tanto





aspectos relacionados à produção desses filmes, desde os anos 1910, quanto aqueles relacionados ao seu recolhimento e conservação a cargo do Museu do Índio. Fundamentais para que se analisem as políticas públicas para os povos indígenas em uma perspectiva de longa duração, estes filmes, mais do que fontes documentais, são instrumentos de poder, o que evidencia a sua relevância e o valor da sua preservação.

Dois artigos contemplam a produção de filmes em ex-colônias portuguesas. Maria do Carmo Piçarra examina a propaganda e os casos de censura no Estado Novo português, explorando desde os primórdios da produção fílmica de Portugal – ainda escassa na Primeira República – até aquela promovida pela ditadura militar que chega ao poder em 1926. A autora analisa a instrumentalização do cinema pelo Estado Novo, por meio do financiamento de obras de propaganda e orientação ideológica da produção cinematográfica, a consubstancialização dessa propaganda com a exibição dos filmes nas grandes exposições coloniais europeias nos anos 1920-1930, a produção de documentários e atualidades cinematográficas que buscavam exibir um progresso técnico e econômico nas então colônias. A censura a filmes produzidos com recursos governamentais, caso de *Catembe*, de Faria de Almeida, em 1965, que se debruça sobre a vida em Lourenço Marques, atual Maputo, também é abordada pela autora. Mas, conforme Maria do Carmo, se é necessário refletir como o cinema em Portugal foi determinado pelas políticas coloniais e como estas foram projetadas pelo cinema, é preciso olhar também, no âmbito dos projetos de criação de cinematografias nacionais dos países africanos de língua portuguesa, que representações foram dispostas em contracampo às representações do colonialismo português. Um desses projetos é objeto de Carolin Overhoff Ferreira: o filme *Kuxa Kanema*, dirigido por Margarida Cardoso, que se debruça sobre um arquivo pós-colonial africano, do Instituto Nacional de Cinema, de Moçambique, explorando não apenas o cinejornal, que dá título ao filme e para o qual foram produzidos 395 episódios, mas também as produções de longa-metragem. Em seu artigo, Carolin toma as categorias *eficácia pedagógica* e *eficácia estética* das obras de arte, propostas por Jacques Rancière, para discutir a “descolonização das mentes”, refletindo sobre até que ponto e em que medida o filme de Cardoso nos permite examinar o papel daqueles cinejornais na construção de um imaginário comunitário com potencial emancipatório.

Marcos Brum Lopes parte de uma indagação – que tipo de perguntas podemos fazer a filmes que nunca vimos? – para refletir sobre os projetos fílmicos de Mario Baldi. Imigrante austríaco que chegou ao Brasil em 1921, e que fez carreira na imprensa brasileira dedicando-se, sobretudo, às viagens e ao convívio com povos indígenas, Baldi atuou como fotógrafo itinerante e como repórter em ações estatais como as do Serviço de Proteção aos Índios. Conforme Lopes, os filmes que produziu foram todos tributários dos projetos etnográficos aos quais se vinculou. Contudo, embora os arquivos de Baldi estejam bem preservados, seus trabalhos





cinematográficos não foram encontrados até o momento. Enquanto isso, resta-nos imaginar e indagar com imagens e refletir com o exercício teórico e metodológico que Lopes nos apresenta aqui.

Geslline Braga relata a experiência que compartilhou com a jornalista Emanuela de Palma na produção de um documentário sobre a história de mestre Sirso, um homem negro cinquentenário, graduado em educação física, capoeirista, que ficou surdo vitimado por uma meningite na infância, em 1974. O filme, que, a princípio, buscava registrar o poder transformador da capoeira e como ela possibilitou a mestre Sirso desenvolver sua fala, acabou ganhando novas camadas à medida que a pesquisa avançou mostrando que a pandemia de meningite foi negada pelo governo militar, atingindo, sobretudo, crianças, em especial no Oeste do Paraná. Em sua reflexão, Geslline nos conta como racismo e desigualdade social se tornaram questões fundamentais ao argumento do filme e como um documentário etnográfico pode se tornar um poderoso instrumento para as políticas da memória, capaz de arquitetar mudança social no futuro.

Finalizando este número da revista, Tzutzumatzin Soto discorre sobre o Arquivo Etnográfico Audiovisual (AEA), atualmente sob a guarda do Instituto Nacional Indigenista, do México. Entidade de pesquisa e produção audiovisual, onde foram gerados, entre 1977 e 1988, registros sonoros, fotográficos e em movimento de povos indígenas, o AEA é investigado pela autora na chave de sua história arquivística. Soto chama a atenção para a importância de se compreender os contextos de produção dos arquivos, suas motivações, organização e formas de classificação e acesso, nos lembrando que os arquivos são constituídos e mantidos por pessoas, grupos sociais e instituições com diferentes motivações e visões de mundo.

Se o arquivo é a “instituição que canoniza, cristaliza e classifica o conhecimento de que o Estado necessita, tornando-o acessível às gerações futuras sob a forma cultural de um repositório do passado neutro”<sup>1</sup> cabe a nós, historiadores, antropólogos, arquivistas, cineastas, questionar classificações e formas de acesso, compreendendo que os arquivos são territórios onde a história deve ser contestada.

1 NICHOLAS, Dirks. The imperial archive: colonial knowledge and colonial rules. In: NICHOLAS, Dirks (org.). *Castes of mind: colonialismo and the making of modern India*. Princeton: Princeton University, 2001, p. 107, apud CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo Imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana*, v. 10, n. 2, 2004, p. 292.



Sylvia Caiuby Novaes é mestre e doutora em antropologia pela Universidade de São Paulo (USP). Desde 1974, é professora do Departamento de Antropologia daquela universidade, hoje como professora titular. Destaca-se por suas pesquisas realizadas junto aos Bororo, do Mato Grosso, e por uma ampla e densa produção acadêmica no campo da antropologia das imagens, área na qual é uma das pioneiras. Em 1979, juntamente com um grupo de antropólogos, educadores e indigenistas, foi uma das responsáveis pela criação do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), atuando em defesa dos direitos dos povos indígenas, pelo reconhecimento de seus territórios e pela preservação de sua cultura. Coordenadora do Grupo de Antropologia Visual (Gravi), criado por ela em 1995, e fundadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (Lisa), em 1991, ambos da USP, é editora da revista *GIS – Gesto, Imagem e Som: Revista de Antropologia*.

**Eu gostaria de iniciar solicitando que você comentasse um pouco sobre a sua trajetória, a sua formação, como chegou à antropologia e, mais especificamente, à antropologia da imagem.**

**Sylvia** Eu fiz a minha graduação em ciências sociais. Entrei na Universidade de São Paulo (USP) em 1968, um ano muito importante para a vida de todo mundo, não é? Eu me formei em 1971. Fiz mestrado e doutorado em antropologia, ambos com a orientação de Thekla Hartmann. Minhas pesquisas eram com sociedades indígenas e, tanto no mestrado quanto no doutorado,<sup>1</sup> trabalhei com um povo indígena chamado Bororo, de Mato Grosso, a quem eu fiquei muito, muito ligada. Sempre gostei muito de fotografar. E sempre usei a fotografia enquanto fazia as minhas pesquisas. A fotografia era fundamental na minha relação com os Bororo.

1 A dissertação *Mulheres, homens e heróis: dinâmica e permanência através do cotidiano da vida bororo*, defendida em 1980, foi publicada como livro, com este mesmo título, em 1987, pela editora da USP. Sua tese de doutorado, defendida em 1990, *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*, foi publicada pela Edusp, em 1993. Em 1997, a obra ganhou uma edição em inglês, pela University of Texas Press: *The play of mirrors: the representation of self mirrored in the Other*. Em 2018, foi publicada na Itália, pela Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, com o título *Gioco di Specchi: Immagini della rappresentazione di sé attraverso gli altri*.





Como fiz pesquisa com eles por mais de trinta anos, toda vez que voltava para a aldeia, eu levava as fotografias que tinha produzido e distribuía. Por isso eles têm uma coleção grande de fotografias que eu mesma tirei. Por outro lado, eu usava muito a fotografia para introduzir um tema sobre o qual eu queria conversar com eles. É uma boa estratégia de pesquisa para você não começar conversando do nada. A fotografia estimula uma conversa dirigida.

Na livre docência, continuei trabalhando com povos indígenas, mas incorporei também a questão da imagem. A livre docência se chama Etnografia e imagem.<sup>2</sup> A partir de então, resolvi que esta deveria ser também uma área de pesquisa do Departamento de Antropologia, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da USP.

Entre agosto de 1993 e fevereiro de 1995, fiz um pós-doutorado na Inglaterra, na Universidade de Manchester, no Granada Center for Visual Anthropology. Meu supervisor era o Paul Henley. E quando voltei, após fazer dois filmes, além da fotografia, eu havia incorporado o filme etnográfico.

2 A tese de livre docência, de 2006, reúne artigos, ensaios fotográficos e vídeos.



Ao chegar ao Brasil, em 1995, percebi que os meus alunos estavam muitíssimo interessados em pesquisar a imagem e criei o Gravi – Grupo de Antropologia Visual. Em 1991, eu já havia criado o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, o Lisa, do qual sou a coordenadora, e que produziu mais de cem filmes etnográficos, além de ensaios fotográficos que também estão disponíveis no site do Laboratório.<sup>3</sup> Nessa época, entre os anos 1990 e início dos anos 2000, várias universidades no Brasil começaram a trabalhar, elas também, com a imagem.

Um dos objetivos dos professores que lidavam então com a imagem era fazer com que aquela linha de atuação fosse reconhecida como produção acadêmica. Fizemos um enorme esforço junto à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) para que isso acontecesse. A Capes tem um sistema de avaliação, o Qualis, no qual temos o *Qualis Livros*, o *Qualis Artigos*, o *Qualis Periódicos*. E agora tem também o *Qualis Audiovisual*, que nós ajudamos a estruturar, eu e inúmeras outras professoras, como a Clarice Peixoto, a Cornélia Eckhert, a Ana Luísa Carvalho da Rocha, a Carmen Rial.

3 Ver <https://lisa.fflch.usp.br/>.

**Você poderia nos falar como a fotografia foi tomando espaço como tema no seu trabalho? E por que considera que a fotografia é mais importante para as pesquisas do etnógrafo, do pesquisador, do que a entrevista?**

**Sylvia** A entrevista tem um rendimento bastante reduzido na pesquisa antropológica. Certamente alguma coisa ela rende, mas acho que é muito pouco. Inclusive, nas entrevistas, o que acontece é que as respostas já estão prontas. Existe todo um discurso pronto, principalmente se você estiver fazendo uma pesquisa com líderes militantes ou ativistas. O discurso está pronto. A entrevista chega pouco na pessoa. Ela é uma forma de comunicação muito opaca, que não rende mesmo. E eu entendo que a conversa com a fotografia pode ser muito mais interessante. A fotografia tem uma capacidade de evocação que é fantástica. Ela é muito aberta, ela evoca... Ela evoca lembranças, reminiscências, ela evoca ideias, associações. Então, a partir da fotografia, é possível estabelecer conversas muito interessantes, estabelecer até uma relação de intimidade maior do que com a entrevista.

**Mas você não acha que fotografar, filmar, também podem constituir uma barreira? Porque existe uma coisa que é você mostrar uma fotografia para a pessoa com quem está dialogando. Mas há uma outra que implica você fotografar as pessoas. Enfim, documentar uma determinada situação ou determinado tema e trabalhar depois com essas fotografias. Você não acha que, às vezes, se estabelece um constrangimento ou uma tensão entre o pesquisador e aquela pessoa que é registrada?**

**Sylvia** Com certeza. Você pode ser, inclusive, impedida de fotografar ou filmar. Pode ser agredida. Só é possível fotografar ou filmar uma situação, determinadas pessoas, se aproximar, se você tem uma relação de confiança com essas pessoas. Você não pode sair registrando... ninguém pode. Pode ser muito invasivo; é tirar uma fotografia, e a fotografia pode aparecer até como uma arma que você aponta. Isso é péssimo. Isso não deve ser feito de modo algum. Eu sempre digo para os meus alunos: “se você tirou uma foto, leve essa foto de volta”. Devolva a foto, faça essa devolução. Isso faz parte da relação que vai se estabelecendo entre quem pesquisa e os seus interlocutores.

**Você poderia falar sobre sua passagem pela Inglaterra, sua experiência com a imagem em movimento e sobre o filme que você fez no Paquistão? Como surgiu essa ideia? E como você realizou o filme?**

**Sylvia** Eu fui para Manchester em 1993 e fiquei muito ligada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Manchester e ao Granada Center for Visual Anthropology. Eu estava lá, na verdade, fazendo um pós-doutorado que era um mestrado, porque eles não tinham nem doutorado na época. Mas, para mim foi maravilhoso, porque tive a possibilidade de aprender efetivamente a filmar, a editar,

fazer todas essas coisas. Uma das exigências do curso era fazer uma pesquisa com um grupo específico. Eu queria pesquisar músicos de rua, mas a vida inteira eu pesquisei aldeias. E os músicos, eles são muito solitários. Achava muito esquisita essa coisa... Os músicos eram uma pessoa só ou uma dupla. E eu sentia falta da aldeia. Além do que, foi ficando muito frio na Inglaterra. E o inverno chegou e os músicos saíram da rua. Daí, uma professora, Pnina Werbner, do Departamento de Antropologia, que fazia pesquisa com mulheres paquistanesas, me perguntou se eu não queria trabalhar com ela. E eu fiquei interessadíssima, porque finalmente conseguia novamente a minha aldeia.

As mulheres paquistanesas têm muito essa ideia de viver em comunidade. São famílias extensas, as pessoas moram juntas. E era um grupo de mulheres feministas muçulmanas paquistanesas que, na época, lutavam contra a guerra na Bósnia. Havia muitos estupros de mulheres, de crianças, violência e elas eram mulheres extremamente ativas, de um grupo chamado Al-Masoom. E fiz até um filme sobre elas, chama-se *Al-Masoom, wonder women*,<sup>4</sup> mulheres maravilhosas. Bom, eu pesquisei essas mulheres que batalhavam junto aos políticos do seu bairro.



4 O filme encontra-se disponível no site do Lisa.





Na Inglaterra existe um sistema que é, efetivamente, de representação. E elas cobravam do deputado que elas elegeram, que era o representante delas, para que atuassem em defesa das mulheres e dos imigrantes paquistaneses. Eu fiquei fascinada por essas mulheres que, mesmo cobertas com véus, eram muito independentes, autônomas, politicamente ativas. Aí uma delas falou que a filha ia se casar no Paquistão e perguntou se eu não queria assistir ao casamento. Eu falei, bom, se eu tiver um lugar onde possa ficar com as minhas três filhas... eu vou. E elas disseram, “claro, vamos ficar lá em casa”. Era uma coisa comunitária, que sempre acolhe, não é? Então eu fui. Eu tinha uma filha de três, uma de treze e uma de quinze anos. Fomos para o Paquistão e nos hospedamos na casa da avó da noiva, que era a casa onde tudo acontecia, todos os rituais. Foi maravilhoso ficar lá. E passei um mês nessa casa, porque o casamento não é um ritual de um dia, ele se estende. São vários rituais. Foi muito gostoso, uma experiência marcante não só para mim, mas também para as minhas filhas. Imagina entrar naqueles mercados todos para comprar o enxoval da noiva? A gente também precisava ter a roupa adequada, a manga comprida, os vestidos compridos típicos do Paquistão. E para as meninas, então? Foi uma diversão fantástica!<sup>5</sup>

**Essa questão de gênero aparece no filme, mas, desde a sua dissertação de mestrado, quando você estuda os Bororo, você dedicava uma atenção às mulheres...**

**Sylvia** Nunca me engajei em nenhum movimento feminista. E acho que existem alguns aspectos do feminismo contemporâneo bastante irritantes ou chatos. Toda militância tem. Tem os ecochatos, tem as feministas chatas também. E elas podem criar situações que são complicadas. Mas nunca acreditei que as mulheres deveriam ser invisibilizadas. Elas têm que ser tão visíveis quanto os homens. E sempre as tratei desse modo. No mestrado, o que eu descobri é que todas as análises feitas sobre a sociedade Bororo e os povos indígenas, de modo geral, tinham um ponto de vista masculino. Mesmo quando as pesquisas eram feitas por mulheres. E o que eu queria era inverter isso e entender o ponto de vista das mulheres. Por isso o trabalho se chama *Mulheres, homens e heróis, dinâmica e permanência através do cotidiano da vida bororo*. Então, as mulheres têm o primeiro plano. E no Paquistão também acho que a sociedade é homossocial: homens e mulheres são dois universos muito separados. Na aldeia também. Os homens fazem determinadas coisas em um espaço e as mulheres em outro espaço. São poucas as situações em que homens e mulheres estão juntos fazendo coisas. Em geral, são mundos separados. O mundo do homem e o mundo da mulher.

5 A viagem ao Paquistão possibilitou a Sylvia a realização do filme *A wedding in Pakistan* (Um casamento no Paquistão), que acompanha os vários ritos que compõem o casamento muçulmano, bem como as atividades em que se envolvem as famílias do noivo e da noiva. O filme recebeu menção honrosa do Prêmio Pierre Verger, em 1998.

A minha atenção para com a mulher é muito grande. Eu agora tenho um projeto, que terminei, sobre a Cláudia Andujar, a Lux Vidal e a Maureen Bisilliat, que são três mulheres deslumbrantes, maravilhosas, extremamente produtivas.<sup>6</sup> E muito ativas na militância com relação aos índios na fotografia. Todas têm os sobrenomes dos maridos, mas nenhuma delas ficou vivendo sob o domínio do marido. Estão viúvas, separadas, divorciadas. Por exemplo, o Andujar, a Cláudia ficou dois anos casada com ele, mas era o nome com o qual ela ficou conhecida...

**Você poderia apresentar para os leitores da revista o trabalho do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia? Comentar um pouco os vídeos que têm sido produzidos pelo Lisa e, em especial, aqueles que possuem relação mais estreita com a etnografia urbana?**

**Sylvia** O laboratório foi criado em 1991. Então já tem 31 anos... E ele corresponde a esse esforço meu no sentido de fazer com que a imagem tenha um espaço reconhecido no mundo acadêmico e a produção imagética seja reconhecida academicamente também. É muito difícil no prédio de Filosofia e Ciências Sociais da USP trabalhar com imagens. Porque as pessoas lá falam, escrevem, mas elas agora têm, em todas as salas de aula, projetores. Mas os projetores projetam Power Point com textos. A luz é verde e não tem nenhuma qualidade de imagem, é muito ruim. Então é boa para projetar esse Power Point que publicitário gosta, que executivo gosta, que só tem o resumo do texto, mas não projetam muitos filmes, não projetam ensaios fotográficos. A tela é peça de péssima qualidade. O RGB – Red, Green, Blue – também não funciona. E eu queria um espaço em que se pudesse trabalhar com a imagem adequadamente. Mas para trabalhar com a imagem também se precisa trabalhar com som.

O nosso primeiro filme foi o *Jean Rouch, subvertendo fronteiras*.<sup>7</sup> Jean Rouch é uma das pessoas que mais influencia a gente lá no laboratório. Foi um filme premiado e começamos a fazer vários outros. Hoje a produção é bem grande, está tudo acessível no Vimeo, a nossa plataforma. Muitos dos filmes têm legendagem em inglês, francês, alguns até em japonês, espanhol. Todos os nossos filmes têm legendas para surdos, o que é uma forma de acesso a essa produção. E a gente começou a produzir não apenas esses filmes etnográficos de aspecto mais documental. Eu fiz, com a Rose Satiko e a Alexandrine Boudreault-Fournier uma etnoficção em Cidade Tiradentes, que é um lugar onde a Rose Satiko já trabalhava há muito tempo. E a

6 O projeto Fotografias e trajetórias: Claudia Andujar, Lux Vidal e Maureen Bisilliat, que recebeu financiamento da Fapesp, aborda o universo dessas três fotógrafas. Um dos resultados é o site: <https://sites.usp.br/fotografias/>.

7 *Jean Rouch: subvertendo fronteiras* aborda os principais temas da obra do antropólogo Jean Rouch, a partir da visão de cineastas e antropólogos brasileiros e comentários do autor sobre seus filmes: arte-ciência, etnoficção, antropologia compartilhada, cinema verdade.

gente resolveu fazer uma etnografia sobre o funk em Cidade Tiradentes, o filme chama-se *Fabrik funk*.<sup>8</sup>

**Sylvia, você falou da sua trajetória e dos seus trabalhos. Nos limites da nossa conversa você poderia situar, contextualizar os estudos de antropologia das imagens no Brasil? Começando pela questão conceitual, pela sua preferência por antropologia da imagem no lugar de antropologia visual...**

**Sylvia** Eu não gosto muito do termo antropologia visual, porque toda a antropologia é visual. Um dos principais instrumentos da observação do registro é o olhar. Não existe uma antropologia cega. Então, nesse sentido, eu prefiro antropologia da imagem. Mas, enfim, o termo antropologia visual pegou e é o que se tem. É um campo que começa a se constituir em várias universidades no Brasil nos anos 1990 e está bastante difundido. Hoje concentra muita gente e em vários fóruns,



<sup>8</sup> **Fabrik Funk** é uma etnografia que aborda o universo do funk, prática que envolve música, dança, tecnologia, moda, mercado, e que tem se tornado um dos principais fenômenos culturais da juventude no Brasil. É resultado de uma colaboração entre antropólogas da USP e da University of Victoria com moradores de Cidade Tiradentes (SP), que atuam de diferentes maneiras na cena artística deste distrito.



que foi como a gente começou trabalhando: na ABA, Associação Brasileira de Antropologia; na Anpocs, Associação Nacional de Pesquisa em Ciências Sociais. Nesses fóruns, sempre havia grupos de discussão sobre antropologia visual, mostras de filmes, prêmios. O prêmio Pierre Verger, da ABA, foi um prêmio superimportante. No começo, só contemplava filmes, mas, quando eu assumi a ABA, falei: “não é possível, o Pierre Verger era fotógrafo, tem que premiar também fotógrafos”.

Agora, um dos problemas, é que o Lisa é hoje um dos centros que possui a melhor condição de produção de imagens, acervo etc. Porque essa é uma área muito cara, os equipamentos são muito caros e ficam obsoletos rapidamente. Têm que ser atualizados, têm que ser trocados. E nas ciências sociais, ninguém está acostumado a investir dinheiro. Nas ciências sociais é preciso dinheiro para quê? Para comprar livro, para viajar, para fazer pesquisa. Mas não é como na física, na biologia, na genética, que têm muitos equipamentos, laboratórios. Nós só conseguimos ter esse laboratório por causa da Fapesp, foi ela que financiou o nosso laboratório, todos os equipamentos, a reforma do espaço, as ilhas de edição, os acervos, a reserva técnica. Foi tudo feito com recursos da Fapesp, que vieram a partir dos projetos desenvolvidos por mim e pela Rose Satiko. É uma área que tem essa dificuldade de desenvolvimento, porque ela depende de equipamentos.



**No que diz respeito às temáticas, aos trabalhos de pesquisa, como você analisa a produção mais contemporânea no campo da antropologia da imagem no Brasil?**

**Sylvia** Me parece que, como em todas as áreas da antropologia, aquilo que tem como foco as sociedades indígenas é a grande vanguarda. A pesquisa em sociedades indígenas é extremamente importante para o desenvolvimento da antropologia como disciplina desde o século XIX; a pesquisa em sociedade em pequena escala o é também para a antropologia visual.

Todos os trabalhos feitos pelo Vídeo nas Aldeias, do Vincent Carelli, com o qual a Dominique Gallois, da USP, também atuou muito, são focados em sociedades indígenas e possibilitaram que os indígenas comessem, eles mesmos, a fazer seus próprios filmes. Tem outros grupos, mas é menos difundida do que entre os indígenas essa vontade de fazer filmes. Isso começou mesmo com eles.

**Você destaca então esses trabalhos como os que possuem uma centralidade na antropologia da imagem?**

**Sylvia** Penso que sim, mas, há outros também, dos vários campos a que a antropologia se dedica. Têm também as oficinas. Por exemplo, agora está sendo realizado um festival das oficinas Kinoforum, que é um trabalho absolutamente fascinante feito pela Zita Carvalhosa, com a possibilidade de capacitar pessoas na periferia para que possam ter suas produtoras, produzir os filmes etc. Isso é muito interessante também. É muito importante.

**Para finalizar, uma pergunta básica: como fazer uma boa etnografia?**

**Sylvia** Acho que tem que ter a capacidade de se aproximar das pessoas. É a capacidade de ter um olhar sensível. Uma escuta atenta e uma certa cumplicidade com as pessoas. Estabelecer uma relação de confiança mútua e ter também uma atitude de estranhamento. Não existe possibilidade de conhecimento sem estranhamento. Você precisa desnaturalizar o olhar, porque se é tudo muito natural, muito familiar, não tem muito o que falar sobre um determinado tema. Esses são alguns ingredientes...

Entrevista concedida a Maria do Carmo Rainho, em 22 de agosto de 2022.



## Patrícia Monte-Mór: a etnografia de um encontro

Cláudia Márcia Ferreira

Graduada em Museologia pela Unirio. Desde 1976, atua como museóloga do Museu de Folclore Edison Carneiro. Entre 1991 e 2021, dirigiu o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

### Primeiros encontros

Conheci Patrícia Monte-Mór antes da primeira Mostra do Filme Etnográfico que ela organizou no Museu de Arte Moderna, em 1993. Nosso encontro se deu porque ela trabalhou com o professor Manuel Diegues Júnior, que foi diretor do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério de Educação e Cultura até o final dos anos de 1970. Esse departamento deu origem à Secretaria da Cultura e, na década de 1980, ao Ministério da Cultura.





Manuel Diegues Júnior é um dos nomes que, a meu ver, merece um estudo aprofundado, por seu papel essencial na costura entre políticas públicas e espaços culturais importantes no país e no exterior, dentro e fora do serviço público. Era sociólogo, antropólogo, pesquisador da cultura popular, especialmente da literatura de cordel. Foi membro da Comissão Nacional de Folclore, criada, em 1947, no âmbito do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, órgão vinculado à Unesco. Nos anos de 1940, dirigiu a área de Difusão Cultural e o Serviço de Biblioteca e Intercâmbio do IBGE [Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística]. Ocupou diferentes cargos importantes na administração pública, tendo publicado livros relevantes sobre a cultura brasileira. E Patrícia teve um percurso que deve muito ao encontro com Manuel Diegues Júnior, de quem foi estagiária. Este encontro, provavelmente, foi incentivado por sua mãe, Janice Monte-Mór, bibliotecária que dirigiu com brilhantismo a Biblioteca Nacional, entre 1971 e 1979. Ou seja, Patrícia nasceu e cresceu embalada pela área da cultura e valorizando as instituições públicas de cultura.

Manuel Diegues Júnior era grande parceiro do então diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, o professor Bráulio do Nascimento, servidor da Biblioteca Nacional, bibliotecário, estudioso de letras e especialista em literatura de cordel. Diegues Júnior foi uma espécie de padrinho da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, cuja primeira sede própria foi estabelecida no Catete e daria origem ao Instituto Nacional de Folclore, posteriormente denominado Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, ainda hoje funcionando naquele bairro.

É também no Departamento de Assuntos Culturais que é concebida a Funarte, a Fundação Nacional de Artes, visando reunir diversas áreas, inclusive a de folclore, que estava representada na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Era um tempo de muitas esperanças, porque havia uma perspectiva de institucionalização da Campanha, o que ocorreu em 1976. O Instituto Nacional de Folclore ocupava, na Funarte, o mesmo lugar que o Instituto Nacional de Artes Plásticas e o Instituto Nacional de Música, dentre outros. Isso foi muito significativo para a área de folclore, embora insuficiente para a mudança de mentalidade necessária para retirar o campo de estudos de uma espécie de gueto, sendo a contribuição de grandes estudiosos de folclore e de cultura popular, ainda pouco conhecida. Sabe-se muito sobre Cecília Meireles e Câmara Cascudo, que, sem dúvida, deixaram legados preciosos para o conhecimento e a valorização das tradições culturais populares. Mas temos muito ainda para conhecer e valorizar sobre a produção intelectual e a atuação de pessoas como Manuel Diegues Júnior, Edison Carneiro, Lélia Coelho Frota e tantos outros pensadores e articuladores de políticas públicas, que deixaram contribuições importantes para uma visão mais crítica e inclusiva por parte do Estado, em todas as suas esferas.

O Movimento Folclórico Brasileiro<sup>1</sup> tem na sua origem alguns marcos temporais relevantes para a institucionalidade: 1947, a criação da Comissão Nacional de Folclore; 1951, a realização do primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, que estabelece a Carta do Folclore Brasileiro; 1958, quando é instituída a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.<sup>2</sup> A partir de 1964, durante o período da ditadura militar, percebe-se certa vulgarização, manipulação ou apagamento de grandes nomes dos estudos de folclore e cultura popular no país, estudiosos que muitos especialistas atualmente não gostam de chamar de folcloristas porque o termo acabou tomando um valor depreciativo. Acho importante mencionar esse longo processo quando falamos sobre a Patrícia, porque o Manuel Diegues Júnior e ela, com seus trabalhos e atuações, ajudaram a dar um novo sentido ao folclore e à cultura popular, e isso se refletiu muito na instituição que é parte da minha vida, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.



1 Nome atribuído ao “conjunto de iniciativas empreendidas em prol da salvaguarda, estudo e pesquisa do folclore nacional”, capitaneadas por um grupo de intelectuais nos anos de 1940 (VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 14).

2 Sobre o período compreendido entre 1947 e 1964, ver o relevante trabalho de Luís Rodolfo Vilhena, *Projeto e missão*, mencionado na nota anterior.

É muito difícil separar uma história de vida de uma história institucional, na medida em que essas coisas se cruzam profundamente. Eu comecei a trabalhar com 17 anos no Museu de Folclore Edison Carneiro, que integrava a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e, em 1979, se transformou em Instituto Nacional de Folclore. Posso dizer que carreguei o folclore e as culturas populares. Patrícia eu conheci nesse processo. Ela era, podemos dizer, uma discípula do professor Diegues e cumpriu parte de seu estágio com a orientação do professor Bráulio do Nascimento, diretor da Campanha e grande articulador da transformação do Museu de Folclore em Instituto Nacional do Folclore, pleito estabelecido no primeiro Congresso Brasileiro de Folclore. Foi Manuel Diegues Júnior que conseguiu a primeira sede própria para o Instituto Nacional de Folclore, a antiga casa da guarda do Palácio do Catete, em 1974.

Posteriormente, em 1980, outra cessão, a do prédio da antiga garagem do Palácio do Catete, onde foi instalado o Museu de Folclore Edison Carneiro, um setor estratégico e importantíssimo, criado em 1968. Nos anos 1980, no Instituto Nacional do Folclore, vivemos uma efervescência e Patrícia fez parte dessa história. Ela chegou pelas mãos de Diegues Júnior, que ia a todas as exposições organizadas no museu. Lembro que, durante as obras de construção do metrô, no Catete, a sede teve que ser isolada e trabalhamos em um porão do prédio do Museu Nacional de Belas Artes, onde era a sede da Funarte, com entrada pela rua Araújo Porto Alegre. Ali ficavam a sala Rodrigo Mello Franco e a Galeria Sérgio Milliet, o Instituto de Artes Plásticas e as demais áreas da fundação, que incorporava o campo de folclore e abrigava temporariamente a maior parte do Instituto Nacional de Folclore com a sua biblioteca. O único setor que permanecia no Catete era aquele onde eu trabalhava, o museu, por causa das coleções. Ficávamos em uma construção de meia-água no parque do Palácio do Catete. Apenas nos anos de 1980, e graças, também, ao apoio do Manuel Diegues Júnior, conseguimos o prédio exclusivo para o museu.

Patrícia, assim como eu, era muito jovem e frequentava todas as atividades organizadas pelo Instituto Nacional de Folclore. Mas, o grande encontro que se relaciona com o objeto deste depoimento é a realização da primeira Mostra do Filme Etnográfico, organizada por ela, em 1993, no Museu de Arte Moderna, e que fui assistir. A mostra se dividiria, depois, em muitos lugares. Era uma espécie de instituição para se administrar. Não era apenas um evento. E mal acabava, já começavam a preparação e os procedimentos para a mostra do ano seguinte. Patrícia possuía um fôlego enorme.

Quando da realização da primeira mostra, eu dirigia o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, ainda no âmbito da Funarte. Eu havia visitado a Cinemateca do MAM, onde depositamos alguns filmes que estavam no acervo do então Instituto Nacional de Folclore, buscando melhor armazenamento e preservação. E já era encantada com o poder das imagens e com os museus etnográficos; estes, àquela época, praticamente não existiam.







Os museus históricos e artísticos pouco contextualizavam o acervo em suas mostras, pois expunham os objetos e suas etiquetas, em geral, apenas com os nomes dos artefatos e a data de coleta. Mas o museu etnográfico é puro contexto histórico e social, e, se não tiver isso, não tem nada. Por isso, as imagens ganhavam uma importância fenomenal nesse processo de exibição dos objetos. Como dizia o Carlos Brandão<sup>3</sup> sobre os potes de barro, eles “são feitos para guardar água, mas as flores pintadas nos potes são feitas para guardar as memórias de quem as fez e quem as toma”.

O Centro, naquele momento, já havia passado pela administração de Lélia Coelho Frota, que foi muito atuante na direção do trabalho de campo, da pesquisa de campo, da busca pelo contexto dos objetos. Também nessa época, a antropóloga Lygia Segalla, da área de imagem, levantou os acervos fotográficos do Centro que estavam depositados na biblioteca sem referências e informações.

A minha conversa com a Patrícia, após a realização da primeira mostra, ocorreu naturalmente, como um desejo de parceria que, se por um lado, significava apoio, estrutura, espaço, nunca foi única, porque a mostra possuía uma dimensão enorme. De todo modo, éramos os parceiros básicos da Interior Produções. A segunda edição já contou com o apoio do Centro Cultural Banco do Brasil, mas o evento se constituía, todo o tempo, por uma busca incessante por parceiros e por atividades. Importante destacar a costura que Patrícia fez com a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), com o Fórum de Antropologia da Imagem, com festivais internacionais.

Era um movimento enorme e a nossa parceria contemplava discussão e conversa, mas era também um referendo para a mostra, um cartão de visita para patrocínios complementares. Para o Centro, a mostra gerava muitos frutos, porque deixava acervos para a instituição, além do conhecimento envolvido: legava acervos fílmicos para consulta de estudantes e pesquisadores. Todos os documentaristas que participavam eram convidados a ceder cópias e muitos as depositavam no Centro. Isso incrementou também muitas medidas nossas, nos campos da conservação e da documentação. Foram desafios que assumimos por conta da parceria com a Mostra do Filme Etnográfico.

A mostra possuía uma estrutura muito sofisticada para exibir tanto a produção contemporânea quanto a produção mais clássica, com homenagens a pessoas e a movimentos importantes. O Jean Rouch, por exemplo, participou do evento oferecendo oficinas. Vinham cineastas da África, participantes de outros festivais. Assim como a mostra foi para outros lugares, muitas pessoas do exterior vinham

3 Carlos Rodrigues Brandão, mestre em antropologia pela Universidade de Brasília (1974), doutor em ciências sociais pela Universidade de São Paulo (1980), livre-docente em antropologia do simbolismo pela Universidade Estadual de Campinas. Possui experiência na área de antropologia, com ênfase em antropologia camponesa, antropologia da religião, cultura popular, etnia e educação, com foco na educação popular.

para o evento. E isso tudo repercutia também no espaço, no diálogo do Centro, do Museu, das culturas populares, com os interlocutores que participavam da mostra pelo chamariz da imagem em movimento. Eram muitos documentaristas, muitos especialistas fazendo palestras, como o Eduardo Coutinho, o Eduardo Escorel, o Walter Salles Júnior. Eram debates importantíssimos, que tinham a ver com o cinema documentário, com o cinema, com a produção, mas, sobretudo, com a cultura, o respeito à diversidade, os trânsitos entre os populares tradicionais e eruditos.

A Mostra colaborou, também, para formar pessoas, acervos, plateias. Exibia desde documentários sobre a dança do passinho até iniciativas como a do vídeo nas aldeias, de Vincent Carelli. Apresentava filmes que tratavam de temáticas sensíveis, como prostituição e questões LGBTQIA+, discussões importantes e muito contemporâneas que alimentavam a mim e às equipes. E a Mostra se espalhava por muitos espaços do Rio de Janeiro: na sede do Centro, na Galeria Mestre Vitalino; no cinema do Museu da República e no Estação Botafogo. Salas maiores e menores, com exposições concomitantes, oficinas. Nossa atuação implicava, também, a organização do prêmio Manuel Diegues Júnior, criado em 1997 e coordenado especialmente pela área de pesquisa do Centro.

Ainda sobre Manuel Diegues Júnior, um alagoano vivendo no Rio de Janeiro, pai do cineasta Cacá Diegues, é interessante observar o papel que ele exerceu, reunindo a comunidade nordestina e a comunidade de artistas em sua casa. Ali se deu boa parte da história do Cinema Novo no país. Manuel Diegues Júnior também presidiu a Associação Latino-Americana de Sociologia. Patrícia bebeu muito nessa fonte. Muitos de nós.

## **Outras referências**

Uma pessoa que a 15ª Mostra homenageou, em 2011, foi Lélia Coelho Frota, que teve um peso muito importante, tanto na formação da Patrícia, como na minha. É claro que Patrícia tem inúmeras outras referências importantes, mas, aqui, estou tentando indicar aquelas que eu divido com ela. Ressalto o Bráulio do Nascimento, com os elos e todas as conversas que ele tinha com Manuel Diegues Júnior e que eu podia, muitas vezes, acompanhar. Outra pessoa que não era tão próxima, mas que, por intermédio da Lélia, influenciou a todos nós, foi o Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Em 1975, Aloísio Magalhães criou o Centro Nacional de Referência Cultural, o CNRC, que não integrava as esferas governamentais, mas contava com o apoio de 12 instituições públicas. O CNRC buscava entender o Brasil para, a partir dessa compreensão, criar modelos de desenvolvimento social e econômico. O trabalho consistia em documentar, formar um arquivo de saberes do fazer brasileiros que, analisados, eram devolvidos às respectivas comunidades ou instituições com inserções em seu modo produtivo, para que pudessem melhorar processos e produtos finais. Ver: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-gestor-cultural/>. Acesso em: 22 jul. 2022.



Boa parte do trabalho do Centro Nacional de Referência Cultural e o conceito de referência cultural que o Aloísio Magalhães defende no livro *E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil* tinha a ver com imagem, porque se relaciona com os documentários feitos na época do museu ao ar livre, de Orleans; um que lembra o *Monjolo*, do cineasta Humberto Mauro, aquele tempo do trabalho etnográfico que Magalhães recupera. Era uma proposta muito inovadora a de que não havia um projeto igual para todos os lugares. Os pesquisadores iam a campo ver o tempo social, que é uma coisa com a qual eu gosto muito de colocar em pauta nas nossas questões relativas ao diálogo com a cultura popular. Porque o tempo social é muito distinto dos outros tempos sociais urbanos e, nesse território do Brasil, muito distinto regionalmente também.

Outra referência importante é o Luís Rodolfo Vilhena e o seu livro *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*, tese de doutoramento orientada por Gilberto Velho, referência fundamental para a Patrícia. Falar dessa história da antropologia, de como a antropologia se faz nos anos 1990, implica falar do Museu Nacional, um lócus no processo da construção do campo de folclore e das culturas populares. É preciso mencionar o Edison Carneiro, segundo diretor da Campanha de Defesa do Fol-

clore Brasileiro, uma vez que o primeiro, Mozart Araújo, ficou por pouco tempo e não teve atuação relevante. O Edison Carneiro era interlocutor direto da Heloísa Alberto Torres, do Museu Nacional. Patrícia é formada nessa antropologia e Gilberto Velho tem uma influência enorme sobre ela, assim como tem sobre nós, porque esse período marca a retomada de diálogo entre o campo de folclore, cultura popular e a antropologia. Gilberto é um dos fundadores da Associação de Amigos do Museu do Folclore, que teve um papel muito importante nessa parceria com a Mostra do Filme Etnográfico. Muitas vezes, era a associação que captava em conjunto com a Interior Produções, porque os recursos eram escassos e destinados ao coração da Mostra. Mas havia sempre os custos de trazer representantes internacionais, organizar workshops e o Fórum de Antropologia, as visitas guiadas, o visionamento na galeria. Patrícia projetava o evento, os diálogos iam se ampliando... a casa de Patrícia era uma central da Interior Produções e de cinema, dia e noite durante a mostra, onde aconteciam, inclusive, as recepções para os convidados estrangeiros.

Voltando às referências, destaco outra antropóloga, Maria Laura Viveiros de Castro, que passou pela área de pesquisa do Centro Nacional de Folclore, do então Instituto Nacional do Folclore. Por iniciativa dela nós desenvolvemos o projeto *Estudos de folclore no Brasil*, que contou com o apoio da Financiadora de Estudos e Projetos (Finep) e levou pessoas como Luís Rodolfo Vilhena para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Vilhena, e sua tese, que já mencionei, um estudo sobre o movimento folclórico brasileiro, alimentou trabalhos que se refletiam nas exposições do museu e nos projetos que foram implantados, inclusive um que é icônico ainda hoje, a Sala do Artista Popular. Esse projeto, criado pela Lélia Coelho Frota, em 1981, buscava entender a produção de objetos populares em seu contexto, com pesquisa de campo, etnografia, registros fotográficos que eram as grades etnográficas, ou seja, valorizava a imagem e o seu lugar no mundo. Nesse programa de trabalho, eram realizadas, até o início da pandemia do Covid 19, sete a oito mostras por ano com pesquisadores em campo, produção de imagens fotográficas e de filmetes. Como os equipamentos foram barateando e ofereciam uma boa qualidade, possibilitaram alguns ensaios de pequenos vídeos, com imagens do fotógrafo Francisco da Costa e edição do técnico de imagem e som Alexandre Coelho. Assim, conseguimos obter e guardar imagens em movimento, que não são classificadas como documentários, mas se enquadram na perspectiva da etnografia, o grande objetivo da Mostra do Filme Etnográfico.

### **A consolidação da etnografia visual no Brasil**

Patrícia foi muito importante na formação de gerações de pesquisadores da imagem, em especial, por sua atuação na Uerj. Muitos estudaram antropologia e se formaram atuando nas diferentes edições da Mostra do Filme Etnográfico.





Outro fruto desse trabalho é o Etnodoc, um edital de apoio ao filme etnográfico, que lançamos, em 2007, com a colaboração da Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Acamufec), fundamental para a obtenção de recursos. Conseguimos realizar três edições com financiamento da Petrobras, em 2007, 2009 e 2011.

Patrícia colaborou organizando o júri para o primeiro edital, que teve uma aceitação impressionante. Na segunda edição, tivemos mais de setecentas inscrições de documentários Brasil afora. É importante ressaltar que o Etnodoc acompanhava a versão itinerante da Mostra do Filme Etnográfico, que era realizada em inúmeros lugares, como os espaços acadêmicos das universidades. O edital do Etnodoc premiava até quinze documentários com oitenta mil reais para cada um, o que possibilitava, na época, produzir bons trabalhos. Eram documentários de 26 minutos que contavam com o apoio da TV Brasil, que os exibia. A TV Brasil foi um veículo importantíssimo para levar ao público as culturas populares e tradicionais, em um trânsito permanente com a produção contemporânea. Nas três edições, o Etnodoc possibilitou a produção de 46 documentários.

O edital era aberto a pesquisadores, documentaristas e cineastas, que não precisavam estar vinculados a uma empresa. Após a seleção, os vencedores assinavam um contrato com uma empresa responsável, escolhida por eles. E no estabelecimento desse contrato havia a formatação exigida pela TV Brasil, com relação a quadros, minutagem, tempo, vinheta. Esse sistema possibilitou dar vez e voz a muitas pessoas que não possuíam a oportunidade de se expressar por meio das imagens em movimento, trabalhando com profissionais do cinema e do documentário.

O Etnodoc, que contou, também, com o apoio da Eletrobras e da Caixa Econômica Federal, acabou porque, segundo os responsáveis por fornecer os selos da Lei de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet, a Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Acamufec) não possuía competência para trabalhar com cinema e vídeo. Assim, sem poder apresentar projetos e obter os selos, ficamos impossibilitados de obter patrocínios. E hoje, infelizmente, não temos como encarar o tamanho da burocracia e as dificuldades impostas à captação de recursos com o uso da Lei de Incentivo à Cultura.

Outro nome a ser lembrado é o de Emílio Domingos,<sup>5</sup> que nos ajudou muito no júri dos três editais do Etnodoc. E a TV Brasil merece atenção pela parceria com a Mostra do Filme Etnográfico, oferecendo um prêmio. Além disso, conforme mencionei, promovíamos o Prêmio Manuel Diegues Júnior para melhor roteiro, melhor pesquisa e melhor realização entre os documentários relativos à cultura popular no Brasil. A Associação de Documentaristas e Curtametristas do Rio de Janeiro também oferecia um prêmio. Em um primeiro momento, oferecíamos um tótem, lindo, de madeira, feito por um artista popular, Jorge Rodrigues. Posteriormente, conseguimos recursos financeiros para os prêmios: a princípio dois mil reais, depois quatro mil reais.

O Etnodoc colaborou para a produção de documentários e o tratamento de filmes. Quando havia recursos, levávamos diretores para discutir com os alunos das universidades. E isso foi constituindo núcleos de interessados no cinema documentário, nas imagens em movimento Brasil afora. Patrícia era uma figura estratégica nessa costura. Divulgava a produção de documentários brasileiros no exterior; estes participavam de mostras na Argentina, na Índia, até no Festival de Filmes Margareth Mead.

Nos últimos anos da parceria com o Centro, que se estabelece em 1996 e segue substancial até a 14ª mostra, em 2009, a participação institucional ficou complicada. A demanda e a responsabilidade do trabalho exigido por outros programas e projetos, especialmente incrementados a partir da legislação de reconhecimento do

5 Cineasta, cientista social, pesquisador, roteirista e produtor, atua, principalmente, na área de documentários. Graduou-se em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com ênfase em antropologia visual, cultura urbana e juventude. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente, é professor da Pós-Graduação em Cinema Documentário da Fundação Getúlio Vargas (FGV-RJ) e pesquisador associado ao Grua, Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais, da UFRJ. Também foi curador da Mostra Internacional do Filme Etnográfico e do Festival Visões Periféricas.

patrimônio imaterial, era grande. Chegamos a conversar sobre a possibilidade de tornar a mostra bienal, mas Patrícia não conseguia conter o movimento da oferta, porque acabava uma edição e ela já estava com milhões de contatos, e então dava início à seleção de filmes e participantes da próxima edição. A escassez de recursos e a reestruturação da Lei Rouanet dificultaram a parceria na produção do evento que precisava crescer. Patrícia também enfrentou graves problemas de saúde.

A mostra passou a ocupar outros espaços, e conquistou mais visibilidade internacional. No Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular perdemos um pouco daquela riqueza, que era a realização no local, os contatos, as trocas, a montagem das exposições temporárias. Mas os cinemas lotados, como o Odeon, na Cinelândia, evidenciavam a força da mostra. As sessões de abertura já davam o tom de como seria o evento: conheci o cineasta Marc Piault; acompanhei as discussões e conversas sobre o [projeto] Vídeo nas Aldeias; enfim, era uma experiência maravilhosa.

Entre 1995 e 2011, as edições foram anuais; se não me falha a memória, posteriormente, no período em que Patrícia ficou doente, a periodicidade mudou, e o evento ficou intermitente. Paralelamente, nós já estávamos organizando o Etnodoc, que começou em 2007. De todo modo, e durante muito tempo, o fundamental do custo da mostra foi apoiado pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), depois pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). A migração do Centro para o Iphan, em 2003, gerou uma discussão junto à procuradoria do órgão sobre a questão da inexigibilidade nos processos licitatórios. No Iphan, os dispositivos conhecidos da lei n. 8.666 eram aqueles que diziam respeito às licitações de obras; a realização de eventos de cunho artístico ou de produtos com edição intelectual não faziam parte da vivência e da competência institucional. O então presidente do órgão, Luiz Fernando de Almeida, nos entendia e nos apoiou, mas o Centro era questionado a cada ano, e instado a formular notas técnicas, em função do repasse direto de recursos para a mostra com base no dispositivo de inexigibilidade da mesma lei, considerando a autoria da criação.

## **Desafios para o registro e a difusão do patrimônio imaterial brasileiro**

Todo patrimônio tem algum suporte ou alguma base de materialidade para se expressar, mas aqui tratamos de um conjunto de valores e de bens da memória, que não necessariamente se preservam fisicamente, mas no valor, no saber-fazer, no pertencimento daqueles que se expressam e na afirmação de sua existência. É preciso definir essa perspectiva do patrimônio imaterial do ponto de vista do Estado, ou de como o Estado atua nesse processo de reconhecimento. O bem material possui o instituto do tombamento, aquele que dá ao Estado um poder superior: você pode ter um imóvel, mas se o seu imóvel é reconhecido como um patrimônio brasileiro, então ele é também um patrimônio público, e isso implica determinados deveres, inclusive deveres do Estado que, muitas vezes, não se concretizam.

No caso do patrimônio imaterial, não se pode dar ao Estado o poder de atribuir sentido e significado acima dos próprios detentores, ou seja, quem atribui esse sentido é o praticante na sua relação direta e indireta com a sociedade. São valores e práticas culturais que permanecem e se transformam permanentemente, ao contrário do bem tombado. Para esse reconhecimento se cria o paralelo do instituto do tombamento para o bem imaterial, que é o instituto do registro, aquele que reconhece um modo de fazer uma celebração, uma expressão, um lugar como um valor. É um bem que tem permanência e significado, que vem se produzindo e reproduzindo em processos por vezes mais lentos, por vezes mais acelerados; todos eles só fazem sentido contextualizados pela etnografia, pelas relações que se estabelecem ali, entre os atores sociais, seus valores e os diálogos com a sociedade mais ampla.



O que o Estado sozinho, como parte da sociedade que ele é, pode preservar de fato, ao contrário do tombamento, é a memória, e aí o documento escrito e o documento visual adquirem um lugar da maior importância. Tanto é que o procedimento para você registrar um bem começa por uma coisa que muita gente no Brasil tem enorme dificuldade de entender, que é o consentimento prévio informado. Em outras palavras, não basta, por exemplo, eu pensar que a Folia de Reis é um bem importante e propor ao Iphan que registre a Folia de Reis, porque eu não tenho a menor capacidade de preservá-la como ela é. Quem tem condição de preservar e sabe se quer ou não preservar são os foliões de Reis.



Assim, qualquer proposta tem que envolver o que chamamos de detentores ou, como eu prefiro, “os atores sociais”. O que o Estado faz, então, é reconhecer algo como um valor, que pode, a partir desse reconhecimento, se candidatar a patrimônio cultural brasileiro, que exige, entre outras coisas, a produção de um dossiê no qual o bem é descrito em uma perspectiva histórica até a contemporaneidade.

Mas é preciso entender o que é um instrumento de registro. Se a maioria da população brasileira desconhece a diferença entre os poderes Legislativo, Executivo e Judiciário, como exigir que entenda o instrumento de registro. Boa parte da sociedade acredita, inclusive, que este é igual ao tombamento, ou seja, se está registrado não vai acabar mais. Eu me lembro do Ziraldo, quando foi criado o instituto do registro no ano 2000, afirmando que a Banda de Ipanema não iria acabar uma vez que havia sido tombada. A Banda de Ipanema vai existir enquanto os foliões da banda quiserem; quando acabar o que fica é a memória.

Voltemos, então, à Mostra do Filme Etnográfico e a Patrícia. Essa ideia de que o bem pode acabar, mas a memória e a história ficam, marca o trabalho dela nessa perspectiva. Mais do que uma atuação direta no patrimônio imaterial, objetivamente, a mostra, o Etnodoc, o edital para a produção de documentários, possibilitavam mostrar outros bens, entender a diversidade nos seus diferentes lugares e tempos, em diálogos permanentes. Não havia a necessidade da chancela do Iphan: bastava que o pesquisador ou o cineasta argumentassem com consentimento prévio que uma determinada expressão, uma celebração, um modo de fazer de um determinado lugar possuíam valor patrimonial no sentido de permanência, de pertencimento e de afirmação. Então, propunham um documentário e ele era financiado.

Hoje fico muito preocupada. O consentimento prévio e informado demanda pessoas formadas para o diálogo, para a prospecção do diferente. É justamente ouvir o que eu não sei; tentar entender o que é que está sendo colocado por outras pessoas. Infelizmente, não vejo que hoje existam quadros propícios a dar espaço para isso nas políticas públicas. Por outro lado, acredito que a sociedade brasileira está pulsando em vários movimentos e torço para que sejamos capazes de retomar os espaços.

Há uma quantidade grande de iniciativas de legisladores fazendo os “tombamentos” de patrimônio imaterial, sem que essas pessoas saibam o que é o instituto do tombamento, o que é o patrimônio imaterial, o que é o instituto do registro. É um conhecimento muito raso, uma conversa muito manipulativa. E como pertenço a um grupo que estudou o movimento folclórico brasileiro e viu como foram achataadas as ideias dos “Edisons”, das “Cecílias” e dos “Cascudos”, fico muito preocupada quando vejo algumas iniciativas desses legisladores.

O Rio de Janeiro é *hour-concours*. É o surf carioca, o chiado carioca... tudo é declarado patrimônio cultural imaterial pela Assembleia Legislativa. Eu fico muito apreensiva porque participei da construção do decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000, a partir de um grupo de trabalho que durou dois anos, coordenado por uma

arquiteta genial, a Márcia Santana, responsável pelos primeiros levantamentos e estudos para tombamentos de terreiros no Brasil. Aliás, o primeiro parecer do tombamento do terreiro da Casa Branca<sup>6</sup> é do professor Gilberto Velho. Hoje, os legisladores declaram patrimônio imaterial a oração, a bíblia, as novelas bíblicas, enfim, virou uma mescla desesperadora de política pública com religião, o que certamente não resulta em boa coisa.

Os processos de registro precisam correr com vagar. Um deles, que acompanho ultimamente, e que a Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro está coordenando, é o registro do Choro no Brasil, com uma participação estupenda dos chorões de norte a sul do país. Enquanto se pode garantir o consentimento prévio, informado, participativo, dos atores sociais responsáveis por esses patrimônios, a gente vai bem, mas quando isso vira instrumento para distribuir títulos, a bel-prazer, seja do Poder Legislativo, seja do Executivo, pode virar uma salada de sabor muito ruim.

O registro exige que se faça um caminho de mobilização e escuta, de diálogo e salvaguarda das condições para preservar. Para fazer o tombamento de um edifício, você faz plantas, prospecções, estuda os materiais e técnicas construtivas, documenta tudo e, quando necessário, restaura elementos da construção. Para o patrimônio imaterial e seu registro é necessário fazer trabalho de campo, documentar fotograficamente, escrever sobre o bem, levantar tudo o que já foi publicado. E, principalmente, escutar e discutir, com os atores sociais diretamente envolvidos, qual é a perspectiva de se registrar e por quê, o que está em risco, o que se quer preservar.

Por exemplo, a capoeira foi registrada, em dois livros; o dos saberes, que destaca o ofício do mestre capoeirista, e o das formas de expressão, que ressalta a roda de capoeira, como espaço de sociabilidade importante. Isso é fundamental porque o fazer do capoeirista tradicional vem sendo frequentemente ameaçado pela formação acadêmica, pelas faculdades de educação física. Há uma tentativa de esconder essa tradição e os conhecimentos tradicionais que os mestres detêm, como o lugar simbólico da roda, que é na rua, no espaço público, e é preciso abrir espaço para a roda acontecer. O jongo, por sua vez, sofre muitas perseguições de igrejas ao apresentar sua essência religiosa, ocupando os espaços católicos. Isso ocorre por conta dos preconceitos que o associam à macumba, à umbanda, assim, esse instrumento de registrar, de documentar, ao apresentar a história do jongo, desmistifica o que é macumba para boa parte da sociedade, e colabora para formar cidadãos.

6 O terreiro da Casa Branca, Casa Branca do Engenho Velho, Sociedade São Jorge do Engenho Velho ou Ilê Axé Iyá Nassô Oká, é considerada a primeira casa de candomblé aberta em Salvador, Bahia. Constitui-se de uma área aproximada de 6.800 m², com as edificações, árvores e principais objetos sagrados. É o primeiro Monumento Negro considerado Patrimônio Histórico do Brasil desde o dia 31 de maio de 1984 e tombado pelo Iphan em 14 de agosto de 1986. Ver: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1594>. Acesso em: 21 jul. 2022.



## **Patrícia, José Inácio Parente e os afetos**

O José Inácio Parente, companheiro de Patrícia, e ela própria eram pessoas para quem a afetividade estava imbricada com o trabalho, com a matéria com que a gente trabalhava. As exposições que a gente promovia na Galeria Mestre Vitalino, paralelas às mostras, eram discutidas ao longo do ano: que imagens seriam; os homenageados. Essa afetividade se expressava no respeito às diferenças. Eu também conheci a mãe da Patrícia, Janice de Monte-Mór, e tinha uma admiração enorme pela Biblioteca Nacional, por todo o trabalho realizado lá.

Em setembro de 2021, quando eu fui destituída do cargo de diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que ocupei por trinta anos, Patrícia e José Inácio me enviaram uma mensagem de solidariedade e de reconhecimento pelo trabalho que fizemos juntos. O texto evidenciava, sobretudo, nossa relação de amizade. Infelizmente, Patrícia vinha passando por momentos muito duros, com muitos problemas de saúde, diálises, transplante de rim, Covid, e acabou falecendo.

Guardo a memória do nosso último encontro presencial, antes da pandemia. Era uma homenagem a Yvonne Maggie na UFRJ. Patrícia estava bem! A mostra, o Etnodoc, o trabalho no Centro, isso era motivo de afeto nosso, mútuo. A gente viveu isso intensamente.

Depoimento concedido a Antônio Laurindo, Maria Elizabeth Brêa e Mauro Domingues, no formato on-line, em 8 de junho de 2022. Edição de texto: Maria do Carmo Rainho.



ARGOS FILMS PRÉSENTE UNE RESTAURATION DE LA CINETECA DI BOLOGNA



FESTIVAL DE CANNES  
SÉLECTION OFFICIELLE  
CANNES CLASSICS 2011

# CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

UN FILM  
SANS  
PRÉCÉDENT  
DANS  
L'HISTOIRE  
DU CINÉMA



*Vaissier*

UN FILM DE JEAN ROUCH  
AVEC LA COLLABORATION DE EDGAR MORIN

A PARIS  
DES FEMMES  
DES HOMMES

PRIX DE LA CRITIQUE INTERNATIONALE (FIPRESCI) - CANNES 1961

# Quatro dimensões do percurso de Jean Rouch

José da Silva Ribeiro

Doutor em Antropologia, com especialidade em Antropologia Visual. Foi professor em universidades de Portugal, França, Espanha e Brasil. Coordena o grupo de pesquisa Cinemas – Cinema e Narrativas Digitais do ID+ Research Institute for Design, Media and Culture e da AO NORTE. Organiza o Curso de Verão no MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço

*Pretendemos nesta publicação abordar quatro dimensões do percurso de Jean Rouch: situá-lo no contexto do filme etnográfico, revisitar os arquivos de Chronique d'un été cinquenta anos depois de sua realização, o encontro de Rouch com os dogon e a “poética do ferro e do aço” partilhada com Manoel de Oliveira, remetendo para sua dimensão de engenheiro, cineasta e antropólogo. Conscientes de que ficaram de fora dimensões igualmente importantes, mas que não cabem nesta curta reflexão.*

## Filme etnográfico e antropologia visual

O filme etnográfico ou o cinema etnográfico entendido no sentido mais amplo abarca uma grande variedade de utilizações da imagem animada, aplicada no estudo do homem na sua dimensão social e cultural. Inclui, frequentemente, desde documentos improvisados até produtos de investigação de construção muito elaborada. Os métodos do cinema etnográfico são muito diversos, associados a tradições teóricas diferenciadas como a meios e procedimentos utilizados. Assentam em alguns princípios fundamentais: uma longa inserção no terreno ou meio estudado geralmente como participante, uma atitude não diretiva fundada na confiança recíproca, valorizando as falas das pessoas envolvidas na pesquisa, uma preocupação descritiva baseada na observação e escuta aprofundadas independentemente da explicação das funções, estruturas, valores e significados do que descrevem.

O seu nascimento é frequentemente referenciado como o nascimento do próprio cinema: para Claudine de France, com os primeiros filmes Lumière, 1898. Para Emilie de Brigard, o primeiro filme etnográfico foi realizado, em 1895, por Félix-Louis Regnault, médico especializado em anatomia patológica, que com a ajuda do assistente de Marey, Charles Comte, filmou uma mulher ouolof a fabricar uma peça de olaria na exposição etnográfica da África Ocidental. Neste filme existe uma intenção científica explícita: a de descrever uma técnica de cerâmica intermediária

entre a executada sem roda e com roda horizontal (Piault, 2000). Só nos anos 1950, o filme etnográfico se torna uma disciplina institucional com especialistas reconhecidos e critérios (Brigard, 1979). É, porém, André Leroi-Gourhan, ao apresentar seu trabalho intitulado “Le film ethnographique existe-t-il?” ao Congrès International du film d’Ethnologie et de Géographie Humaine, que contempla o nascimento do filme etnográfico, continuando a colocar-se em pauta a discussão do lugar que lhe deve ser atribuído na pesquisa antropológica e na exposição de resultados.

Jean Rouch (1917-2004) é a figura incontornável e a referência primeira do cinema etnográfico, não apenas pela quantidade de filmes realizados, mas pela qualidade das obras, a contínua inovação nos procedimentos de pesquisa, a criação de estruturas fundamentais para o desenvolvimento do gênero. Rouch fundou, com Henri Langlois, Enrico Fulchignoni, Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan e Claude Lévi-Strauss, o Comité du Film Ethnographique, em 1953; o Bilan du Film Ethnographique, em 1982, atualmente Festival International Jean Rouch, cuja 44ª edição se realizou em 2022; participou na organização da formação nesta área de conhecimento e criação artística em França, e na sua extensão em diversos países da Europa, África e Américas.

Jean Rouch engenheiro, cineasta-antropólogo ou antropólogo cineasta nasceu em Paris, em 31 de maio de 1917. Formou-se, em 1941, em engenharia civil pela École des Ponts et Chaussées e deixou a França, com mais vinte engenheiros, no mesmo ano, para trabalhar na construção de caminhos de ferro em África. Aí descobriu os mistérios da religião e da magia songhai e decide estudar etnologia. Em Paris, frequenta os cursos de Marcel Mauss e de Marcel Griaule. Iniciou o doutoramento com Marcel Griaule sobre os songhai em 1947, que terminou em 1952. Realizou seu primeiro filme em 1947, *Au pays des mages noirs*. Da sua obra cinematográfica constam cerca de centena e meia de filmes. A sua influência prolonga-se até à atualidade no cinema e na antropologia. Foi reconhecido primeiro pelo cinema e só posteriormente na antropologia. Influenciou as práticas da antropologia e da antropologia visual debatidas no primeiro Congresso de Antropologia Visual (1973). Os filmes de Jean Rouch tornaram-se referência paradigmática (Ginsburg, 1999) e escola continuada em múltiplos lugares: na Universidade de Nanterre com os cursos de Cinéma, Audiovisuel, Culture et Société, na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris, Marselha) e noutras instituições como os Ateliers Varan que expandiram a formação em cinema um pouco por todo o mundo.

É difícil destacar algum dentre os numerosos filmes de Rouch, uns porque constituem documentos importantes na história, sociedade e cultura africanas, como *Les fêtes du Sigi*<sup>1</sup> (1967-1974), *Sigi synthèse*, *l’invention de la parole et de la*

<sup>1</sup> O Sigi é uma cerimónia itinerante que se transmite de aldeia em aldeia e de região em região ao longo da falésia de Bandiagara. Realiza-se durante sete anos seguidos, só se repetindo posteriormente após sessenta anos.

*mort* (1981) ou as iniciativas cinematográficas em Moçambique, outros porque constituem processos criativos inovadores tanto na antropologia como no cinema. Refiro-me sobretudo a *Les maîtres fous* (1955), *Moi, un noir* (1958), *La pyramide humaine* (1959) e *Chronique d'un été* (1960).

*Les maîtres fous* (1955) é um dos filmes mais conhecidos, mas também objeto de muitas polémicas entre os antropólogos e mesmo junto de comunidades africanas. Não deixa, porém, de ser um dos mais relevantes filmes etnográficos por lidar com questões epistemológicas importantes e centrais para a antropologia.

O objetivo de Marcel Griaule era sobretudo vinculado a uma *antropologia de urgência*, isto é, registrar rituais que estavam desaparecendo. Rouch aborda em *Les maîtres fous* a reconfiguração do ritual na sociedade atual enfatizando a percepção de ritual e de sociedade na construção da narrativa. Rouch, em *Les maîtres fous*,

Rompia com uma forma de fazer antropologia que apostava na integração do social pelo ritual e este como forma de experiência desta representação da integração [...] apontava desde o título para uma ambiguidade (sociedade africana ou colonização britânica) [...] instala um novo olhar do que era uma sociedade e refletia um momento de transição por que passava a África Ocidental [...] interessa-se por pessoas deslocadas, migrantes que viviam em grandes cidades, a vida urbana e o fenômeno da posseção.<sup>2</sup>

No filme *Chronique d'un été* (1960), de Rouch e Morin, voltou-se para a *antropologia em casa*, para o mundo moderno em transição. A cidade de Paris, os jovens, as relações entre operários e estudantes, o debate político, a descolonização – guerra de Argélia, independência da República do Congo e até uma pequena referência a Pândita Nehru, primeiro-ministro indiano entre 1947 e 1964, e responsável pela integração dos territórios na Índia (nomeadamente aqueles sob dominação portuguesa), a vida na cidade, *bal de musette* do 14 de julho, a produção industrial, percursos urbanos dos operários, as periferias urbanas, o problema da habitação, frustrações perante o trabalho, na vida íntima e na realização pessoal, o dealbar da sociedade de consumo e das preocupações monetárias como forma de felicidade.

A abordagem do exótico e do longínquo (o autêntico?), que marcara os filmes anteriores de Jean Rouch, é colocada numa situação de igualdade com o endótico, o próximo, o familiar, o quotidiano das nossas sociedades (*Chronique d'un été*) ou na interação entre os mundos dos tradicionalmente observadores com o dos tradicionalmente observados (*La pyramide humaine*). A observação como atividade visual, saber ver, é agora acompanhada de palavras e sonoridades localmente produzidas, saber ouvir, saber escutar. A relação entre observados e observadores (quem é quem neste processo?) se transforma. A antropologia também é o saber estar com,

2 GONÇALVES, Marco António. O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch, p. 35-36.



com outros e consigo mesmo quando nos encontramos com os outros. Finalmente, é ainda uma atividade de construção de um discurso que integra as possibilidades técnicas de registo do som síncrono, audiovisual. Isto tem marcas profundas de afinidade com novas formas emergentes no cinema – cinema direto, novo cinema-verdade (Morin, 1960), cinema observação, cinema interação (antropologia partilhada). Este período e a influência de Jean Rouch prolongaram-se até à atualidade.

Em *Chronique d'un été* (1960), Jean Rouch superava também, simultaneamente, dois constrangimentos técnicos que dificultavam o desenvolvimento do filme exploratório ou de pesquisa, a tomada em direto do som síncrono, uma câmara ligeira que lhe permitia acompanhar a ação dos personagens – câmara ativa ver-toviana. A colaboração estreita entre Rouch, bricoleur nato, e o engenheiro Coutant permitiu a criação de um protótipo de uma câmara utilizada em *Chronique d'un été* e contribuiu para fazer progredir rapidamente as técnicas de registo de som e de imagem. Rouch reunia na sua equipa Michel Brault e Edgar Morin, que neste filme se iniciava na prática do cinema e empreendia um novo método: um filme baseado na palavra, no diálogo natural captado em direto. Este novo método permitia-lhes acercar-se do homem, num dos seus redutos mais íntimos: a palavra, instrumento por excelência de acesso a representações mentais e de comunicação humana. Procurava assim as coisas secretas, recalcadas, esquecidas que emergem da palavra. Produzia também um filme profundamente inovador no meio cinematográfico francês: no plano formal, porque pela primeira vez o “som e a imagem passeavam em conjunto, com as personagens em movimento, a câmara de Michel Brault investigava as personagens, filmava em torno delas, ‘esculpia-as’” (Marso-lais, 1974, p. 270). Neste filme, as personagens não são colocadas numa situação de psicodrama nem chamadas a reviver uma situação passada, estão na vida de todos os dias, e pela provocação ou pela confiança nos realizadores (Morin e Rouch) são convidadas a exprimir-se, a revelar a sua verdade. A câmara ora se torna discreta, ora interveniente, tendo como objetivo provocar e testemunhar a confissão.

### ***Chronique d'un été* cinquenta anos depois**

Em 2008, os materiais, imagens e sons não usados na montagem final deste filme foram digitalizados e o som, restaurado e sincronizado. A partir destes materiais revisitados por Edgar Morin e pelos principais atores do filme – Régis Debray, Jean-Pierre Sergent, Marcelline Loridan-Ivens, Nadine Ballot – e pelos comentários do investigador Raymond Bellour, Florence Dauman, realizadora, produtora e diretora da sociedade Argos Films, produtora de *Chronique d'un été*, produziu o filme *Un été + 50*. O filme resulta de sequências inéditas do filme realizado em 1960, relidas pelas conversas com seus atores cinquenta anos após a rodagem.



A primeira montagem de *Chronique d'un été* deu origem a uma obra final de cinco horas, versão desconhecida. Posteriormente, Jean Rouch e Anatole Dauman fizeram uma montagem final de 85 minutos. Esta redução levou a divergências entre Rouch e Morin, sanadas muito mais tarde, mas deixou muitas sequências que permitem conhecer os processos de criação, contextos de realização, integração pelo cinema de muitos dos atores do filme, isto é, permitem a releitura desta importante obra de referência – “filme extraordinariamente importante [...] um projeto singular (único) pela confrontação destas duas individualidades (Rouch e Morin) e de suas duas experiências: sociologia sem cinema e o cinema etnográfico em África” (Raymond Bellour em *Un été + 50*, 00:02:04).

*Un été + 50* mostra-nos claramente que o cinema e a antropologia se interrogam sobre o real e o imaginado (o construído), a multiplicidade de pontos de vista, a polifonia, a atenção ao detalhe. Rouch afirmava numa entrevista dada, em 1981, a Enrico Fulchignoni: “O cinema, a arte do duplo, é já a passagem do mundo real para o mundo imaginário e a etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é a contínua passagem de um universo conceptual a um outro, uma ginástica acrobática em que perder o pé é o menor dos riscos”.<sup>3</sup>

3 ROUCH, Jean. Conversa entre Jean Rouch e o professor Enrico Fulchignoni, p. 127.



O filme *Un été + 50* (2010), de Florence Dauman, constitui um documento precioso para um olhar retrospectivo sobre este filme considerado hoje um clássico no âmbito do cinema documentário e da antropologia; traz-nos um duplo olhar sobre o passado dos atores cinquenta anos depois e o de suas próprias imagens que ficaram no filme ou fora dele como material não montado na cópia definitiva, permitindo-nos assim ver e reconstruir o processo de realização do filme; faz surgir ou ressurgir a emoção íntima em que se sobrepõem a vida e o cinema; mostra-nos o contexto sociopolítico da sua realização – *mise-en-situation filmée*.

*Un été + 50* apresenta uma reflexão final, em forma de mosaico polifônico, sobre *Chronique d'un été* pelas palavras atuais (2011) de seus atores – Debray, Sergeant, Marceline, pelo investigador em cinema Raymond Bellour e pela conversa final não integrada na versão de *Chronique* [*Un été + 50* 58:57, 1:06:45]. Nesta se abordam questões que esclarecem e dão nova vida à obra de Rouch e Morin – a construção das suas próprias personagens no filme; o filme como premonitório de qualquer coisa (maio de 1968?); a compreensão geral nas relações de uns com os outros e as dificuldades dessa compreensão; as “conclusões ambivalentes de nossa aventura” (Morin) – um filme de férias (as férias terminaram), o que se passou nessas férias – no mundo (no Congo, na ONU...), em França, e nas pessoas do filme; o objetivo central a partir dos resultados do inquérito apresentado; a evolução das

peessoas no filme (sobretudo Marilu, que encontra um novo emprego e estabilidade afetiva); a expressão dos atores perante a câmara (salientando Marceline, personagem principal do filme); “filmoterapia paradoxal ao inverso” de que Rouch e Morin são responsáveis; posição frente ao trabalho. Comentários finais de Raymond Bellour sobre as técnicas de rodagem, o foco, a câmara síncrona, a importância totalmente determinante do som – “torna-se imagem”, a capacidade de penetrar nos interstícios da realidade. O filme fecha com as palavras de Marceline cinquenta anos depois ao lado de uma bobine com filme para rodar – “deste filme agradeço a Jean de o ter feito. Há uma verdade neste filme, não o cinema-verdade, mas uma autenticidade de todos esses personagens” – e de Jean-Pierre – “no filme a verdade é discutível [...] mas uma realidade que se mostra quaisquer que sejam as circunstâncias em que se passe e o grau de sinceridade. Há pessoas que se encenam elas mesmas. Marceline se encena ela mesma. Está muito consciente daquilo que faz. Na discussão estou consciente do papel que desempenho [...] há uma espécie de espontaneidade mais autêntica das pessoas [...] É isto que faz o charme e a força deste filme”. Edgar Morin faz finalmente uma reflexão sobre este filme e os de ficção:

infelizmente este género de filmes não teve futuro nas salas de cinema porque nas salas a preferência profunda é ficção. Não somente porque a ficção é evasão, mas porque através dessa evasão há todo um conjunto de problemas reais que são presentes mesmo que sob uma forma estereotipada – o amor, o ciúme, a ambição, a traição. Creio que a verdade está na ficção e não no documentário. O que queríamos era dar uma dimensão nova ao que não é a ficção. Uma dimensão ética. É isso.





## Jean Rouch: o último encontro com os dogon

Jean Rouch é um antropólogo e cineasta fiel a suas temáticas sociais, a uma região, ao cinema etnográfico, e mais que tudo ao respeito pelas culturas e pessoas filmadas. Marcel Griaule, que chefiara a missão científica Dakar-Djibouti (1931-1933) em que participaram Michel Leris (*L'Afrique fantôme*, 1934), André Schaeffner, Deborah Lifshitz, Eric Lutten, Jean Mouchet, Jean Mitten, Abel Faivre e Gaston-Louis Roux, viria a orientar sua tese de doutoramento sobre religião e magia songhay ou songhai (1952), tornando-se investigador do Centre National de Recherches Scientifique (CNRS).

Como “foram inventados” e aparecem os dogon na vida de Rouch? O primeiro contato foi com Marcel Griaule e Michel Leris, que, na missão Dakar-Djibouti (1931-1933), percorreram uma quinzena de países africanos. Passaram dois meses entre os dogon e Griaule realizou nos anos seguintes alguns filmes sobre este povo da África Ocidental Dogon – *Au pays des dogons* (1935), *Les techniques chez les noirs* e *Sous les masques noirs* (1938). Não registou, porém, as cerimônias mais importantes dos Dogon que se repetem de sessenta em sessenta anos, durante sete anos consecutivos – Sigui. Esta missão viria se ser cumprida por Jean Rouch e Germaine Dieterlen (1967-1973). Griaule não deixou de dar um importante contributo para a definição das exigências numa entrevista realizada em 1945.

Marcel Griaule pelo primeiro contato, Germaine Dieterlen pela pesquisa sistemática e Jean Rouch pelo cinema constituem o trio que construiu, ou pelo menos trouxe ou tornou visível, a mitologia dogon para os ocidentais. Rouch e Dieterlen tiveram o privilégio de poder filmar a cerimônia do Sigui – *Sigui 1967-1973: invention de la parole e de la mort* (1981), síntese dos filmes realizados entre 1966 e 1974.

Jean Rouch chegou mais tarde aos dogon, quando sua notoriedade em África e em França já era evidente devido aos filmes realizados na África Ocidental (Mali, Côte d'Ivoire, Niger) e à participação no movimento cinema-verdade (*Chronique d'un été*, 1960) e na Nouvelle Vague – “um grande cineasta que participa na Nouvelle Vague a partir do cinema etnográfico numa posição singular” (Bellour, em *Un été + 50*). Estes fatos contribuíram definitivamente para a popularidade dos dogon nos círculos estritos dos especialistas e dos estudantes de antropologia, do filme etnográfico e da antropologia visual.

Em 18 de fevereiro de 2004, cinquenta anos depois da rodagem de *Cimetière dans la falaise* (1954), Jean Rouch morreu num brutal acidente de viação no Niger quando se dirigia ao festival de cinema para apresentar o filme *Le reve plus fort que la mort* (2002). Três anos depois, os dogon, no Mali, fizeram seu funeral simbólico. “Jean era um homem forte (reconhecido, estimado) nesta aldeia e feito iniciado antes de morrer. Jean pediu que quando morresse que fizessem a mesma coisa que fazem aos dogon, após sua morte. Nós informamos. Assim amanhã se fará o enterro de Jean como iniciado nesta aldeia de Tyogou, Koundou” (Anagaly Amadigné Dolo, em *Je suis un Africain blanc* [05:08-05:48]). Jocelyne Rouch deveria partici-

par, como viúva de Rouch, nas cerimónias fúnebres e entregar os objetos pessoais que lhe foram pedidos: vestiário e seu principal instrumento de trabalho.

O cineasta alemão Bernd Mosblec acompanhou Jocelyne Rouch registrando seu contato com os amigos de Rouch nos dogon, a quem entregou as tradicionais dádivas, e a apresentou à população e a Ogon, chefe religioso da aldeia, e às mulheres que ensinaram a Jocelyne a forma como as viúvas Dogon participam nos funerais de seus familiares e maridos.

O título recupera uma afirmação de Rouch – *Je suis un Africain blanc* (2008) – e sua viúva considera que o filme *Moi, un noir* (1958), “c’était lui”. Conta também, durante a viagem que a conduz aos dogon, as circunstâncias do acidente de viação em que se viram envolvidos. Seguem-se os ritos funerários dos dogon, danças com as máscaras, sacrifício de um animal (touro) segundo a importância do defunto e, finalmente, a subida do simulacro de palha vestido com a roupa habitual de Rouch: camisa azul, calça bege e chapéu. A voz emocionada de Jocelyne Rouch sobrepõe-se às dos rituais num adegus vibrante e alegre no meio de sacrifícios, libações e cerveja de milho.

Entre os dogon, as cerimónias funerárias incluíam danças no telhado da casa dos defuntos, na qual muitos mascarados participavam segundo regras precisas. O objetivo é o de afastar a alma do defunto, evitando que esta volte, apavorando os membros da família. Uma festa periódica permitia o uso de uma grande máscara em forma de serpente. Esta simbolizava o ancestral, elemento de ligação entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Onde havia sistemas patriarcais dominando as sociedades, prosperava o culto aos ancestrais. De toda a forma, como resumiu o escritor moçambicano Mia Couto: “Em África, os mortos não morrem nunca. Exceto os que morrem mal... Afinal, a morte é um outro nascimento”.<sup>4</sup>

Depois do simulacro de Jean Rouch ser depositado na Falésia em lugar secreto, o seu instrumento principal de trabalho – a câmara – passou para as mãos de Ogon, chefe religioso da aldeia, que a despedaça contra os rochedos perante o silêncio dos participantes no funeral.

Em 2027, quando se realizarem de novo os rituais sigui, como serão os dogon? Persistirão os rituais? Qual a sua reconfiguração? E as instituições científicas e os antropólogos cineastas, ainda estarão disponíveis para passar os sete anos da sua realização junto dos dogon? Serão os dogon a fazer os próprios filmes, a estudar a sua própria cultura e os processos de mudança? “É pouco provável que o CNRS, que não vê muito à frente, esteja preparando um programa de pesquisa desse tipo agora. É de recear, também, que em 2027, ao ritmo das transformações que estão a perturbar o continente africano, a cerimónia não passe de um espelho para os turistas. Era uma vez o País Dogon”.<sup>5</sup>

4 COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 27.

5 GAUTHIER, Guy. *Géographie sentimentale du documentaire: l’esprit des lieux*, p. 136.



## Jean Rouch e a poética do ferro e do aço

*Une poignée de mains amies, fleuve qui, par dessous les ponts, ouvre la porte de la mer...* foi o filme que Rouch realizou no Porto com Manoel de Oliveira em 1996, “degustando um porto velho falava com o Manoel sobre as pontes do Douro e imediatamente nos pusemos de acordo – de todas as pontes, a que foi construída por Gustave Eiffel, antes de construir a torre de Paris, era a grande obra de arte. Em menos de cinco minutos o projeto deste filme foi criado. Manoel escreveria um poema que aperfeiçoaríamos com os nossos amigos”.<sup>6</sup> O encontro e a ideia do filme punham em relação numa mesma obra os dois cineastas amigos, dois filmes, *Douro faina fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira, e *Beau Navire* (1990), de Jean Rouch, duas cidades, duas formas de filmar a “moderna poesia do ferro e do aço” (José Régio), as obras de arte de um mesmo engenheiro – Gustave Eiffel. Rouch sempre referia como Manoel de Oliveira filmara a ponte D. Luís a partir do rio Douro em *Douro faina fluvial* e como ele próprio filmara a Torre Eiffel:

debaixo das saias da senhora Torre Eiffel. Por isso, deitei-me em cima de um carro e aproximei-me da Torre Eiffel ao lusco-fusco [...] o céu estava completamente azul e a iluminação fazia contraste com o céu tão azul enquanto ela ficava toda dourada. Por isso tinha uma joia de ouro sobre um fundo azul. E eu via a minha Torre Eiffel debaixo [...]. Por isso, tive a ideia de juntar um poema de que gosto muito, que é um poema de Baudelaire a uma crioula e que eu, cito de cor: Quando andas, com a tua saia larga, varrendo o ar....<sup>7</sup>

O encontro de Rouch com Manoel de Oliveira dá-se em 1955, mediado por Georges Sadoul, no contexto de uma reunião de cineastas feita em Paris. Rouch tinha acabado de realizar *Les maîtres fous*. Este primeiro encontro não pareceu muito promissor, mas acabou por colocar os dois cineastas num caminho de múltiplos encontros e de formas de reconhecimento mútuo.

A partir de 1974, com a Revolução dos Cravos, Jean Rouch veio várias vezes a Portugal a convite do adido cultural da embaixada de França (Centro Cultural Francês do Porto) Jacques d’Arthuys. Em Portugal, d’Arthuys foi autor do argumento do filme de Thomas Harlan, *Torre bela* (1977). Segundo Jean Rouch, foi aí que iniciou com d’Arthuys as experiências em super-8. Desenvolveram conjuntamente a ideia de criar ateliers de super-8 com pequenas câmaras com som síncrono.<sup>8</sup> Jean Rouch havia encontrado no formato super-8 uma ferramenta ideal para iniciar um programa de ensino dedicado à antropologia visual na universidade

6 ROUCH, Jean. In: RIBEIRO, José da Silva. *Jean Rouch: filme etnográfico e antropologia visual*.

7 Idem.

8 Idem.



em França. Estes ateliers viriam a ser realizados mais tarde entre 1978 e 1980, em Moçambique, com o objetivo de formar em técnicas do cinema documentário os quadros e trabalhadores do Centro de Estudos de Comunicação da Universidade Eduardo Mondlane em Maputo. Durante a sua estada em Moçambique, Jean Rouch fez com d'Arthuys o filme *Makwayela* (1977), composto de planos-sequência. Este documento apresenta uma dança originária da África do Sul, onde vários moçambicanos trabalhavam nas minas de ouro que se reconfiguram em Moçambique pós-independência. O filme chamou a atenção de Jacques d'Arthuys e Jean Rouch para a necessidade de fornecer aos moçambicanos ferramentas para o registo visual e sonoro da sua história e da efervescência que reinou entre 1975 e 1980, durante os primeiros anos da independência.



As experiências desenvolvidas no Porto e em Moçambique sob a influência de Jacques d'Arthuys contribuíram definitivamente para o nascimento, em 1981, dos Ateliers Varan – Association Varan Ateliers. Embora fundada em janeiro de 1981, a sua origem remonta a meados dos anos de 1970 em Portugal e em finais da mesma década em Moçambique. Deveu-se sobretudo à influência de Jacques d'Arthuys, seu gestor até 1988, ao encontro com Jean Rouch e à proposta feita por ambos a vários cineastas para irem filmar o que se passava em Moçambique. Nesse contexto Rouch propôs que os moçambicanos se filmem eles mesmos. Propondo-se formar os futuros cineastas através da iniciação à realização de filmes documentários.

O desenvolvimento e a dispersão pelo mundo desta primeira experiência reuniram algumas dezenas de profissionais (realizadores, montadores, operadores, engenheiros de som etc.) que, mais tarde, viriam a criar os Ateliers Varan, transmitindo suas práticas profissionais em estágios e ateliers que organizam.

## Considerações finais

Muitas outras dimensões se podem depreender da extensa obra de Jean Rouch. Optamos por aquelas que mais me motivaram e que, em meu entender, constituem os eixos principais da sua obra. A sua dimensão de *africano branco* sublinhada por Manoel de Oliveira, Jocelyne Rouch, Bernd Mosblec; o situar-se entre imagens – as da antropologia tradicional que aborda em muitos dos filmes e da antropologia contemporânea, as do engenheiro, do antropólogo-cineasta, as do iniciado aos cultos e rituais dogon. Ao filmar *Sigui* de 1967 a 1974, não poderia prever o que acontecerá em 2027, quando de novo se celebrarem estes rituais. As marcas do tempo dos filmes de Jean Rouch permitirão ou talvez permitam nos apercebermos do que permanece e do que muda na cultura dogon em 2027, mas também de como o cinema os vai documentar e entender ou como o olhar turista se apropriará destes rituais.

## Referências

- BRIGARD, Émilie de. Historique du film ethnographique. In: FRANCE, Claudine de (dir.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: La Haye; New York: Mouton, 1979.
- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Leya, 2012.
- GAUTHIER, Guy. *Géographie sentimentale du documentaire: l'esprit des lieux*. Paris: L'Harmatan, 2011.
- GINSBURG, Faye. Não necessariamente um filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual. In: ECKERT, Cornélia; MONTE-MÓR, Patrícia. *Imagens em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999. p. 31-54.
- GONÇALVES, Marco Antônio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- LEROI-GOURHAN, André. Cinéma et sciences humaines: le film ethnologique existe-t-il?. *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie*, n. 3, p. 42-50, 1948.
- MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct*. Paris: Éditions Seghers, 1974.
- PIAULT, Marc-Henri. *Antropologie et cinéma*. Paris: Nathan Cinéma, 2000.
- ROUCH, Jean. Conversa entre Jean Rouch e o professor Enrico Fulchignoni. In: COSTA, José Manuel; OLIVEIRA, Luís Miguel (org.). *Jean Rouch*. Lisboa: Edição Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2011. p. 81-129.
- ROUCH, Jean. In: RIBEIRO, José da Silva. *Jean Rouch: filme etnográfico e antropologia visual*. Doc Online, n. 3, p. 6-54, dez. 2007.



# A produção documental de Geraldo Sarno entre o popular, a literatura, a religiosidade e o sertão

Felipe Corrêa Bomfim

Fotógrafo, documentarista e professor universitário. Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Integrante do grupo de pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento

É uma tarefa árdua refletir sobre o vasto conjunto de documentários realizados por um cineasta de tamanha envergadura como Geraldo Sarno. A obra do diretor se entrelaça de forma decisiva com a produção documental brasileira e as suas raízes no cinema moderno. Este estudo apresenta, de maneira sucinta, a trajetória de Geraldo Sarno ao longo das décadas de 1960 a 1980, suas investigações formais e reverberações estilísticas em diálogo com a presença do popular, da literatura, do sertão e da religiosidade, atuando como linhas de força em sua percepção sobre a maneira de documentar.

Em relação à produção documental brasileira, a década de 1960 trouxe um despontar de diferentes práticas, desde impactantes documentários até iniciativas que marcaram a produção dos anos seguintes. Obras como *Arraial do cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mario Carneiro, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, inauguraram a passagem para os anos sessenta, contribuindo de maneira positiva para as investigações da futura estética cinemanovista, no terreno da ficção, e para os desdobramentos do documentário moderno no Brasil, que tomaria forma mais adiante. Outros impulsos presentes nestes primeiros anos da década de 1960 foram a realização do seminário de cinema com o sueco Arne Sucksdorff,<sup>1</sup> por meio de iniciativas da Unesco e da Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, constituindo uma articulação entre jovens cineastas e suas reflexões sobre a produção de documentários em solo brasileiro, além dos encontros de Joaquim Pedro de Andrade com os irmãos Albert e David Maysles e suas investigações sobre o uso do som direto.

1 O cineasta sueco Arne Sucksdorff trouxe ao Brasil, para os seminários, dois gravadores Nagra e câmeras cinematográficas. O encontro mobilizou um núcleo de cineastas da geração cinemanovista.



Os anos sessenta marcaram o período de formação do cineasta Geraldo Sarno. Nesse momento vemos o interesse pelo cinema, a organização de revistas universitárias – como *Ângulos* e *Mapa*, durante os estudos em direito na Universidade Federal da Bahia –, o engajamento nas atividades da União Estadual dos Estudantes (UEE), assim como o convite para ir a Cuba, por meio da União Nacional dos Estudantes (UNE), que culminou nos estudos na ICAIC (*Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográficos*). A passagem por Havana ampliou ainda mais o interesse pelo cinema, culminando em seu ingresso no curso na ICAIC e nos aprendizados com os *Noticieros*, cinejornais cubanos, juntamente com o professor e fotógrafo Arturo Agramonte. Ao retornar ao Brasil, Geraldo Sarno desenvolveu algumas atividades no Centro Popular de Cultura (CPC) da Bahia, com a participação e a realização de *Rebelião em Novo Sol* (1963).

Em meados de 1960, o cineasta se transferiu para a capital paulista, entrando em contato com estudiosos que circulavam no ambiente acadêmico da Universidade de São Paulo (USP), como os sociólogos Octavio Ianni e Juarez Lopes Brandão. A identificação do diretor com as pesquisas desenvolvidas pelos sociólogos e as dinâmicas sociais envolvidas na metrópole deram vazão ao emblemático documentário de média-metragem intitulado *Viramundo* (1965). Para além dos encontros em um ambiente acadêmico, cabe sublinhar que Geraldo Sarno também frequentou o circuito que se formou em torno da Cinemateca Brasileira, a partir da aproximação com figuras como o fotógrafo e produtor Thomaz Farkas, além de outros cineastas que estabeleceram diálogo com o cinema paulista, como os argentinos Edgardo Pallero, Manuel Horácio Gimenez, Fernando Birri e suas atividades na Escola de Santa Cruz, na Argentina.

As influências acadêmicas, mobilizadas a partir de seus encontros com os sociólogos da Universidade de São Paulo (USP) e, simultaneamente, o curso sobre literatura oral e cultura popular<sup>2</sup> de Cavalcanti Proença culminaram no “Projeto Nordeste”, realizado por Geraldo Sarno em 1966, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP). No ano seguinte aconteceu a primeira viagem ao Nordeste, em uma jornada de investigação, sob a produção de Thomaz Farkas, na companhia de Paulo Rufino. Além de dirigir um conjunto de curtas-metragens,<sup>3</sup> Sarno participou como coprodutor, com sua produtora Saruê Filmes. Em 1969, em um grupo nitidamente maior,<sup>4</sup> os cineastas partem para os

2 O interesse pela cultura popular por parte do cineasta Geraldo Sarno remete aos encontros com a arquiteta italiana Lina Bo Bardi e suas atividades em Salvador, no início da década de 1960.

3 *Vitalino/Lampião* (1969), *Os imaginários* (1970) e *Jornal do Sertão* (1969/70). Sublinhamos que o cineasta realizou ainda um documentário, desvinculado dessa primeira viagem, intitulado *Dramática popular* (1968), sobre o bumba meu boi, com coprodução do IEB da USP e do Instituto Nacional de Cinema.

4 Aos integrantes da primeira viagem se somaram os cineastas Eduardo Scorel, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, Sidney Paiva Lopes, Affonso Beato.

estados da Bahia, Ceará, Paraíba e Pernambuco, novamente sob a coordenação de Thomaz Farkas.<sup>5</sup>

Notamos neste conjunto de documentários<sup>6</sup> realizados pelo diretor Geraldo Sarno o uso recorrente da voz *over*, que costura uma função analítica e de contextualização das práticas filmadas pela câmera. Dentre as temáticas tratadas podemos sublinhar o interesse pelos modos de concepção da arte popular, religião e diferentes formas de organização de trabalho. Os registros dos documentários de curta-metragem têm o intuito de promover e registrar formas e tradições autênticas da cultura nordestina que arriscavam desaparecer.

Neste primeiro conjunto de filmes, produzidos a partir das duas viagens de Sarno ao Nordeste brasileiro, notamos uma predileção do diretor por temáticas relacionadas ao sertão, uma visão profunda sobre os constantes deslocamentos geográficos e as influências que passam a tomar forma no seu processo criativo, configurando, gradualmente, a constituição de seu vocabulário artístico. Podemos perceber que a partir das produções documentais inauguradas com *Viramundo* (1965), passando pelos curtas-metragens realizados nas duas viagens e concluindo com o média-metragem *Viva Cariri!* (1970), “completa-se um ciclo na poética de Geraldo Sarno”.<sup>7</sup> Sendo assim, os dois médias-metragens, *Viramundo* e *Viva Cariri!*, apresentaram um primeiro momento da filmografia do diretor, apontando para novas investigações de linguagem, que iniciam a despontar pontualmente em *Viva Cariri!* (1970).

Em relação à produção documental do cineasta, podemos sublinhar os estudos de Clara Leonel Ramos,<sup>8</sup> que identificaram uma mudança significativa nos trabalhos de Sarno da década de 1970 dirigidos por meio da busca de “um olhar interno à realidade observada, que questiona os limites da representação da cultura popular”, presente no universo temático de seus documentários da década de 1960. Clara Ramos considerou *Viva Cariri!* (1970) como um “documentário de transição” em que temos a diluição de um modelo mais rígido de enunciação, substituído por um caráter ilusório e “antinaturalista” da montagem.

Desse modo, vemos, nos momentos finais do filme, o jogo de inversão de sentido da multidão, caminhando ao contrário em peregrinação. Gilberto Sobrinho<sup>9</sup> salientou as declarações de Sarno, publicadas em seu livro *Cadernos do sertão*, sobre a inserção de sentido da rotação como um episódio acidental, pois a câmera

5 SOBRINHO, Gilberto A. A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes, p. 160.

6 Os documentários *A cantoria* (1969/70), *O engenho* (1969/70), *Padre Cícero* (1972), *Casa de farinha* (1969/70), *Região Cariri* (1970), além de *Viva Cariri!* (1970).

7 SOBRINHO, Gilberto A. Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos, p. 99.

8 RAMOS, Clara L. *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*.

9 SOBRINHO, Gilberto A. Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971), p. 98-99.

registrou o plano de ponta-cabeça. Contudo, em consonância com as afirmações de Sobrinho, ao lançar mão deste material na montagem, o diretor infere a percepção da procissão em retrocesso, corroborando o esforço argumentativo exposto ao longo do média-metragem. Em suma, entendemos *Viva Cariri!* (1970) como um movimento de ruptura, dotado de certa radicalização das práticas em relação aos curtas-metragens realizados ao longo dos anos 1960 pelo diretor, delineando, de maneira gradual, as linhas de força para a estética do cineasta em suas práticas documentais das décadas seguintes.



Ainda nesta direção apontaram as reflexões de José Carlos Avellar,<sup>10</sup> ao notar particularidades dos documentários realizados nos anos seguintes pelo diretor. De acordo com Avellar, tais mudanças caminhavam em sintonia com um movimento mais amplo, em termos da produção documental brasileira dos anos 1970, que se tornou tributária das formas da ficção, particularmente, da literatura. Por fim, sentimos o documentário *Viva Cariri!* (1970) dotado de um processo de revisão, como resultado das primeiras viagens, e que passa a inaugurar, com a chegada da década de setenta, outro momento de sua filmografia, marcada por investimentos e experimentações graduais no uso da linguagem a partir de novas temáticas como a literatura brasileira e a religião.

### **A literatura, os atravessamentos do sertão e a maneira de documentar**

Há um novo terreno de investigação que toma forma nos documentários de Geraldo Sarno a partir dos anos 1970,<sup>11</sup> ligado a diferentes produções literárias, como o cordel e as cantorias, o ensaio ‘sociológico’ de Gilberto Freyre e o ‘universo’ de Guimarães Rosa, trabalhados, respectivamente, em *Segunda feira* (1975), *Casa-grande e senzala* (1974) e *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980).

O documentário *Segunda feira* (1975) apresenta o universo sertanejo por meio de três feiras nordestinas: a de Caruaru, em Pernambuco, e as de Cachoeira e de Feira de Santana, na Bahia. Sarno lança mão de duas formas de literatura popular, o cordel e a literatura oral da cantoria, para acrescentar investimentos formais por meio desse diálogo entre o documentário e a literatura popular. Além disso, veicula o poema *O homem da feira*, escrito pelo poeta José Carlos Capinam, exclusivamente para a obra.

No documentário, os versos de Capinam se entrecruzam com uma estrofe de uma peleja de cantoria, transcrita no cordel *Peleja de Zé Quixabeira com Manoel Monteiro*, de Severino Milanez da Silva. O uso deste cordel em *Segunda feira* (1975) remete à noção de repetição, cedida pela cadência de seus versos, assim como a reiteração dos versos finais da cantoria. Há no cordel a ideia de enumeração, representada pela disputa entre os dois repentistas. Vemos tal enumeração ainda nos versos de Capinam, ao elencar elementos da feira organizando-os em “ABC de miserinhas”, assim como nas falas do agricultor no documentário. Sendo assim, *Segunda feira* (1975) reúne elementos característicos da literatura oral e versos estilizados da literatura de cordel, como repetições e enumerações, assimilando-os na linguagem deste curta-metragem. As experimentações se estendem com a mesma

10 AVELLAR, José Carlos. Geraldo Sarno, p. 198.

11 Cabe salientar que o cineasta realizou ainda outros documentários neste período, como, por exemplo, *Semana de Arte Moderna* (1971), para o Globo Shell Especial, e *Monteiro Lobato* (1971), com a diretora Ana Carolina.



profundidade na trilha musical do músico e maestro Jaceguay Lins, coordenando um conjunto de investimentos formais de modo a proporcionar uma grande riqueza nos arranjos de imagem e som para a formação de sentido no filme.

O documentário *Casa-grande e senzala* (1974) surgiu a partir de um convite da área cultural da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e do Instituto Nacional de Cinema (INC), por ocasião dos quarenta anos de lançamento da obra de Gilberto Freyre. As intenções de distribuição do filme estavam ligadas ao circuito acadêmico e cultural, considerando o vínculo de produção do documentário com o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e o Departamento de Filme Educativo do INC, sendo que as cópias dos negativos foram incorporadas ao seu acervo.<sup>12</sup>

A partir dessas considerações podemos sublinhar a presença de certo veio didático no filme, organizado a partir das seguintes temáticas: Terra bruta, Colonizador, Civilização, Alicerces, O cimento, Opulência, Serviço íntimo, Sinhás, Sifilização, Sadismo, Conclusão?. O documentário apresenta uma estrutura nitidamente mais fechada, em que a trilha musical passa a ser um dos campos de maior respiro no desdobramento da narrativa. Em termos de experimentações formais, *Casa-grande e senzala* (1974) é um documentário nitidamente menos denso que *Segunda feira* (1975). Assim, é importante notarmos que tais investimentos a respeito da forma do filme são bastante oscilantes na filmografia de Geraldo Sarno, considerando que esses elementos estão submetidos a questões de ordem de produção, técnicas e limitações do domínio dos meios de realização. É notável salientarmos a maneira como o estilo do diretor Geraldo Sarno passa a se adequar a limitações ou liberdades orçamentárias, observando que algumas obras tendem à exposição de um olhar mais subjetivo, dotado de radicalizações formais, enquanto em outras a subjetividade do diretor se apresenta mais encoberta diante de demandas de produção.<sup>13</sup>

O documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980) toma como ponto de partida a temática do sertão vista sob uma ótica pessoal do diretor, reunindo toda a potencialidade de atualização de seu universo sertanejo. O filme aciona imagens de arquivo da viagem de 1967, recolhe figuras emblemáticas registradas ao longo dos anos anteriores e revisita o sertão, em sua narrativa, como um espaço de lembrança, a partir da alusão aos fluxos de memória. Nesse sentido, a obra incorpora sequências de outros filmes seus, ficcionais e documentais, com o intuito de configurar o sertão como espaço de criação, delineado com base em suas experiências como realizador.

No documentário, vemos uma revisitação do diretor a um vasto conjunto de imagens e a sua própria filmografia. Há um movimento mais profundo com ênfase em sua maneira de documentar. Ao retomar o texto de Geraldo Sarno intitulado

12 BOMFIM, Felipe C. *Os documentários de Geraldo Sarno (1974-1987)*, p. 56.

13 BOMFIM, Felipe C., op. cit., p. 24.



“Quatro notas e um depoimento sobre documentário”, Gilberto Sobrinho<sup>14</sup> enfatizou a quarta nota presente nele. Neste segmento, Sarno identificou um movimento de libertação, por parte dos documentários, de um esteio inicial das ciências sociais em busca de uma poética própria.<sup>15</sup>

Dentre as imagens inéditas do filme, sublinhamos a paisagem roseana, traduzida nos planos dos buritizais filmados em Minas Gerais. Além disso, há muitas imagens da viagem de 1967 para o Nordeste que não haviam sido utilizadas e outras já presentes em documentários como *Vitalino/Lampião* (1969), *Os imaginários* (1970) e *Jornal do Sertão* (1969/70). Elas são acompanhadas dos depoimentos recolhidos de uma rara entrevista do escritor mineiro Guimarães Rosa, cedida ao escritor e tradutor alemão Günther W. Lorenz, enquanto Rosa participava do Congresso do

14 SOBRINHO, Gilberto A. Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971), p. 99.

15 BOMFIM, Felipe C., op. cit., p. 22.

Columbianum, realizado na cidade de Gênova, na Itália, em 1965. As imagens são acionadas a partir de segmentos da entrevista como voz *off*, estabelecendo uma relação profícua entre imagens e sons, em que os encontros com as personagens dos documentários anteriores tomam outro significado, reverberando os seus efeitos na experiência de vida do diretor.

### **A temática religiosa e seu impacto nos documentários dos anos 1970 e 1980**

No início da década de 1970, o cineasta Geraldo Sarno criou um projeto intitulado *A cidade sagrada*, com o intuito de elaborar uma série sobre religiões afro-brasileiras. O primeiro documentário nascido dele foi o curta-metragem *Espaço sagrado* (1975), pensado a partir de leituras do livro do sociólogo Roger Bastide, *O candomblé na Bahia*, em particular o capítulo “O espaço e o tempo sagrados”.

O documentário *Espaço sagrado* (1975) lança um olhar exploratório para a geografia do espaço do terreiro de candomblé Ilê Axé Ita Ylê – da ialorixá Mãe Filhinha, em Cachoeira, na Bahia –, investigando atividades e cultos realizados além de apresentar as linhas gêge nagô e cabocla, presentes naquele espaço. A voz *over* descortina as atividades e menções sobre as linhas praticadas, dedicando um tempo equilibrado em cada segmento do documentário. Sublinhamos ainda que a locução não se limita à descrição do espaço sagrado. A voz *off* afirma que o filme se trata de uma obra introdutória, ponderando a possibilidade de futuras realizações e, nesse sentido, abrindo-se para o testemunho de um processo de criação ali iniciado.

A última sequência de *Espaço sagrado* (1975) funciona como uma espécie de elemento detonador para as discussões apresentadas no documentário seguinte *Iaô: iniciação em um terreiro gêge nagô* (1976). No segmento final de *Espaço sagrado* vemos uma iaô realizar suas obrigações a Iemanjá no rio Paraguaçu, em Cachoeira. A presença do transe passa a ser uma das questões de investigação ao longo do filme. Apesar de o pensamento sobre o transe ser alvo de discussão de *Iaô* (1976), cabe sublinhar que a obra tem como foco principal o processo iniciático de três iaôs, conforme descrito em seu subtítulo.

O documentário foi realizado no mesmo terreiro gêge nagô e um breve trecho de seu texto foi inspirado na tese de doutorado de Juana Elbein dos Santos.<sup>16</sup> O gesto do diretor de voltar seu olhar para o processo iniciático descortina um conjunto de elementos que passam a tomar forma no processo de realização de *Iaô*. Como ponto de partida, podemos pensar nas possíveis restrições de registro em ambientes e etapas ritualísticas sagradas que envolvem o processo de iniciação das iaôs. A ialorixá Mãe Filhinha, durante a pré-produção das filmagens, faz suas consultas de modo a

<sup>16</sup> A tese foi defendida em 1972, na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV), sob o título *Os nagô e a morte: pàdê, asèsê e o culto ègun na Bahia*, e publicada, posteriormente, como livro pela editora Vozes, com o mesmo título, em 2002.

compreender a possibilidade dos registros. Em um encontro da ialorixá com outros pais e mães de santo do terreiro, e com a equipe restrita em locação, Mãe Filhinha declarou que “a câmera não tem nem bom nem mau-olhado”, permitindo assim os registros parciais do processo pela equipe.<sup>17</sup>

Não houve registros desta primeira autorização, considerando que se tratava de uma preparação para o documentário em si. Contudo, há uma segunda autorização presente na narrativa de *Iaô* (1976) realizada a partir de dois gestos. O primeiro, quando vemos um membro do terreiro realizar a limpeza de corpo do diretor Geraldo Sarno, e o segundo, com o compromisso religioso de uma oferenda no rio Paraguaçu. Somente após o cumprimento destas funções os rituais poderiam ser acompanhados em sua totalidade. É importante notarmos o arranjo das sequências no filme, considerando que a limpeza de corpo do diretor foi inserida na sequência cronológica do processo de iniciação, precedendo as etapas realizadas dentro do espaço do roncô.<sup>18</sup>

A partir desses gestos, notamos uma ampliação do repertório de materiais de que o diretor lança mão para organizar seu documentário. Há uma atenção às demandas do contingente, geradas em sede de filmagem, e, particularmente, aos resultados colhidos das decisões e reações do cineasta perante elas. Vemos novos materiais de composição no arcabouço documental do diretor, como a sua inserção física no plano, e o arranjo das sequências alinhadas à profunda relação estabelecida entre Sarno, sua equipe e as pessoas do terreiro.

Na década de 1980, o cineasta realizou o média-metragem *A terra queima* (1984), patrocinado pela ONU.<sup>19</sup> O documentário foi elaborado para ser veiculado no circuito televisivo, considerando as demandas de produção estabelecidas nas reuniões da Agenda for a Small Planet. Ao se debruçar sobre a questão fundiária no Brasil e a estiagem ocorrida no início dos anos 1980 no Nordeste, Sarno desdobrou diversas facetas dos eventos, como a questão da demarcação territorial indígena dos Kaimbés, na Bahia, além das consequências da seca, como escassez de recursos, no segmento em que o filme sublinha a mortalidade infantil.

O último desdobramento trata do fenômeno religioso da Teologia da Libertação, vertente do catolicismo que adquiriu força no começo da década de 1980. O documentário enfatiza o ato de resistência do lavrador Maurício Lopes Cardoso, assassinado em Monte Santo, Bahia. A voz *over* menciona sua filiação às Comunidades Eclesiais de Base, enquanto, no trecho seguinte, ouvimos a declaração

17 AVELLAR, José Carlos. Geraldo Sarno, p. 193.

18 Lugar no qual são recolhidas as abiãs que serão iniciadas para tornarem-se iaôs, ou seja, sacerdotisas dos orixás.

19 A Organização das Nações Unidas (ONU) patrocinou um conjunto de dez filmes aglutinados na Agenda for Small Planet, Phase II, coordenada por Jean Tetrault e produzida por Peter Hollander, da sede da ONU de Nova York. O documentário foi produzido pela Société Radio Canada e Saruê Filmes.





de um membro da comunidade esclarecendo a postura fiel de Maurício e o ato de profunda injustiça. A seguir, vemos a comunidade toda reunida ao redor da copa de uma grande árvore, entoando orações em uma mistura de vigor religioso e ativismo político. Geraldo Sarno<sup>20</sup> declarou que se sentiu “surpreso com aquela mobilização, com aquela força e energia que havia ali. Eu não podia ter imaginado. [...] E foi isso que me despertou para fazer o documentário sobre a Teologia na América Latina”. Assim nasceu o projeto para o filme *Deus é um fogo* (1987).

*Deus é um fogo*<sup>21</sup> foi filmado em sete países da América Latina: México, Cuba, Peru, Equador, El Salvador, Nicarágua e Brasil. O cineasta partiu, com uma equipe muito reduzida, à procura de grandes pensadores e teólogos da Teologia da Libertação, reunindo um vasto repertório sobre a vertente católica e fortes registros de seus cultos, em diferentes localidades do continente. Em consonância com Genézio Darci Boff (frei Leonardo Boff), *Deus é um fogo* (1987) escolhe localidades contundentes de modo a descortinar o movimento por meio das “fronteiras mais perigosas e as situações mais conflitantes”.<sup>22</sup>

Ao notar certo esgotamento no uso da narração, o cineasta optou por utilizá-la de maneira mais pontual, além de recorrer a outras ferramentas para a composição de seu filme. Notamos um aumento significativo no número de entrevistas, o uso de imagens de arquivo, assim como o emprego de textos breves para contextualizar as localidades e nomes de religiosos e teólogos como formas de matizar possíveis digressões da narração. Salientamos ainda a atualização de outros recursos em forma de registro, como o uso do plano-sequência e *travellings*, que intercalam alguns segmentos de entrevistas ou visitas aos espaços interiores das igrejas.

Cabe evidenciar que a temática da religiosidade é tratada em outra chave nos documentários produzidos nas décadas de 1970 e 1980. Em *Deus é um fogo* (1987), vemos a atualização da religião na passagem de uma Igreja “teológica” a uma “popular”, construída por meio de uma narrativa que articulou, em segmentos específicos, usos da montagem paralela ou sobreposições de temporalidades nas sequências sobre religiosidade indígena, no início e conclusão do filme, retratando um elo com a “cosmogonia indígena” na América Latina. Nos documentários sobre as religiões de matriz africana, como *Iaô* (1976), temos a presença física do diretor em duas sequências do filme, além da ampliação do repertório de materiais de que o cineasta dispõe para o registro, delineando certas mudanças de abordagem em relação à temática religiosa. Em relação ao diálogo com a literatura, há notáveis investimentos formais e de conteúdo, como o uso de imagens de arquivo e os recursos de relação entre palavra e imagem, em *Eu carrego um sertão dentro de*

20 SARNO, Geraldo. *Cadernos do sertão*, p. 209.

21 Produzido pela Saruê Filmes, com coprodução da Televisión Española (TVE).

22 BOFF, Leonardo apud MILLARCH, Aramis. Uma visão corajosa da Teologia da Libertação, p. 8.

*mim*, e as experimentações em *Segunda feira* (1975), entre a palavra poética e a organização das imagens.

Ao tomarmos como referência um balanço da produção documental do diretor Geraldo Sarno ao longo da década de 1960 até 1980, sentimos os anos de 1970 e 1980 como outro momento em sua filmografia. No entanto, em relação à mudança na abordagem formal, trata-se de um processo sutil e gradual, com grandes nuances em seus investimentos estilísticos – às vezes, mais radicais, em outros momentos, mais comedidos –, em suas tentativas de aproximar o documentário a outras formas de arte.

## Referências

- AVELLAR, José Carlos. Geraldo Sarno. In: PARANAGUA, Paulo Antonio. *Cine documental em América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- BOMFIM, Felipe C. *Os documentários de Geraldo Sarno (1974-1987): sertão, poesia e religiosidade*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2015.
- MILLARCH, Aramis. Uma visão corajosa da Teologia da Libertação. *Estado do Paraná*, Seção Cinema, p. 8, 20 jan. 1989.
- RAMOS, Clara L. *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- SARNO, Geraldo. *Cadernos do sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006.
- SOBRINHO, Gilberto A. Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos. *Alceu*, v. 13, n. 26, p. 86-103, 2013.
- \_\_\_\_\_. A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes. In: Estudos de Cinema. Socine IX. São Paulo: Socine, 2008. p. 155-162.



# **As intencionalidades de produção imagética: Heinz Foerthmann na Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI)**

Lucybeth Camargo de Arruda

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do curso de Antropologia da Universidade Federal do Oeste do Pará

*Os Bororos serão naturalmente filmados nos seus trajes típicos, e também vestidos. Na ocasião é preciso evitar que eles se apresentem com sua roupa pior, como geralmente costumam fazer, para receberem outras novas.<sup>1</sup>*

Essa instrução foi dada ao encarregado do posto indígena Córrego Grande, o senhor José Alves de Arruda, e à equipe cine-fotográfica da Seção Estudos (SE) do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em novembro de 1943. Nela está explícito o desejo de querer do filme e da fotografia produzidos em meio aos grupos indígenas do Brasil uma amostragem de um pedaço de “realidade”. No entanto, a própria orientação inscrita nesse documento deixa evidente a necessidade de construção, se preciso, das cenas da vida social dos Bororo, a ponto do “naturalmente” nos informar o quão meticulosamente essas cenas poderiam estar arrumadas para as lentes dos fotógrafos-funcionários do SPI.

Antes de entrar de forma mais abissal, a partir das fotografias, em diálogo com a documentação oficial do SPI, aponto a operação imagética em que combino os aportes teóricos e metodológicos de Barthes, Edwards e Samain,<sup>2</sup> buscando observar e problematizar a partir do movimento ambíguo, indicioso e perturbador daquelas imagens. Ainda como complementariedade à operação, é importante atentar para a fotografia, aqui utilizada como fonte documental em que é essencial levar em conta o pensamento e os valores de quem a produziu, e evidenciar sua intencionalidade. Porém, como se trata de fotografia, devemos considerar o seu poder de se mover na contramão. Concordando com Edwards, “é também um lugar que potencializa a abertura para novos quadros de referência históricos, em que as fo-

1 Instrução de 3 de novembro de 1943. Microfilme 197. Fotograma 000889. SARQ-MI. RJ.

2 BARTHES, R. A câmara clara: notas sobre a fotografia; EDWARDS, E. Raw histories: photographs, anthropology and museums; SAMAIN, E. Um retorno à câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual; As imagens não são bolas de sinuca: como pensam as imagens.



tografias podem interromper narrativas dominantes”.<sup>3</sup> E, nisso, explora o que está fora do enquadramento, o elemento que quebra, o que mostra descontinuidade.<sup>4</sup>

Dando início à nossa reflexão, trago duas fotografias, produzidas por Heinz Foerthmann, fotógrafo e cineasta, funcionário da Seção de Estudos, a partir da instrução de 1943: um grupo de Bororo está a postos para o hasteamento da bandeira no pátio do Posto de Assistência, Nacionalização e Educação (PIN) São Lourenço, em frente à sede administrativa.<sup>5</sup> Esta foi uma das cenas mais comumente registradas dentro do espaço de um posto indígena sob a administração do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), nos primeiros anos do século XX. Esse hasteamento, em especial, se passa no ano de 1943, com a participação de um grupo de pouco mais de vinte Bororos, entre crianças, mulheres e homens. Ao redor do mastro, estão perfilados, em posição de sentido, com os braços para trás ou ainda para frente, vestidos com as roupas doadas pelo SPI, sendo as mulheres com vestidos de estampa xadrez e os homens com calças de brim e camisas de riscado. Um jovem Bororo é o responsável pelo hasteamento da bandeira. Como já afirmei, essa cena foi replicada no formato de fotografia em praticamente todos os postos indígenas sob o controle do SPI, que fazia questão de registrar esse momento como evidência da realidade cotidiana e social nesses espaços. Ao estilo da fotografia documentária, que raramente personaliza suas imagens, preferindo representar entidades coletivas ou emprestar traços anônimos a uma reivindicação social,<sup>6</sup> a cena traz um dado interessante de produção – os Bororo tomando para si o ritual cívico da representação máxima da nacionalidade. A imagem reúne apenas os Bororo caracterizados (vestidos) aos moldes dos “civilizados”. Não há na cena das duas fotografias a presença de nenhum funcionário da sociedade nacional, nem mesmo do encarregado do posto.

Mas, antes de começar o ritual cívico, o fotógrafo Heinz Foerthmann retrata a jovem Bororo, figura feminina, segurando a bandeira nacional, de maneira a revelar a divisa “ordem e progresso”, lema positivista que, segundo Alfredo Bosi, “representou talvez a vitória simbólica mais ostensiva da linguagem de Comte na construção do imaginário republicano”.<sup>7</sup> Mulher e bandeira, na perspectiva positivista, tinham fortes configurações semânticas da pátria mãe (mátria) que acolhe,

3 EDWARDS, E., op. cit., p. 4, tradução nossa.

4 Para saber mais, veja ARRUDA, Lucybeth Camargo de. Doando brindes e construindo relações através de imagens e documentos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), p. 119-121. Importante informar que este artigo é fruto de reelaborações de minha tese de doutorado, *Naturalmente filmados*: modos de atuar e de viver nos postos indígenas na década de 1940.

5 Imagens SPI02893 e SPI02891.

6 MARESCA, Sylvain. Olhares cruzados: ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica, p. 150.

7 BOSI, Alfredo. O positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração, p. 38.



salientando assim “os aspectos comunitários e afetivos, voltando, ao mesmo tempo, ao imaginário feminino”. Daí também a possibilidade de representar a pátria republicana por meio da figura da mulher.<sup>8</sup>

A segunda imagem produzida, de um ângulo mais fechado, expõe o *punctum*<sup>9</sup> desse ritual cívico, que parecia ter a aceitabilidade dos Bororo, fazendo a atividade significar a “nova fase” que eles estavam vivendo no posto indígena, a de transformação. No entanto, o olhar da jovem Bororo para o fotógrafo demonstra a quebra, e a fotografia passa a evidenciar a realidade social distorcida. A arte da representação, a teatralização da ação mostra e desmonta, pelo menos em parte, a ação como concebida e incorporada pelos Bororo, como afirma a legenda: “hasteamento da bandeira nacional pelos índios Bororo” (grifo nosso). A leitura sugerida é que o olhar desconfiado da jovem revela a obediência à ordem para segurar a bandeira, mas, talvez, revele dúvida, não sabendo bem como agir. O olhar procura uma aprovação da ação de quem a estava dirigindo. A hipótese é que este ato cívico tenha sido montado especialmente para as lentes de Foerthmann, assim como muitas das imagens que fazem parte do acervo audiovisual do extinto Serviço de Proteção aos Índios (SPI).

As imagens deste texto foram produzidas em preto e branco e são de autoria dos fotógrafos e funcionários do SPI Harald Schultz e Heinz Foerthmann, lotados na Seção de Estudos (SE). Para este artigo, nosso foco é Foerthmann como fotógrafo. Ele registrou grupos de Bororo nos PIN São Lourenço e Córrego Grande e grupos de Bacairi e grupos indígenas da região do Xingu no Posto Indígena de Atração (PIA) Simões Lopes, em 1943. Nas primeiras incursões da Seção de Estudos, Foerthmann participou da expedição em que Schultz fotografou os Terena nos postos Cachoeirinha e Taunay e, na ocasião, fez os registros dos bastidores da expedição (*still*), além de ter sido o responsável pela gravação de disco.

Depois de alguns anos de investimento na construção das espacialidades denominadas postos indígenas, o SPI passou a utilizar a fotografia como um instrumento importante para demonstrar e confirmar o “êxito” de sua política expansionista. Em que pese às distinções étnico-culturais manifestas nos postos indígenas, existiu um verdadeiro manual do contato construído e divulgado pelo serviço.

As imagens fotográficas e filmicas chegam com força nesse contexto, impulsionado no governo Vargas. A imagem produzida por Schultz em que aparece a “equipe foto-cinematográfica composta pelos srs. Nilo Oliveira Vellozo, Heinz Foerthmann, Carlos Barreto de Souza e auxiliares Terena” traz essa representação da fotografia não só como um instrumento de trabalho, mas carregada de significado de um Brasil moderno que imprimia um jeito inovador de documentar suas ações

8 CARVALHO, José M. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil, p. 131.

9 O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere), conforme BARTHES, R., op. cit.

com um discurso da objetividade em ação. Assim como a documentação escrita, o recurso visual estava pautado também na construção de uma história concebida na chave positivista pelo seu formato de fiel reflexo do real. Aliás, a fotografia, desde o final do século XIX, se converteu em uma das ferramentas mais úteis para catalogar as coisas e as pessoas, respondendo assim às correntes tipologizantes do pensamento social, como bem afirma o estudioso Luis C. Calvo.<sup>10</sup>



Nessa época, sobretudo a partir de 1942, o SPI utilizou, sistematicamente, instrumentos como a fotografia, a produção de filmes cinematográficos, gravações de discos e coleta de artefatos com a finalidade de arquivamento e de realização de estudos etnográficos futuros. Isso porque, em novembro de 1939, no governo de Getúlio Vargas, foi criado o Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI), uma instância de definição política para a questão indígena. Assim, o SPI cumpria o papel executor da política indigenista e o CNPI, exclusivamente consultivo e normativo. De acordo com Carlos Augusto da Rocha Freire,<sup>11</sup> o Estado Novo criou vários conselhos normativos com a intenção de mediatizar a intervenção do Estado

<sup>10</sup> CALVO Luis C. *Imagen y ciencia: en torno a la indagación sobre la búsqueda de la naturaleza biológica de la cultura*.

<sup>11</sup> FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Indigenismo e antropologia: o Conselho Nacional de Proteção aos Índios na gestão Rondon (1939-1955)*, p. 18.



em assuntos de ordem política, educacional, sociocultural, científica e econômica. Tais conselhos funcionavam como assessorias especializadas e o CNPI cumpriu esse papel. Com isso, segundo Antonio Carlos de Souza Lima,

o exercício do governo dos índios encontraria nos primeiros anos desta década (1940) um momento chave em sua trajetória, com a cristalização de normas e procedimentos, objetivados e reproduzidos consuetudinariamente entre seus quadros, contando, para tanto, com o pano de fundo da *Marcha para Oeste*.<sup>12</sup>

Como Lima aponta, o governo de Vargas tinha objetivos mais amplos que estavam aliados à questão indígena. O conselho cumpriu propósitos ligados também ao projeto Marcha para Oeste, que tinha como meta “povoar e desenvolver as regiões

12 LIMA, A. C. de S. Um grande cerco de paz: poder de tutela, indianidade e formação do Estado no Brasil, p. 284.



Centro-Oeste e amazônica”.<sup>13</sup> Com isso, a questão indígena, que estava relegada ao esquecimento desde a crise que assolou o SPI, com os cortes orçamentários em 1930, retornou ao cenário em nível governamental com essas duas jurisdições (SPI e CNPI), que constituíam, essencialmente, os órgãos oficiais da política indigenista brasileira. Carlos Augusto da Rocha Freire<sup>14</sup> afirma que a Marcha para Oeste permitiu, sob o seu impulso, a reorganização do serviço.

Concordando com Lima,<sup>15</sup> no fragmento acima, a conjuntura dos primeiros anos da década de 1940, vista através do CNPI, sob o comando de Rondon, foi o foro que cristalizou o saber sobre os índios no formato de normas e métodos que vinham sendo reproduzidos pelas diversas formas de colonização, fossem elas europeias ou internas, e nomeados pelo autor como práticas “consuetudinárias”. Na época em questão, os anos quarenta, impressas como prática “sertanista” e tendo Rondon como a figura detentora e reprodutora de tal prática.

Em 1942, Harald Schultz e Heinz Foerthmann estiveram no sul de Mato Grosso realizando o documentário produzido pela equipe da Seção Foto-Cinematográfica da recém-criada Seção de Estudos do SPI. Recorro à imagem exibida acima para apresentar e localizar um dos autores das fotografias produzidas pela SE, registro raro nas coleções fotográficas, onde aparece o autor. Afinal, como diz Kossoy,<sup>16</sup> “a imagem fotográfica resulta do processo de criação do fotógrafo: é sempre construída; e também plena de códigos”. Desse modo, acredito ser necessário trazer à luz o que Heinz Foerthmann deixou, intencionalmente, como um registro para a posteridade, uma fotografia documental cunhando a autoria de um novo tempo tanto para o Serviço de Proteção aos Índios quanto para sua vida profissional e, porque não dizer, pessoal. Mas nem por isso, também como argumenta Kossoy, o registro pode deixar de ser questionado, pois trata-se de uma fotografia, contudo também é um documento.

Heinz Foerthmann, o segundo nome da lista de admissão, que por sua vez foi convidado por Schultz,<sup>17</sup> também tinha ascendência alemã, passou parte de sua infância naquele país e, depois de trabalhar na juventude como fotógrafo e desenhista publicitário em Porto Alegre, e posteriormente no Rio de Janeiro, foi admitido no SPI. Essas experiências e ainda alguns antecedentes em trabalhos burocráticos

13 GARFIELD, Seth. *A luta indígena no coração do Brasil: política indigenista, a Marcha para o Oeste e os índios Xavante (1937-1988)*, p. 40.

14 FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Indigenismo e antropologia*, p. 27.

15 LIMA, A. C. de S. *Um grande cerco de paz: poder de tutela, indianidade e formação do Estado no Brasil*.

16 KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*, p. 42.

17 Por mais que Foerthmann se adequasse ao trabalho pelas suas atribuições, o fotógrafo chegou a ser contratado no SPI pelas mãos de Schultz. A relação de amizade antiga com o botânico e professor Alarich Schultz, marido de Irmigard (irmã de Foerthmann), e com o irmão deste, Harald Schultz, chefe da Equipe Cine-Fotográfica do Serviço de Proteção aos Índios, levou-o a cursar Instrução Básica em Cinema, a se aperfeiçoar em fotografia industrial e a ingressar no SPI, conforme MENDES, M. de S. *Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro: cinema documentário no Serviço de Proteção aos Índios, SPI, 1949-1959*, p. 25.



(gerente comercial), corte e composição de filmes, conhecimentos de serviços gráficos, litografia, clicheria etc. devem ter ajudado na sua indicação, além de amplo domínio das línguas: português, alemão, inglês e noções práticas de francês. Foerthmann tinha 27 anos na época e foi contratado para trabalhar no SPI como chefe das caravanas e com gravação de discos.

Retomando a imagem do fotógrafo exibida em linhas anteriores, penso ser importante conhecer o modo como este imaginou ser visto, projetando sua própria imagem para o futuro. A partir dela é possível levantar alguns pontos sobre a relação entre o fotógrafo (Foerthmann), o fotografado (índio Terena) e o receptor (pesquisador). Pois essa imagem – como documento produzido para a construção de uma representação visual, que, posteriormente, seria registrada em arquivo – evoca outras interpretações se considerada em uma relação dialógica, levando em conta, inclusive, a figura do receptor-pesquisador nessa relação, demarcando prováveis leituras que não são neutras, como afirma Kossoy.<sup>18</sup>

18 KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia.

Dessa relação dialógica evocada como característica própria da imagem, vamos nos deter em uma perspectiva de Buxó I Rey<sup>19</sup> como forma de *mirarse y agenciarse*, como num jogo performático entre fotógrafo e fotografado, em que o controle da produção não está nas mãos de quem domina a técnica e a teoria do ato de fotografar, sendo essa representação visual construída de maneira dialógica em que ora se percebe a ação do fotógrafo e ora se percebe a ação devolvida com o olhar do fotografado, ambos inscrevendo e se inscrevendo nessa construção. Aqui, o fragmento captado nos indica como assunto registrado, a imagem do próprio fotógrafo como acontecimento, indicando e apresentando-o em seu meio de trabalho, com sua roupa de corte ocidental (farda), ao estilo colonial-conquistador, com cor asséptica, expondo os seus instrumentos de trabalho: a máquina fotográfica, fotômetro e tripé a tiracolo e, ao lado do seu “tema” (o homem Terena), cunhando a sua autoria. Ao posar ao lado do Terena, Foerthmann demarca a diferença entre o fotógrafo e o “seu” observado, a seu modo, e o faz com propriedade, revelando com essa ação traços de sua personalidade.

A hipótese sugerida na imagem do “Homem com adornos corporais” é que, por ser relativamente jovem e vir de um passado recente de fotógrafo e desenhista publicitário, tenha escolhido um Terena em sua representação mais próxima do “tradicional”, com certa carga de exotismo. Isso se expressa pelo fato de o homem Terena estar adornado para uma dança ritualística, mesmo apresentando trajes mesclados com roupas utilizadas pelos ditos “civilizados”.<sup>20</sup> Outra situação que chama a atenção é que Foerthmann se apresenta ao lado do Terena, mantendo certa distância, postura semelhante à dos fotógrafos profissionais de estúdios, contratados para realizar tal trabalho não denotando envolvimento com o fotografado. Em sua expressão facial, podemos sugerir um leve sorriso de Foerthmann, evidenciando satisfação e orgulho de posar ao lado da figura de um Terena adornado, demonstrando a sua exotividade pelo traje plumário que trazia.

O distanciamento de Foerthmann na fotografia parece estar impresso também na legenda datilografada no álbum de contato do SPI: “Homem com adornos corporais da festa do bate-pau”<sup>21</sup> ao lado do membro da Comissão Etnográfica do SPI”. Esse “homem” não tem nome, importando apenas a informação de cunho etnográfico – de levar adornos corporais para a festa do bate-pau. Centrando o foco na imagem

19 BUXÓ I REY, M. J. *Mirarse y agenciarse: espacios estéticos de la performance fotográfica*.

20 Na concepção dos funcionários do SPI, os Terena de Cachoeirinha eram considerados “índios civilizados”, ou pelo menos estariam em estágio mais avançado de assimilação. A dança do bate-pau era um dos rituais que ainda guardava traços dos costumes terenas.

21 *Hiokixoti-Kipahê* é uma das designações em língua indígena para a “dança do bate-pau”. Esta expressão é traduzida como “dança da ema” (*kipahê* = ema). O rito da “dança do bate-pau” ou a “dança da ema” consiste na execução de uma série de “peças” ou passos, executados por duas colunas de homens. Há outra interpretação na língua de *Hiokixoti-kipahê*, cuja tradução literal seria “Estar vestido de ema”, segundo CARVALHO, Fernanda. *Koixomuneti e outros curadores: xamanismo e práticas de cura entre os Terena*.

do homem Terena, o que se revela é sua pose frontal, entendida por mim como produzida pelo fotógrafo, no caso Harald Schultz, o chefe da expedição, ou ainda o fato de ter sido arrumado na postura de “sentido”, mostrando o pau adornado e seguro, como em uma das posições da dança. Essa composição parece ter sido feita pelo próprio Foerthmann, instantes antes de se posicionar ao lado de maneira mais despojada, mostrando-se mais íntimo da câmera. A postura tesa do homem Terena demonstra a imposição externa, mas a sua expressão facial é firme, séria e amarrada. O olhar direto na câmera nos indica uma consciência de desconforto e de ligeira indignação. Outra sugestão que reafirma a consciência de uma expressão facial séria pode estar na própria representatividade da dança do bate-pau para o homem Terena que posa para a foto, na tentativa de demonstrar a atividade inserida no campo simbólico-cultural desse grupo indígena.

Mesmo estando clara a marcação do fotógrafo como protagonista, é inegável a participação do homem Terena na fotografia. O fato de a pessoa fotografada devolver o olhar para a câmera fotográfica evidencia que não há um ato referencial unilateral; há nessa devolução uma consciência de si, sinalizando para mais de um significado, para mais de uma mensagem, atuando como agente que se situa e atua.<sup>22</sup> Portanto, não é só Foerthmann que se situa e atua, o homem Terena também impõe a sua presença. Sua expressão facial mostra uma seriedade e encara a objetiva com traços firmes.

Outra leitura para essa imagem que enfoca o fotógrafo ao lado do seu “tema” está na “aproximação” da sociedade nacional, representada na figura do fotógrafo, com o “índio”, visto na figura do Terena paramentado para a festa do bate-pau. Sobre esse enfoque vamos buscar o propósito, apontado por Garfield,<sup>23</sup> da construção necessária pelo Estado Novo de uma visão simpática e romantizada dos índios do Brasil. E isso estava colocado, de maneira indireta, nos planos de trabalho da Seção de Cinematografia e Fotografia, e apresentado no formato de instruções em março de 1942, meses antes de irem para campo, fazendo a distinção entre filme etnográfico e filme para exibição pública,<sup>24</sup> pois, de forma clara via legislação, competia à SE: “promover a divulgação dos vários aspectos da vida indígena através de conferências ilustradas e exposições, despertando o interesse do público pelo índio”.<sup>25</sup> A partir dessa instrução geral, havia então a necessidade de esmiuçar ainda mais

22 BUXÓ I REY, M. J. Mirarse y agenciarse: espacios estéticos de la performance fotográfica, p. 183.

23 GARFIELD, Seth. *A luta indígena no coração do Brasil: política indigenista, a Marcha para o Oeste e os índios Xavante (1937-1988)*.

24 Embora não tenha analisado os filmes produzidos na ocasião do documentário fotográfico, acredito que, por se tratar de imagem e de um trabalho integrado (foto-cinematografia), eu possa considerar que havia uma mesma intencionalidade nas produções e por isso, trago as instruções feitas para os filmes para pensar também as fotografias.

25 Item I do artigo 8º do decreto-lei n. 10.652, de outubro de 1942. In: LIMA, A. C. de S. *As órbitas do sítio: subsídios para o estudo da política indigenista no Brasil, 1910-1967*, p. 35.

o direcionamento para atender os diferentes públicos, produzindo material mais “especializado”, para dar conta das conferências; ou material de publicização, para exposição ao público geral. Por conta disso, Schultz definia “filmes etnográficos” como sendo aqueles que

demonstrarão restritamente aspectos positivamente típicos da vida e dos costumes indígenas; destinando-se aos estudiosos em etnografia, [e] carecerão de um cunho artístico, devido à necessidade de se ter que entrar em detalhes prolongados, às vezes desinteressantes ao grande público.<sup>26</sup>

E filmes para “exibição pública”, como os que obedecessem a uma

orientação artística na própria filmagem durante a expedição, como após, nos trabalhos de confecção nos laboratórios. Estes filmes, porém, não poderão carecer de um conteúdo educativo e cultural. Cito como exemplo um tema que poderá servir de base para um dos primeiros filmes: ‘o decorrer de um dia indígena’. Abrange este tema amplas possibilidades de demonstração da vida social e cultural ou primitiva tanto do índio, como pessoa única, como de toda aldeia indígena em sua totalidade, dando desta forma ao público uma ideia perfeita da vida daqueles seres da vida brasileira ainda não integrados na grande comunidade nacional.<sup>27</sup>

À guisa de conclusão, quer fosse com intenção de estudo ou de exibição, havia uma consciência de documentar, inclusive, os bastidores dessa produção. Percebemos todo um movimento de recursos humanos e de equipamentos que se instaura como inovador, tendo como base a pauta “científica”, ou melhor, cientificista. Entre esses recursos humanos, estava Heinz Foerthmann, produzindo e ajudando a construir a história em imagens com ares de modernidade e, mais importante, com ares de cientificidade.

26 Planos de trabalho para Seção de Cinematografia e Fotografia do SPI. Microfilme 336. Fotograma 0581-0583. SARQ-MI. RJ.

27 Idem.



## Fontes

Instrução de 3 de novembro de 1943. Microfilme 197. Fotograma 000889. Serviços de Arquivo (Sarq), do Museu do Índio (MI) Rio de Janeiro.

Planos de trabalho para Seção de Cinematografia e Fotografia do SPI, 17/3/1942. Microfilme 336. Fotograma 0581-0583. Serviços de Arquivo (Sarq), do Museu do Índio (MI) Rio de Janeiro.

## Referências

- ARRUDA, L. C. de. Doando brindes e construindo relações através de imagens e documentos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI). *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 26, n. 58, p. 113-154, set./dez. 2020.
- ARRUDA, L. C. de. *Naturalmente filmados*: modos de atuar e de viver nos postos indígenas na década de 1940. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo, Campinas, 2012.
- BARTHES, R. *A câmara clara*: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOSI, Alfredo. O positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *Do positivismo à desconstrução*: ideias francesas na América. São Paulo: Edusp, 2004. p. 17-47.
- BUXÓ I REY, M. J. Mirarse y agenciarse: espacios estéticos de la performance foto-gráfica. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, v. 53, n. 2, p. 175-189, 1998.
- CALVO Luis C. Imagen y ciencia: en torno a la indagación sobre la búsqueda de la naturaleza biológica de la cultura. *Quark*, Barcelona, n. 9, p. 25-35, 1997.
- CARVALHO, Fernanda. *Koixomuneti e outros curadores*: xamanismo e práticas de cura entre os Terena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- CARVALHO, José M. *A formação das almas*: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- EDWARDS, E. *Raw histories*: photographs, anthropology and museums. Oxford: Berg, 2001.
- FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Indigenismo e antropologia*: o Conselho Nacional de Proteção aos Índios na gestão Rondon (1939-1955). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1990.
- GARFIELD, Seth. *A luta indígena no coração do Brasil*: política indigenista, a Marcha para o Oeste e os índios Xavante (1937-1988). Tradução Claudia Sant’Ana Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia*: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 41-48.
- LIMA, A. C. de S. *As órbitas do sítio*: subsídios para o estudo da política indigenista no Brasil, 1910-1967. Rio de Janeiro: Contra Capa; Laced/Museu Nacional/UFRJ, 2009.
- LIMA, A. C. de S. *Um grande cerco de paz*: poder de tutela, indianidade e formação do Estado no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MARESCA, Sylvain. Olhares cruzados: ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 135-168.
- MENDES, M. de S. *Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro*: cinema documentário no Serviço de Proteção aos Índios, SPI, 1949-1959. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- SAMAIN, E. As imagens não são bolas de sinuca: como pensam as imagens. In: SAMAIN, E. (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 21-36.
- SAMAIN, E. Um retorno à câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: SAMAIN, E. (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 121-134.



# Um ligeiro descortinar sobre o acervo fílmico do Serviço de Proteção aos Índios (SPI)

Rodrigo Piquet Saboia de Mello

Doutor em Ciência da Informação pelo Ibiict.  
Indigenista especializado da Fundação Nacional do  
Índio (Funai).

*Morrer, se preciso for. Matar, nunca*  
Marechal Rondon

Tendo como epígrafe esta frase singular do idealizador do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), Cândido Mariano da Silva Rondon, mais conhecido como Marechal Rondon, este artigo propõe algumas breves reflexões acerca do acervo fílmico do SPI, trazendo à baila elementos de magnitude da coleção. Pretende-se discutir a importância desse acervo custodiado pelo Museu do Índio para a compreensão dos povos indígenas e seus desdobramentos na atuação indigenista em território brasileiro.

## Um sobrevoo na coleção fílmica do Serviço de Proteção aos Índios

É possível afirmar que uma das principais coleções acolhidas pelo Museu do Índio, órgão científico-cultural da Fundação Nacional do Índio (Funai) responsável pela política de preservação e divulgação do patrimônio cultural dos povos indígenas do Brasil, é o acervo de filmes produzidos no tempo do Serviço de Proteção aos Índios.

A coleção hoje abrigada no Museu do Índio abrange vinte filmes<sup>1</sup> que versam, entre outros temas, sobre as atividades econômicas levadas a efeito por meio da agência indigenista brasileira, como *O índio e o trigo*, de Nilo Oliveira Vellozo, documentário sobre os povos indígenas do sul do país com registro de ações na agricultura e sobre a educação escolar das crianças indígenas. Outros tratam exclusivamente das culturas indígenas, período característico da Seção de Estudos (SE) do SPI, chefiado por Harald Schultz e Heinz Förthmann. Um filme exemplar desse momento é *Excursão às nascentes do Xingu*, documentário que retrata o cotidiano dos povos indígenas xinguanos Kamayurá e Mehináku.

<sup>1</sup> Ver CARVALHO, Francisco Luiz; ZELESCO, Luiza; MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de. Fontes para a memória do SPI.

Posteriormente, no final de década de 1940, há o esforço de modernização e ampliação da SE como um centro de pesquisa e documentação, tendo início o período conhecido como Ciclo Heinz Förthmann/Darcy Ribeiro:

Juntos na SE, Darcy e Förthmann iniciaram então uma parceria responsável por importantes filmes da antropologia visual brasileira: *Os índios Urubu: um dia na vida de uma tribo da floresta*, de 1950; *Funeral Bororo*, de 1953, documentário de média metragem sobre o famoso cerimonial fúnebre daqueles povos, realizado no rio São Lourenço, em Mato Grosso [...].<sup>2</sup>

A imagem a seguir, do indígena Urubu-Kaapor Kosó, personagem da película *Os índios Urubu: um dia na vida de uma tribo da floresta tropical*, é exemplar da produção estética do Ciclo Heinz Förthmann/Darcy Ribeiro. Sobre o trabalho que realizavam e os desdobramentos do produzir fílmico-científico, Ribeiro afirma que:

Essa é a grande ambição da pesquisa que empreendemos [...]. Isso porque queremos fazê-la no plano etnográfico, de que me incubo e para o qual me preparei [...]. E, inclusive, o registro sonográfico e cinematográfico, que nas mãos de Foerthmann certamente nos dará um filme excelente.<sup>3</sup>

A produção dos filmes do SPI tinha por finalidade ora retratar as ações indigenistas empreendidas em campo, ora registrar as diversas culturas indígenas dispostas em território brasileiro. Era a ação do Estado controlando territórios ainda pouco explorados. Em alguns casos, tratava-se do primeiro contato dos povos indígenas com símbolos do Estado brasileiro, no modelo previsto por Rondon de integração aos povos da floresta.<sup>4</sup>

Importante lembrar o pioneirismo do Marechal Rondon com registros nas matas ocupadas pelos povos indígenas, como a realização do documentário etnográfico *Rituais e festas bororo*, filmado pelo Major Luís Tomás Reis no ano de 1917. Este filme está custodiado no Museu do Índio e talvez seja o primeiro documentário etnográfico da história.<sup>5</sup>

Sobre o fazer do filme etnográfico, este é um tipo de documento único de povos muitas vezes ainda não filmados. Como afirma Monteiro, “os filmes são representações atreladas às condicionantes do contexto em que são produzidos”.<sup>6</sup> Assim,

2 MENDES, Marcos de Souza. Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro: cinema documentário no Serviço de Proteção aos Índios, 1949-1959, p. 4-5.

3 RIBEIRO, Darcy. *Diários índios: os Urubus-Kaapor*, p. 19.

4 ROHTER, Larry. *Rondon: uma biografia*.

5 NOVAES, Sylvia Caiuby; CUNHA, Edgar Teodoro da; HENLEY, Paul. The first ethnographic documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of *Rituais e festas bororo* (1917).

6 MONTEIRO, Maria Elizabeth Brêa. Indígenas: as narrativas nos documentários.



o papel dos cineastas neste campo também consiste em recuperar traços culturais pouco conhecidos pelo público em geral.

Há poesia no gesto banal, nos movimentos cotidianos, nas ações humanas de vida e trabalho, mesmo em imagens naturalistas simples, como mãos a tecer ou a manusear flechas ou outros objetos em execução, sem a necessidade de virtuosismos de câmera ou montagem. Há poesia e arte – e também montagem – no plano longo, onde a ação dramática e sua progressão no tempo convergem para o todo do filme e, principalmente, para o humano, o social e o espiritual.<sup>7</sup>

Os filmes produzidos pelo SPI também registravam a atuação estatal do serviço indigenista, assim como as atividades econômicas empreendidas em cada região, estas ainda pouco exploradas e estudadas pelos pesquisadores. Deste modo, eram demonstradas as transformações que se realizavam nas regiões ocupadas pelos indígenas. Ainda nesta discussão:

7 MENDES, Marcos de Souza. *Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro*, p. 65.



Para Foerthmann o que se pretendia fazer naquela época era basicamente o que se deseja hoje, com a diferença, porém, de “inexistir uma fundamentação antropológica e como havia poucos elementos, a coisa era improvisada e sem orientação técnica de especialistas”. Embora a proposta fosse preservar as manifestações culturais indígenas, os filmes realizados nos primeiros anos da década de 40 tiveram caráter essencialmente promocional das atividades e dos diretores do órgão.<sup>8</sup>

## O acervo de filmes do SPI no âmbito do Museu do Índio

Em primeiro plano, cabe explanar brevemente a importância que o Museu do Índio<sup>9</sup> detém para a disseminação e preservação das culturas indígenas. O contexto de sua criação, em 19 de abril de 1953, data de comemoração do Dia do Índio Americano, tem forte relação com a ação documentária empreendida pela Seção de Estudos do SPI durante a década de 1940 e, evidentemente, com o trabalho hercúleo efetuado anos antes pela Comissão Rondon.<sup>10</sup> Nesse mesmo diapasão:

O Museu do Índio foi montado, em todos os seus detalhes, com a ambição de suscitar sentimentos de simpatia pelos índios, de solidariedade para com suas dramáticas dificuldades de acomodação ao mundo estranho que levamos cada vez mais perto de suas aldeias, e de compreensão dos seus comoventes esforços para resolver, a seu modo, os problemas essenciais de todas as sociedades humanas.<sup>11</sup>

Como dissemos, dentre as diversas coleções existentes no Museu do Índio, uma das que mais se destacam é o seu acervo fílmico, que contempla a produção indigenista pelo Estado brasileiro ao longo do século XX, mais especificamente no período de atuação do SPI entre os anos de 1910 e 1967, ano em que foi criada a Fundação Nacional do Índio.

Nunca podemos nos esquecer de assinalar a ação abnegada de servidores públicos na preservação dos registros das culturas indígenas, em especial, daqueles acolhidos pelo Museu do Índio. Não cabe nesta passagem citar os bibliotecários, indigenistas e demais servidores que realizaram tamanha tarefa, todavia, os reveses históricos e político-institucionais do país e do próprio órgão demonstram o compromisso desses servidores públicos para com os povos indígenas.<sup>12</sup>

8 MENEZES, Claudia. A produção de filmes etnográficos do SPI: entrevista com Heinz Foerthmann, p. 24.

9 Localizado hoje na rua das Palmeiras, n. 55, bairro de Botafogo, cidade do Rio de Janeiro.

10 MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de. A Biblioteca Marechal Rondon e a disseminação de informações de natureza etnológica.

11 RIBEIRO, Darcy. *A política indigenista brasileira*, p. 169.

12 MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de. *Reminiscências da memória indígena estatal na redemocratização brasileira*, p. 1-2.



A odisseia do acervo fílmico do SPI ainda passa pelo incêndio ocorrido em 1967.<sup>13</sup> Até hoje não se sabe a causa da combustão da rica coleção, mas é possível se admitir ter havido uma ação orientada de eliminação da memória documental, indicando um “poderoso método de esquecimento organizado”.<sup>14</sup>

É importante mencionar que o incêndio “destruiu sete andares do edifício do Ministério da Agricultura em Brasília, transformando em cinzas arquivos administrativos, filmes, mapas, gravações e artefatos depositados na sede do Serviço de Proteção aos Índios (SPI)”.<sup>15</sup> A documentação perdida no desastre foi possivelmente significativa, por exemplo, ao impactar a demarcação fundiária futura de diversas terras indígenas no Brasil.

De todo modo, foram feitos trabalhos para reunir a documentação do SPI ainda espalhada pelos postos indígenas (PI) e nas recém-criadas delegacias regionais (DR) da Funai. Podemos concluir que foram realizadas duas principais iniciativas para sistematizar e disponibilizar esta documentação de natureza etnológica.

A primeira e mais importante foi a criação do Centro de Documentação Etnológica (CDE), em meados dos anos 1970, pelo antropólogo Carlos Araújo Moreira Neto,<sup>16</sup> que se tornaria diretor do Museu do Índio durante a década de 1980. Assim, foi possível a reconstituição do trabalho indigenista por meio da reunião da documentação ainda existente e dispersa do SPI.

O segundo se relaciona às ações de recolhimento da documentação do SPI efetuadas na segunda década do século XXI, realizadas por dois servidores da Funai: o indigenista especializado Rodrigo Piquet Saboia de Mello e a museóloga Ione Helena Pereira Couto. Ambos viajaram para as coordenações regionais (CR) de Campo Grande e de Porto Velho, e para a coordenação técnica local (CTL) de Paranaguá, no estado do Paraná, com o fito de reunir a documentação do SPI ainda depositada nestas unidades. Estas ações ainda não foram devidamente exploradas quanto ao material recolhido e sua importância.

A relevância do acervo fílmico do SPI é evidenciada em diversas películas que retratam os povos indígenas. Dentre os exemplos recentes, destaca-se o documentário *Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena*<sup>17</sup> dirigido por Elizio Costa, que contou com a assessoria dos servidores da Funai/Museu do Índio para sua produção.

13 FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. Introdução, p. 11-13.

14 PINTO, Alejandra Aguilar. A patrimonialização da memória social: uma forma de domesticação política das memórias dissidentes ou indígenas?, p. 274.

15 FREIRE, Carlos Augusto da Rocha, op. cit., p. 11.

16 MOREIRA NETO, Carlos de Araújo. Centro de Documentação Etnológica da Funai.

17 FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena*.

## Entre o filme, os povos indígenas e o indigenismo: reflexões de atuações entrelaçadas

Quando se trata da atuação indigenista, um dos principais elementos que se fazem presentes na ação estatal é o registro em área indígena, que, seja pelo rolo do filme estático ou em movimento, criou uma possibilidade de direitos.<sup>18</sup> Ou seja, povos antes ignorados pelo avanço da dita civilização ou simplesmente desconhecidos se tornaram presentes e vivos.

É importante lembrar que os filmes elaborados ao longo da ação estatal procuravam demonstrar uma relação amistosa e eficaz do Estado nas terras indígenas. Tal intento era pensado com o objetivo de aproximar os intitulados silvícolas à sociedade brasileira, em um processo então inexorável de assimilação. Outro propósito era a obtenção de maiores verbas para as realizações econômicas e científicas do SPI.

Um olhar atento para os empreendimentos econômicos levados à frente pelo SPI é possibilitado pelo registro de Harald Schultz filmando o gado fotografado por Förthmann (1942). As filmagens em campo possuíam múltiplos significados: desde os probatórios da presença de grupos indígenas no país até as atividades econômicas, como já mencionado. As ações documentárias se configuravam em relatórios de serviço de prestação de contas da atuação em campo dos indigenistas. Desta maneira: “a fundação do SPI aparece como a opção mais eficaz, encontrada para conciliar os interesses do desenvolvimento capitalista e a preservação da vida do indígena”.<sup>19</sup>

Dentre os filmes que foram realizados ao longo da existência do SPI, um dos mais emblemáticos foi *Funeral Bororo*. Com a morte do cacique Cadete, chefe Bororo e amigo do Marechal Rondon, Darcy Ribeiro e Heinz Förthmann tiveram a oportunidade de documentar o enlutamento indígena. Há uma famosa passagem em que Rondon apresenta Darcy Ribeiro aos Bororo:

“Olhem este homem”, começava Rondon. “É o Darcy. Ele está aí no meu lugar. Estou velho, não aguento mais uma viagem longa do Rio até aí. Olhem bem para ele. Seus olhos são meus olhos, olhando tudo para vir me contar. Seus ouvidos são meus ouvidos. Eles ouvem tudo o que vocês disserem para repetir aqui para mim. Prestem atenção na sua boca. Tudo que ele falar, sou eu, Rondon, quem está falando aos Bororo.”<sup>20</sup>

Aqui, por meio de um dispositivo tecnológico de origem fonográfica, um indigenista do quilate de Rondon foi substituído por Darcy Ribeiro. Assim, os Bororo tiveram como prova a gravação levada a cabo por Darcy em área indígena. Pelo

18 MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de. A importância dos arquivos para a garantia dos direitos indígenas.

19 GAGLIARDI, José Mauro. *O indígena e a república*, p. 287.

20 ROHTER, Larry. *Rondon: uma biografia*, p. 447.







mesmo efeito, as filmagens puderam anos mais tarde reconstituir histórias e traços das culturas indígenas. Ainda sobre o sepultamento: “O funeral constitui um modo de restabelecer a ordem doméstica e comunitária, a harmonia social e a integridade física dos enlutados”.<sup>21</sup>

Na contemporaneidade, quando o protagonismo indígena se encontra em ascensão, a produção fílmica deixa de ser exclusividade dos agentes estatais: os mais diversos grupos indígenas do país produzem um olhar único para seus povos e os fenômenos políticos, sociais e econômicos que os circundam no tempo presente.<sup>22</sup>



## Considerações finais

Um elemento chave a ser destacado neste artigo sobre o acervo fílmico do Serviço de Proteção aos Índios, custodiado pelo Museu do Índio, é a relevância para a história indígena dos registros concebidos por indigenistas como Marechal Rondon, Darcy Ribeiro, e por cinegrafistas como o Major Luís Tomás Reis e Heinz Förthmann. O trabalho desses pioneiros permitiu a perenidade documental dos povos indígenas para as gerações futuras.

21 VIERTLER, Renate Brigitte. *A refeição das almas: uma interpretação etnológica do funeral dos índios Bororo*, Mato Grosso, p. 11.

22 MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de. *O fenômeno informacional indígena na contemporaneidade*.

Outra questão relevante sobre o acervo imagético em movimento do SPI é que há muitas sendas de pesquisas a serem percorridas tanto por pesquisadores experientes quanto por iniciantes, por diversas abordagens e perspectivas, do testemunho ocular de parte da política indigenista nacional do século XX.

Talvez o maior vitorioso na luta documentária empreendida pela reafirmação de acervos fílmicos de natureza etnográfica sejam os próprios povos indígenas. Antes opacos, com o registro, seleção, armazenamento e disseminação da informação etnológica em repositórios como os do Museu do Índio, tornaram-se visíveis, sujeitos alvos de políticas públicas e da atuação da agência indigenista oficial brasileira, a Funai.

\* Agradeço as sugestões de Maria Elizabeth Brêa e Maria do Carmo Rainho para a melhor escrita deste artigo.

## Referências

- CARVALHO, Francisco Luiz; ZELESCO, Luiza; MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de. Fontes para a memória do SPI. In: FREIRE, Carlos Augusto da Rocha (org.). *Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967)*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011. p. 443-447.
- FÖRTHMANN, Heinz. *Índio kosó urubu-kaapor adornado para festa de nomeação*. Maranhão: Serviço de Proteção aos Índios. 1951. 1 Negativo de acetato, p&b, 6x6cm. Museu do Índio. SPIa2631a.
- FÖRTHMANN, Heinz. *Harald Schultz filmando o gado*. São Paulo: Serviço de Proteção aos Índios, 1942. 1 Negativo de acetato, p&b, 35 mm. Museu do Índio, SPI01880.
- FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. Introdução. In: FREIRE, Carlos Augusto da Rocha (org.). *Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967)*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011. p. 11-13.
- FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena*. Brasília, DF: Abra-video, 2009. 1 DVD.
- FUNERAL Bororo. Produzido por Darcy Ribeiro e Heinz Förthmann. Rio de Janeiro: Serviço de Proteção aos Índios (SPI), 1953. 1 filme (40' 24"), acetato, p&b.
- GAGLIARDI, José Mauro. *O indígena e a república*. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1989.
- MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de. Reminiscências da memória indígena estatal na redemocratização brasileira. *INFOhome*, Marília, p. 1-2, 4 abr. 2019a.
- MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de. *O fenômeno informacional indígena na contemporaneidade*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019b.
- MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de. A Biblioteca Marechal Rondon e a disseminação de informações de natureza etnológica. *Revista Bibliomar*, v. 16, n. 2, p. 29-43, jul./dez. 2017.
- MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de. A importância dos arquivos para a garantia dos direitos indígenas. *Arquivo e Administração*, v. 13, n. 1-2, p. 56-69, jan./dez. 2014.
- MENDES, Marcos de Souza. *Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro: cinema documentário no Serviço de Proteção aos Índios, 1949-1959*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- MENEZES, Claudia. A produção de filmes etnográficos do SPI: entrevista com Heinz Foerthmann. In: MUSEU do Índio (Rio de Janeiro). *Museu do Índio: 30 anos (1953-1983)*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1983. p. 23-29.
- MONTEIRO, Maria Elizabeth Brêa. *Indígenas: as narrativas nos documentários*. 2020.

- MOREIRA NETO, Carlos de Araújo. Centro de Documentação Etnológica da Funai. *Arquivo & Administração*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 12-15, maio/ago. 1979.
- MUSEU do Índio (Rio de Janeiro). *Museu do Índio: 30 anos (1953-1983)*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1983.
- NOVAES, Sylvia Caiuby; CUNHA, Edgar Teodoro da; HENLEY, Paul. The first ethnographic documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of *Rituais e festas bororo* (1917). *Visual Anthropology*, v. 30, p. 105-146, 2017.
- PINTO, Alejandra Aguilar. A patrimonialização da memória social: uma forma de domesticação políticas das memórias dissidentes ou indígenas? *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 47, n. 3, p. 273-283, set./dez. 2011.
- RIBEIRO, Darcy. *Diários índios: os Urubus-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RIBEIRO, Darcy. *A política indigenista brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura/Serviço de Informação Agrícola, 1962.
- ROHTER, Larry. *Rondon: uma biografia*. São Paulo: Objetiva, 2019.
- RONDON: a construção do Brasil e a causa indígena**. Produzido por Abravideo. Dirigido por Elizio Costa. Brasília, DF: Fundação Banco do Brasil, 2009. 1 DVD (27'42'').
- SCHULTZ, Harald. Harald Schultz e Nilo Oliveira Vellozo filmando índia Terena. Mato Grosso do Sul: Serviço de Proteção aos Índios, 1942. 1 Negativo de acetato, p&b, 35 mm. Museu do Índio, SPI00494.
- VIERTLER, Renate Brigitte. *A refeição das almas: uma interpretação etnológica do funeral dos índios Bororo*, Mato Grosso. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.



# **Azuis ultramarinos: propaganda e casos de censura no Estado Novo português**

**Maria do Carmo Piçarra**

Doutora em Ciências da Comunicação pela  
Universidade Nova de Lisboa. Investigadora  
contratada do ICNova. Professora assistente na  
Universidade Autónoma de Lisboa e programadora  
de cinema

Foi a propaganda a levar a câmara de filmar para as ex-colónias portuguesas. Logo em 1909, Ernesto de Albuquerque filma, em S. Tomé, *A cultura do cacau*, do qual subsiste uma sequência de um minuto. O filme é uma resposta a acusações da empresa Cadbury relativas à existência de trabalho forçado nas ilhas sob a Linha do Equador. É, porém, uma excepção que confirma a regra: que a Primeira República portuguesa não se interessou muito pelo cinema. Se usou o potencial propagandista do cinema foi para fomentar a unidade nacional em torno da participação na Grande Guerra (1914-1918), motivada, entre outras causas, pela ameaça, real, de Reino Unido e Alemanha virem a repartir as então colónias portuguesas. A criação, por Norton de Matos, da Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército, em 12 de janeiro de 1917, concentrou os recursos do Estado para o uso do cinema.

Passar-se-ão vinte anos antes que uma câmara de filmar enviada pelo Estado português regresse a S. Tomé, com a Brigada Cinematográfica Portuguesa, dirigida por Fernandes Thomaz, que, em 1929, filma a longa-metragem *Uma visita às propriedades da sociedade agrícola Valle Flôr, Limitada na ilha de S. Thomé*. Filma-se também, com realização de Augusto Seara, *São Tomé agrícola e industrial*.

Estes títulos, que atestam a importância da propaganda económica relativa às colónias, integram já a produção promovida pela ditadura militar chegada ao poder em 1926, enquanto define uma política colonial – o que é feito previamente à Constituição que, em 1933, legitima a ditadura do Estado Novo –, consubstanciada no acto colonial. O novo regime ainda está a organizar as finanças quando determina a participação nas grandes exposições coloniais europeias: Exposição Ibero-americana de Sevilha (1929), Exposição Internacional e Colonial de Antuérpia (1930) e Exposição Colonial de Paris (1931). Na primeira iniciativa estatal concertada para produzir filmes sobre as colónias africanas, o agente geral das Colónias, Armando Cortesão, encomendou filmes sobre os territórios a duas equipas de cineastas, tendo uma terceira equipa seguido com o mesmo fim, por iniciativa de um grupo de cidadãos. A produção se beneficiou





do apoio de empresas privadas e da administração local.<sup>1</sup> Em causa esteve o reconhecimento internacional do movimento de Maio de 1926 e o estatuto de Portugal entre as potências coloniais.

Previamente, porém, à encomenda estatal de filmes para a participação em exposições, e além de *Cultura do cacau*, que filmes coloniais foram feitos? Poucos, documentais e sobretudo de propaganda, embora deva assinalar-se a actividade de Manuel Antunes Amor, amador que filmou as únicas obras feitas – hoje desaparecidas – na “Ásia portuguesa” até meados do século XX. Não se conhecem, porém, quaisquer filmes coloniais realizados na segunda década do século XX. Além das imagens sobreviventes do filme feito em S. Tomé, a obra mais antiga da “coleção colonial” da Cinemateca Portuguesa é de 1922 – *Macau: cidade progressiva e monumental* –, tendo estreado nesse território no Animatógrafo Macau de onde seguiu para o Rio de Janeiro, sendo projectado na Exposição Internacional do Centenário da Independência.

A instrumentalização do cinema pelo Estado Novo foi feita através do financiamento directo de obras de propaganda e orientação ideológica da produção cinematográfica, formatada pela “política do Espírito”, implementada por António Ferro após a criação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) em 1933.<sup>2</sup>

A propaganda visada pela Agência Geral das Colónias (AGC) através desta primeira missão cinematográfica foi posta em causa por motivos imputados aos realizadores. Tal não obsta a que o Estado adira à prática do momento, copiando outros impérios: trazer o “outro” para exposição, em autênticos zoos humanos, na metrópole. Em 1931, no âmbito de uma feira industrial em Lisboa, instala-se uma aldeia indígena no recinto, com as respectivas palhotas, famílias, animais domésticos, artesãos, provenientes da Guiné. Dois filmes registam o acontecimento: *África em Lisboa: exposição dos indígenas da Guiné na grande exposição industrial portuguesa* e *Guiné: aldeia indígena em Lisboa*. Em 1933, a vinda a Portugal de uma companhia indígena de Angola ficou também registada em *A 1ª Companhia de infantaria indígena de Angola em Lisboa*. Na primeira exposição colonial, que aconteceu no Porto, em 1934, Aníbal Contreiras foi encarregue de filmar *Primeira exposição colonial portuguesa e Cortejo colonial do Porto*, que fixam igualmente a exibição de “nativos” no evento.

1 Estão preservados: *Costumes primitivos dos indígenas em Moçambique* (1929), *Festejos em Lourenço Marques pela passagem dos territórios do Niassa para a posse do Estado* (1929), *Guiné: aspectos industriais e agricultura* (1929), *São Tomé agrícola e industrial* (1929), *Estradas e paisagens de Angola* (1929), *Quedas do Dala* (1930); *Aspectos do rio Quanza – Quedas do Lucala* (1930); *Planalto de Huíla* (1931), *Ação colonizadora dos portugueses* (1932), *De Lisboa a Luanda* (1932), *O deserto de Angola* (1932), *Pesca da baleia em Angola* (1932), *Fazenda açucareira “Tentativa”* (1932) e *De Lisboa a São Tomé* (1933). Alguns destes filmes e outros mencionados podem ser vistos na [Cinemateca Digital](#).

2 Transfigurado em Secretariado Nacional da Informação (SNI) em 1944.

Após a criação do SPN, os filmes coloniais eclipsaram-se, durante algum tempo, dos cinemas nacionais. Só quando a Missão Cinográfica às Colónias de África foi criada, em 1937, pelo Ministério das Colónias, visando à produção de filmes agora sonoros que propagandassem o esforço colonizador e o nível de desenvolvimento supostamente alcançado, se contrariou a situação. Durante a missão, além do registo da visita presidencial de 1938 às colónias, filmam-se exteriores para *Feitiço do império*. Resultarão ainda vários documentários, estreados ao longo da década de 1940: *Guiné, berço do império* (1940), *Aspectos de Moçambique e S. Tomé e Príncipe* (1941), *Angola, uma nova lusitânia e Gentes que nós civilizámos* (1944), *As ilhas crioulas de Cabo Verde* (1945) e *Guiné portuguesa* (1946).

Avalie-se a importância desta produção colonial no âmbito da propaganda estatal por via da reflexão, feita em 1944, do agente geral das Colónias, Júlio Cayolla. Elogiando o suposto desenvolvimento empreendido pós-acto colonial, sustenta que é justo que se deseje mais.<sup>3</sup> Pede, entre outras propostas, que “a propaganda pelo cinema, [seja feita] quer com filmes de fundo evocando grandes figuras da nossa história, quer com pequenos documentários em que se veja o actual desenvolvimento das nossas colónias”.

A visão de Cayolla “fez escola”, portanto, até o Novo Cinema impor novos temas e um novo olhar sobre os territórios. Apesar da realização de uma ficção que não é mais do que um mau “safari cinematográfico”, *Chikwembo! Sortilégio africano* (Carlos Marques, 1953), o grande filme do regime pós-*Feitiço do império* é *Chaimite* (Brum do Canto, 1953), que enaltece as figuras de Paiva Couceiro e Mouzinho de Albuquerque, e é um elogio da obra militar portuguesa, do trabalho dos colonos e faz um retrato menos paternalista dos africanos que *Feitiço* fizera.

Manteve-se escassa, porém, a produção de propaganda colonial de longa-metragem ficcional. Predominaram os documentários e actualidades cinematográficas que visaram sobretudo dar conta do progresso técnico e económico nas ex-colónias, mas com irregularidade e dependendo quase sempre de apostas pontuais na produção sistemática de filmes ou da iniciativa de privados. Neste último caso registe-se a iniciativa de Felipe de Solms e Ricardo Malheiro que, em 1949, viajaram até Moçambique e Angola para angariar interesse de empresas, organismos estatais e missões religiosas na realização de documentários de propaganda. Decorrente disso, a AGC promoveu, a partir de 1950, a projecção dos documentários produzidos em Angola e Moçambique por Solms e Malheiro, com o apoio financeiro de câmaras municipais, das juntas de exportação de Angola e Moçambique, dos serviços de instrução pública de Angola e da Associação dos Produtores de Sisal de Moçambique.

3 CAYOLLA, Júlio. A propaganda colonial como elemento de formação duma consciência imperial.



## Queixa das almas censuradas

Em simultâneo com a Constituição portuguesa de 1933, foi publicado o decreto n. 22.469, que instaurou a censura prévia. Se o artigo 8º da Constituição, no n. 4, estabelecia “a liberdade de pensamento sob qualquer forma”, previa, no n. 20, que “leis especiais regularão o exercício da liberdade de pensamento”. O artigo 3º esclarecia o papel da censura: “impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade”.

Apesar da censura prévia aos espectáculos cinematográficos se ter iniciado em 1927, “só” em 1944 foi criada a Comissão de Censura aos Espectáculos. No que respeita ao cinema, a articulação entre o Fundo do Cinema Nacional (FCN), através da atribuição de apoios à produção cinematográfica, e a Comissão de Censura garantiu a conformidade e adequação dos espectáculos a uma moral estrita que, vaga na lei, não só foi sendo adaptada e reavaliada como extravasou os limites definidos pelo Estado por via das “leituras” dos funcionários – o que era a verdade, a justiça, a moral etc., era determinado pelos censores.

As directivas para a censura ao cinema estão resumidas, em grande parte, no art. 133, do decreto n. 13.564, publicado logo em 1927.<sup>4</sup>

É rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes e designadamente as que apresentarem [...] maus tratos a mulheres; torturas a homens e animais; personagens nuas; bailes lascivos; operações cirúrgicas; execuções capitais; casas de prostituição; assassinios; roubo por arrombamento ou violação de domicílio, em que, pelos pormenores apresentados, se possa avaliar dos meios empregados para cometer tal delito; a glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos.

Para executar as directivas, no entanto, cada censor usava as referências pessoais para interpretações mais ou menos estritas das orientações do Estado.<sup>5</sup> Essa subjectividade teve implicações na censura feita aos filmes. Quanto aos filmes sobre as colónias, a isso acresceu que, antes de serem submetidos à Comissão de Censura,

4 Em 1959, o decreto foi reformulado (decreto n. 42.660), mas, dado o primeiro ser mais descritivo, evidências apontam para a manutenção do de 1927 como referência normativa para os censores cinematográficos.

5 A subjectividade das avaliações da Comissão de Censura foi reconhecida, em 1971, pelo então presidente António Caetano de Carvalho: É evidente que nas decisões tomadas por cada um, pesam sempre factores como a idade, a formação, a maneira de viver, a formação espiritual, as predilecções, etc. Há, portanto, uma larga dose de subjectivismo nas decisões tomadas pela Comissão”.



passaram, após o caso *Catembe*, a ser alvo de censura preliminar, e sem qualquer enquadramento normativo, pelos funcionários do Ministério do Ultramar.

A revisão constitucional de 1951, resultante da necessidade do regime responder à emergência do anticolonialismo, implica o abandono dos conceitos de império e de colónia. A mudança, consagrada na Lei Orgânica do Ultramar de 1953, reflecte um princípio integracionista e reforça a unidade do território metropolitano e ultramarino. Ao conceito de império sucede o de nação pluricontinental em que todos os territórios são Portugal. Sarmiento Rodrigues, ministro das Colónias desde 1950, acciona a reforma administrativa e não descarta a reforma ideológica do modelo político colonial. Este assimila então – adaptando-o e despojando-o da componente sexual – o lusotropicalismo, teoria do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre sobre um multiculturalismo assente num denominador comum: a especificidade da adaptação do português e sua cultura a ambientes tropicais. Porém, a apreçoada multiculturalidade e multirraciedade da nação, que também se pretende projectar no cinema, confronta-se com o zelo dos burocratas da censura. Estes garantem que os filmes de autor só mostrem imagens “convenientes” de convivência racial.

Quando, em 1965, *Catembe: 7 dias em Lourenço Marques*, de Manuel Faria de Almeida, previamente ainda ao exame pela Comissão de Censura, foi alvo de 103 cortes impostos pelo Ministério do Ultramar, cria-se um precedente: este organismo ganha o poder de definir o que pode ser filmado nas colónias.

É certo que, após a reforma constitucional, a rodagem de *Chaimite*, apoiado pelo FCN e ilustrando o programa de Cayolla enquanto agente das colónias, fôra escrutinada com rigor. O processo, controlado por Cayolla com funções novas, como delegado do SNI, está documentado.<sup>6</sup> *Chikwembo*, filme comercial promovido como o “primeiro filme português integralmente rodado em África”, fôra, por exemplo, amputado em cerca de dez minutos pela censura a diálogos com expressões de amor violento e desejo por uma mulher, como “Luiza andava-me no sangue como um veneno implacável” e “Matar! Matar era a única solução”. Porém, não houve aqui desvio à norma censória. Esse deu-se quando um cineclubista e cineasta amador nascido em Lourenço Marques, Manuel Faria de Almeida, quis mostrar o quotidiano da capital de Moçambique:

Na verdade eu sabia que a ideia que em Portugal se fazia de Moçambique era a dos pretos com bandeiras na mão, em alas, deixando passar o Presidente da República vestido de branco, brindado por papelinhos multicolores atirados das varandas. Ninguém sabia como as pessoas ali viviam, que pessoas, como pensavam elas, como se divertiam e quais os seus problemas. Era isto que eu queria mostrar, e pensava que as entidades oficiais tinham percebido a intenção.<sup>7</sup>

6 SNI, IGAC, cx. 674, proc. 27. Disponibilizado para consulta pública a partir de 2006.

7 PIÇARRA, Maria do Carmo. *Azuís ultramarinos: propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*, p. 222.

## O filme de autor como corpo de delito

Nascido em Lourenço Marques, Faria de Almeida estudou cinema na London School of Film Technique com apoio do FCN. Estava a estagiar no Institut des Hautes Études Cinématographiques quando António da Cunha Telles – com as Produções Cunha Telles (1962-67) no activo – lhe enviou um telegrama: “Mil parabéns. Ganhamos *Catembe*”.

A “declaração de intenções” que consta no pedido de apoio financeiro ao FCN para a realização da primeira longa-metragem de Faria de Almeida, um documentário ficcional, descreve o projecto em termos que o enquadram na desejada promoção cinematográfica do portuguesismo, mas ressalvando uma perspectiva autoral:

Filme essencialmente poético (na acção e na imagem), com pouco diálogo, onde sobressai a beleza de Lourenço Marques (rica ou pobre, feliz ou triste), e a comunhão de pretos e brancos no mesmo portuguesismo – revelado em cada imagem, em cada pormenor, sem, no entanto, tocar as raias da propaganda. Garantimos que o portuguesismo aparecerá, nitidamente, em todo o filme, mas não faremos dele (que é poético e verdadeiro) um filme panfletário e, consequentemente, inútil e prejudicial à realidade nacional.

Que factores se conjugaram para que o Conselho do Cinema apoiasse a obra? A credibilidade de Cunha Telles, a condição de Faria de Almeida como bem-sucedido bolseiro do FCN – obtivera a melhor classificação de sempre na escola em Londres – e o desígnio de incrementar a produção cinematográfica sobre o “ultramar”.

Contornando várias dificuldades, o filme faz-se e, em 19 de março de 1965, o representante do Ministério do Ultramar faz-lhe várias objecções. *Catembe* foi então sujeito à censura do agente geral do Ultramar, Leonel Banha da Silva. Num ofício deste lê-se:

A convivência racial é um tema francamente mal explorado. Não se poderá dizer que haja, a este respeito, imagens ‘muito convenientes’ mas também se desaproveita a oportunidade de mostrar imagens ‘convenientemente’, aliás, relativamente fáceis de recolher (as escolas, liceus e actividades desportivas permitem, sempre, óptimas imagens quanto a este aspecto).

Referem-se, porém, por parecerem de alguma inconveniência os aspectos seguintes:

a) está dado, com demasiada nitidez, o contraste entre o ‘domingo’ (o filme é repartido pelos sete dias da semana) – em que se demonstram o descanso e prazeres de ‘brancos’ e a ‘segunda-feira’ que começa por mostrar o trabalho quase só de ‘pretos’. A demasiada nitidez deste contraste pode ser ‘amaciada’ com uma simples alteração de montagem [...].

b) Cenas finais, passadas, em “cabarets” embora mostrando ‘brancos’ e ‘pretos’ parecem igualmente inconvenientes pois não se afigura que reflectam o melhor tipo de relações que podem estabelecer-se.

c) O contraste entre a ‘opulência’ da cidade e a ‘pobreza’ de Catembe também deveria ser atenuada pelo texto – e não é. [...].

Foram feitos cortes em 103 planos; 19 minutos do filme foram destruídos – um record mundial que o Guinness Book fixou. Faria de Almeida teve que remontar *Catembe*, pois os cortes destruíram o sentido de sequências inteiras. A primeira versão do filme, impossível de recuperar dada a destruição dos negativos a que foi sujeita – e que Faria de Almeida iludiu, em parte, guardando 11 minutos da película positivada –, foi remontada, resultando na segunda versão, a de 45 minutos hoje existente, que a Comissão de Censura proibiu.





A censura e proibição de Catembe não pôs em causa a ideia, de Pina, de usar-se o cinema para promover o conhecimento das colónias. Entre dezembro de 1965 e março de 1966, realiza-se um ciclo com filmes de temática ultramarina – mostrados quinzenalmente no Palácio Foz – incluído no programa<sup>8</sup> da Comissão Ultramarina da Liga dos Antigos Graduados da Mocidade Portuguesa, concebido por Pina.<sup>9</sup> Em “*O cinema português não pode desconhecer o Ultramar*”, Pina, um insuspeito homem do regime, enunciou algumas conclusões, ponto de partida para um colóquio realizado em abril de 1966:

De um modo geral, os documentários sobre o Ultramar reflectem um tom imediato de propaganda ou publicidade, ficando-se na superfície da vida ultramarina e servindo-se de textos literários quase sempre enfáticos, retóricos e sem valor cinematográfico. São filmes de ‘bilhete postal’, preocupados com as belas imagens e com uma visão apressada das coisas ultramarinas; A produção de filmes no Ultramar é escassa e sem a qualidade exigida [...], em que as próprias actualidades cinematográficas ali produzidas poucas vezes reflectem o interesse da vida ultramarina portuguesa (*Actualidades de Angola e Actualidades de Moçambique e Visor Moçambicano*); A informação visual do Ultramar através dos jornais de actualidades metropolitanas nem sempre corresponde a uma autêntica documentação dos acontecimentos e factos mais significativos [...].<sup>10</sup>

8 No catálogo publicado as páginas não estão numeradas.

9 PINA, Luís de. *O cinema português não pode desconhecer o Ultramar*.

10 Idem.

Note-se ainda como Pina se refere a *Catembe*, não obstante a proibição do filme. Escreveu: “O cinema de fundo português só raras vezes conseguiu dar-nos uma visão esteticamente válida e culturalmente séria da vida ultramarina, ficando-se fora desses casos no mero atractivo espectacular. Referimo-nos, mesmo tendo em conta defeitos artísticos, técnicos e erros de perspectiva, a *Feitiço do império*, *Chaimite* e *Catembe*”.<sup>11</sup>

*Catembe* propôs-se ser um documentário ficcional composto por três histórias: a primeira relativa à cidade e seu urbanismo; a segunda, “uma reportagem de pesquisa, uma tentativa de conhecimento das pessoas, do seu modo de pensar, da atmosfera que torna típica a cidade de Lourenço Marques” e a terceira, “uma história poética de amor”. O Ministério do Ultramar obrigou a suprimir toda a parte ficcional, quis atenuar o contraste entre a pobreza de uns e a riqueza de outros. Finalmente, a Comissão de Censura proibiu a reportagem de pesquisa. O que fica, como lhe chama José Matos-Cruz, é “o *esqueleto invertebrado* dum filme que se persegue... É enfim, raivosamente, um desejo de cinema”.<sup>12</sup>

Se *Catembe* era um desejo de cinema apontado ao olhar da metrópole, outro caso, o de *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* traduzia um desejo e o incitamento à revolta por via de um filme dirigido ao público negro. Também cineclubista, mas do Porto, Lopes Barbosa mudou-se, em 1969, para Luanda, onde começou a fazer cinema amador. Instalou-se depois em Moçambique, como operador da produtora Filmlab.

Em *Cinema Novo português 1960-74*, Matos-Cruz escreve que *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*, único filme de ficção de Lopes Barbosa, surgiu da sua vontade de “transpôr para o cinema uma temática e uma estética africanas”. *Monangamba*, do poeta angolano António Jacinto, que descreve as duras condições de vida dos negros contratados, inspirou-o. Em Moçambique, a esta influência acrescentou-se a de “Dina”, publicado em *Nós matámos o cão Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana.

No filme, como no livro de Honwana, mostra-se como, numa machamba, um capataz submete os contratados a trabalhos de cultivo que culminam, frequentemente, no colapso dos mais fracos. Um dia, o capataz viola Maria, filha de Madala. Incitado à revolta, Madala não só não reage como aceita beber de uma garrafa de vinho oferecida, como reparação, pelo capataz. Sucumbe, porém, ao sofrimento físico e emocional, o que provoca a revolta dos outros trabalhadores.

As filmagens foram vigiadas pela Direcção-Geral de Segurança (DGS) por quase todos os intervenientes serem negros, facto insólito no cinema português. Malangata Valente – preso em 1966 por alegadas ligações à Frelimo – foi chamado à DGS

11 Idem.

12 CINEMA Novo português 1960/1974, p. 120.





e interrogado sobre o filme. O apoio do pintor “foi decisivo para angariar todas as vontades pela parte do elenco negro e para a sua adesão ao filme. Através do seu empenho, tive a participação de actores, músicos, poetas e gente anónima [...], que deu o seu contributo desinteressado para que a sua realização fosse possível”.<sup>13</sup>

Lopes Barbosa assumiu que o filme destinava-se ao público africano, ignorado pelos produtores. Facilidade de compreensão e autenticidade eram os dois propósitos visados quando escolheu o ronga como língua das personagens negras. Só nas sequências que retratam o poder colonial a língua é o inglês – o fazendeiro e família falam inglês –, um expediente usado na montagem. Pretendia-se que a censura não visasse a obra como uma crítica ao colonialismo português sem que, com isso, se perdesse a ligação da mesma à realidade africana.

Para o realizador, sem a revolta que introduziu no enredo não fazia sentido a realização do filme: era a “actualização do momento histórico que se vivia na época e que Honwana deixara omissa”.

Quando o filme foi proibido – proibição informal, após o produtor Courinha Ramos mostrar a obra aos responsáveis pela censura –, Lopes Barbosa foi despedido da Somar Filmes; em 1973, e temendo pela sua segurança, saiu de Moçambique. O filme estreou no cinema S. Miguel, em Moçambique, ainda antes da independência, mas não teve estreia comercial em Portugal. O momento cinematográfico [e político] que se viveu nos anos seguintes à revolução não terá favorecido o interesse pelo filme, que só foi exibido na Cinemateca Portuguesa em 1985.

*Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* mostrou que o trabalho forçado continuava, muito depois do fim do Estatuto do Indigenato ou das culturas obrigatórias, e que a teoria lusotropical de Gilberto Freyre, usada pelo regime para afirmar a multiculturalidade e multiracialidade do “Portugal de Minho a Timor”, era pouco mais que um “fado tropical”.

Revolucionários, antes do 25 de Abril de 1974. Insuficientemente revolucionários, depois. Casos de censura a “almas jovens” que nunca mais assinaram uma obra de ficção. Que (não-)lugar ocuparam estes filmes na história do cinema português durante décadas? O cinema só existe quando se projecta. Remeter a existência destes filmes para o arquivo – onde a degradação do negativo e das cópias, únicas, foi prosseguindo – fez parte de uma “política da memória” que estamos a superar. O dispositivo de contrapor às imagens colocadas em *campo*, pela propaganda, o não mostrado através do *contracampo*, revelado pelo cinema de autor no âmbito do Novo Cinema, que a censura transformou num imenso *fora de campo*, revela hoje imagens fulgurantes do “homem (e da mulher) imaginado(a)” pelo cinema colonial do Estado Novo, mas também por um cinema militante, feito no contexto dos movimentos de libertação, que urge mostrar e questionar.

13 Entrevista à autora, em agosto de 2010.

Em causa está a compreensão de como é que o cinema foi determinado pelas políticas coloniais e como é que estas foram projectadas pelo cinema. É preciso olhar também, no âmbito dos projectos de criação de cinematografias nacionais dos países africanos de língua portuguesa, que representações foram dispostas em *contracampo* às representações do colonialismo português? E actualmente, como é que o cinema de autor e outras práticas artísticas que usam a imagem em movimento estão – ou não – a descolonizar o imaginário? O acesso, centralizado ainda em Portugal, ao acervo de filmes relativos ao colonialismo tem que ser hoje pensado como parte de um processo de conhecimento dos países de língua portuguesa.

## Referências

- CAYOLLA, Júlio. A propaganda colonial como elemento de formação duma consciência imperial. *Boletim Geral das Colónias*, ano XX, n. 228, jun. 1944.
- CINEMA Novo português 1960/1974. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.
- FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- MATOS-CRUZ, José de. *O cais do olhar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. *Azuís ultramarinos: propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- PINA, Luís de. O cinema português não pode desconhecer o Ultramar. *Filme*, 21, 1960.

EMA-320TF8-NEG

KUYA KANEMA-319

uxa Kanema-318

# **Eficácia pedagógica e eficácia estética em *Kuxa Kanema* (2003), de Margarida Cardoso**

Carolin Overhoff Ferreira

Professora associada livre-docente da Unifesp.  
Autora de *Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes* (Alameda Brasil, 2019),  
*Cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade* (Alameda, 2013), *Identity and difference: postcoloniality and transnationality in Lusophone films* (LitVerlag, 2012)

O ano de 2015 foi de celebrações na Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP). Comemorou-se o quadragésimo aniversário das independências da maioria dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (Palop), Angola, Cabo Verde, Moçambique, e São Tomé e Príncipe, conquistada após longas guerras anticoloniais (1961-1974). Guiné-Bissau já declarara a sua independência em 1973, logrando-a em 1974. Em 1975, nasceram assim vários estados-nações e, com eles, originaram instituições para a realização de obras audiovisuais com nacionalidade própria. Essa produção audiovisual, agora em idade de maturidade, foi ao longo dos anos afetada pelos constantes conflitos sociopolíticos que se desdobraram em guerras civis (com exceção de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe), enfrentando também inúmeros obstáculos, percalços e crises.

A gestação e o nascimento dos estados-nações por meio das lutas de libertação, acompanhados e seguidos pelo engatinhar de suas primeiras produções audiovisuais – primeiro em película (8mm, 16mm, 35mm) e vídeo, e hoje cada vez mais em DVD ou em plataformas digitais, por exemplo Youtube –, desenvolveram-se com envolvimento expressivo de nacionais de outros países. Vale lembrar que as independências tardias dos Palop foram alcançadas no contexto da Guerra Fria, com o apoio de países comunistas e socialistas. Isto porque Portugal negociara a manutenção de suas colônias com a Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan) que a concedeu em troca da utilização de uma base aérea nos Açores, permitindo ao país um “escudo protetor na sua derradeira aventura colonial”.<sup>1</sup>

A luta anticolonial do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e da União Nacional para a Independência Total de Angola (Unita) atraiu, por outro lado, cineastas e equipes de televisão simpatizantes das mais diversas nacionalidades, de suecos a chineses. De fato, desde a realização dos primeiros filmes e reportagens durante o conflito armado, que

1 PINTO, Antonio Costa. *O fim do império português*, p. 27.



fazem parte da historiografia do audiovisual dos Palop,<sup>2</sup> a sua produção contou quase constantemente com o envolvimento de outros países por meio de equipamento, financiamento, técnicos e diretores.

Perante as comemorações e o arquivo criado ao longo de quatro décadas de atividade audiovisual nacional e transnacional nos Palop, este artigo visa abordar um filme que enfoca um arquivo específico, o Kuxa Kanema moçambicano no filme homônimo de Margarida Cardoso. O estudarei conforme um duplo conceito do filósofo francês Jacques Rancière.<sup>3</sup> Em seu livro *O espectador emancipado*, ele discute a eficácia pedagógica e a eficácia estética das obras de arte, conceitos que se revelaram muito úteis em meus estudos dos quarenta anos de produção audiovisual nos Palop,<sup>4</sup> dos quais apresento uma parte. Com estes conceitos é possível discutir a necessária “descolonização das mentes”, processo fundamental e contínuo no contexto das independências políticas. Lembro somente que essa descolonização fora exigida para o cinema pela primeira vez pelo escritor queniano Ngugi Wa Thiong’o em 1986: “Mesmo que o Estado pós-colonial se veja como independente, ele ainda sofre de todas as cicatrizes coloniais em sua psique coletiva. A arte cinematográfica tem o dever de desmascarar a descolonização parcial da maioria dos Estados na África”.<sup>5</sup>

A possibilidade de descolonizar a mente através de um modelo de “eficácia pedagógica da arte”, aquela que quer fazer o espectador perceber o que está errado e, assim, agir, precisa ser desafiada como objetivo válido, porque o oprimido já sabe de sua opressão. Em vez da insistência na pedagogia, uma ideia, que devemos sobretudo ao dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht, é proposta por Rancière em relação a uma “eficácia estética”, eficácia esta que implica uma “descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais essa mesma produção é apropriada por espectadores, leitores e ouvintes”.<sup>6</sup> Os espectadores são sempre vistos como emancipados, capazes de fazerem leituras

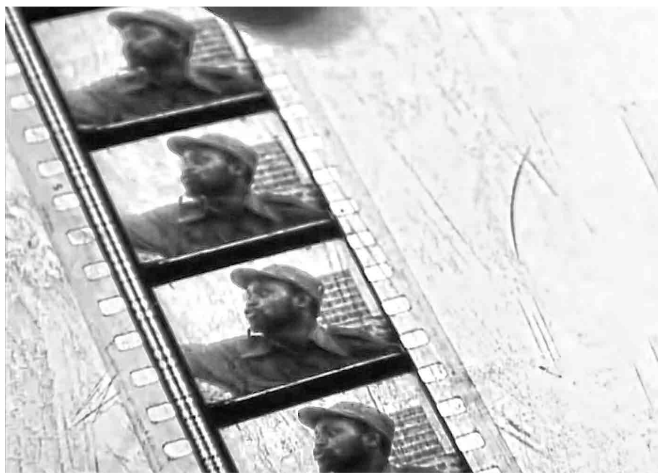
2 Manthia Diawara (1992), Frank Ukadike (1994) Claire Andrade-Watkins (1995, 2003) e José Abrantes (1995) referem os filmes *Sambizanga* (1972) e *Monangambee* (1971), realizados pela francesa de origem caribenha Sarah Maldoror, convidada do MPLA em Angola, e *Venceremos* (1965) do iugoslavo Dragutin Popovic. São mencionados como resultados de convites da Frelimo em Moçambique, documentários realizados por uma equipe de filmagem da Holanda, de realizadores da República Popular da China, do norte-americano Robert Van Lierop, que filmou *The fight goes on* (A luta continua) (1971), e da britânica Margaret Dickenson que realizou *Behind the lines* (1971). Realizadores da França, Itália, Inglaterra, Cuba, Suécia e da Holanda estiveram na Guiné Bissau a convite do PAIGC. Estudos mais recentes sobre filmes e reportagens realizados durante a guerra de independência em Angola são da autoria de Maria do Carmo Piçarra (2013) e em Moçambique de Ros Gray (2011).

3 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*.

4 FERREIRA, Carolin Overhoff. O drama da descolonização em imagens em movimento: a propos do “nascimento” dos cinemas luso-africanos.

5 THIONG’O, Ngugi Wa A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?, p. 25.

6 RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*, p. 85.



próprias sem que seja necessário serem incentivados. No entanto, as próprias obras com eficácia estética não oferecem uma leitura única ou fechada, porém procuram apontar para a construção discursiva sobre um assunto.

No que diz respeito ao cinema, tenho usado o conceito “indisciplinar” de Rancière<sup>7</sup> para filmes com este potencial.<sup>8</sup> Compreendo como filmes indisciplinados aqueles que procuram captar a heterogeneidade das experiências humanas, possibilitando a exploração das fronteiras do conhecimento, bem como oposições binárias como ativo/passivo, alto/baixo, documentário/ficção etc. Desvendando as ficções de disciplinas referidas nos filmes, mais obviamente em filmes documentais, eles possibilitam pensar entre elas. Em outras palavras, filmes indisciplinados não possuem verdades, mas questionam a construção de verdades.

Considero, portanto, que eficácia estética e indisciplinaridade são conceitos importantes, pois ajudam a compreender que contradições e paradoxos fazem parte do legado do colonialismo e permeiam, em consequência, toda a prática audiovisual no continente africano, bem como nos filmes que lidam com a realidade dos Palop. Vale lembrar que o audiovisual teve, como referido, papel importante na descolonização política no sentido de uma arte com eficácia pedagógica para criar uma coesão entre os diferentes povos agrupados (para evitar o conceito etnia). Na pós-independência manteve-se essa reivindicação, embora tenha sido diversificada. A eficácia pedagógica visa, assim, uma ideia fechada sobre um tema e serve, normalmente, a uma ideologia específica ou quem estiver no poder.

Isto é problemático porque os estados-nações modernos em seu processo civilizatório obtiveram o monopólio de exercício do poder.<sup>9</sup> Nos Palop a forma de regimes monopartidários, cuja autoridade não era mais a de colonizadores autoritários e opressores, seguia novamente um modelo de centralização do poder que justificava e endurecia a atuação política, também em nível audiovisual. Este processo foi acirrado pela ameaça real à soberania, por exemplo, no caso de Moçambique, através da atuação da Renamo (Resistência Nacional Moçambicana), apoiada pelos regimes brancos da África do Sul e da então Rodésia, atual Zimbábue. Além disso, o audiovisual foi utilizado como instrumento oficial em sociedades que precisavam unir pessoas das quais muitas ainda viviam de forma pré-industrial. O audiovisual permaneceu, por esse motivo, instrumento de luta, indissociável dos conflitos políticos e da construção de, como diz o historiador Benedict Anderson,<sup>10</sup> “comu-

7 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*.

8 FERREIRA, Carolin Overhoff. Filme indisciplinar versus filme ensaio no cinema brasileiro: exemplos contemporâneos; FERREIRA, Carolin Overhoff. The end of history through the disclosure of fiction – and indisciplinarity in Miguel Gomes Tabu (2012).

9 ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*.

10 ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*.

nidades imaginadas” nacionais, tornando a emancipação dos povos anteriormente subjugados uma tarefa paradoxal porque dirigida.

É imprescindível, no entanto, reavaliar as iniciativas iniciais da descolonização do imaginário como parte de um “script da libertação”, pois procuravam legitimar os novos regimes, sobretudo por meio de uma eficácia pedagógica. As contradições entre o sucesso da luta armada contra o colonialismo e as dificuldades de garantir mentes livres por meio do audiovisual depois da institucionalização dos grupos libertários estão começando a ser apontadas.<sup>11</sup>

Outro problema na criação do audiovisual de uma forma descolonizada consiste na dependência de financiamento europeu para filmes de longa-metragem, embora este se esteja ampliando através de financiamentos pan-africanos e com o Brasil por meio da CPLP, da produção e venda em DVD, da realização de filmes semiamadores no estilo Nollywood em Angola ou do financiamento coletivo por meio das redes sociais, pelo menos de curtas-metragens. Em outras palavras, a fragilidade das infraestruturas necessárias para o ensino, produção, divulgação e exibição do audiovisual – que levou a convites de cineastas e técnicos estrangeiros, à utilização de laboratórios e escolas fora dos Palop e à nacionalização da divulgação no momento do nascimento dos estados-nações e de seus institutos de cinema – não foram superadas, constituindo igualmente uma situação paradoxal e não necessariamente apta para criar contadores e tradutores na área do audiovisual.

Como sublinhei em estudos anteriores sobre as coproduções lusófonas dos anos 1990 e 2000,<sup>12</sup> a “transnacionalidade”, realidade e necessidade no “nascimento” do audiovisual dos Palop e depois, devem ser vistas com cautela devido às implicações dos velhos mitos do luso-tropicalismo e da lusofonia. O conceito provém de países desenvolvidos e ganhou destaque nos estudos fílmicos no novo milênio em razão da crise do conceito de “cinema nacional”, tanto por causa da globalização e da conglomeração da indústria cinematográfica quanto pelo questionamento da nação como comunidade imaginada. Em meus estudos cheguei à conclusão que a transnacionalidade, embora cultivando uma visão do mundo como sendo policêntrico, interconectado e multicultural, pode ser bastante ineficiente, levando a monólogos por parte dos envolvidos que procuram confirmar apenas questões identitárias próprias, notadamente aquelas dos antigos colonizadores. Registrei, no entanto, que pode servir também de instrumento poderoso quando utilizado para

**11** GRAY, Rose. Cinema on the cultural front: film-making and the Mozambican revolution; SCHEFER, Raquel. Fictions of the liberation struggle: Ruy Guerra, José Cardoso, Zdravko Velimirovic; SCHEFER, Raquel. As imagens que faltam: as duas versões de Mueda, memória e massacre (1979-1980), de Ruy Guerra; STOCK, Robert. *Erinnerung im Abseits. Gewalt, Kolonialismus und dokumentarische Filme aus Moçambique und Portugal* (seit 1974).

**12** FERREIRA, Carolin Overhoff. Ambivalent transnationality: Luso-African co-productions after Independence (1988-2010); Violência mágica: a guerra civil no cinema luso-moçambicano; *Diálogos africanos*: um continente no cinema; *O cinema português*: aproximações a sua história e indisciplina-ridade.

desenvolver uma perspectiva crítica ou um diálogo entre os envolvidos, nomeadamente acerca da história e memória colonial e das guerras civis, no sentido de uma eficácia estética.

Queria voltar agora aos arquivos audiovisuais criados nos últimos quarenta anos e falar do caso *Kuxa Kanema* (2003), de Margarida Cardoso, que se debruça sobre o arquivo criado pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) em Moçambique, hoje em ruínas.<sup>13</sup> O filme abre com a imagem do INC em ruínas, estabelecendo um tom nostálgico. A participação do “artista como historiador” tem sido identificada como uma vertente importante na arte contemporânea,<sup>14</sup> enriquecendo as análises e releituras dos arquivos coloniais existentes.<sup>15</sup> O filme de Cardoso seria um exemplo dessa revisão, contudo de um arquivo pós-colonial luso-africano e de um ponto de vista de uma artista do país ex-colonizador, resultado tanto das possibilidades financeiras em Portugal quanto do vínculo dela com Moçambique onde seu pai servia na Força Aérea entre 1966-75, acompanhado pela família.

*Kuxa Kanema* apresenta uma lição de história através de imagens dos cinejornais, entrevistas com diversos colaboradores (técnicos, realizadores, roteiristas) do INC, que fora criado pelo governo da Frelimo nos primeiros meses após a independência, e a voz over da própria realizadora. Fala não somente sobre o cinejornal *Kuxa Kanema* – para o qual foram produzidos 395 episódios –, mas também sobre produções de longa-metragem, bem como acerca da primeira década de vida da nação moçambicana, cuja memória as imagens em movimento evocam. Para tal, o filme tece uma rede complexa de relações entre as imagens que ficaram e o contexto político em que surgiram.

Vemos sempre os entrevistados em frente de moviolas ou projeções das imagens realizadas na época, criando assim a impressão de revisão crítica do material, antes ou depois de mergulharmos na tela para ver as próprias imagens. Desse modo, é realizado um balanço entre os elementos positivos – a utopia de criar um novo país e um público emancipado no contexto de um regime socialista monopartidário por meio da formação de quadros para a realização audiovisual – e os negativos – a improvisação, o tom cada vez mais ideológico e, eventualmente, propagandístico.

Um dos fios condutores do filme é a forma como Samora Machel, líder da Frelimo e primeiro presidente, que vemos nos primeiros planos aquando da cerimônia de independência, conduziu o nascimento do país e, também, do seu cinema. A cineasta dá vida tanto às ruínas do INC, que mostra logo em seguida, como aos mortos, sobretudo a Machel, que surge de novo quando a primeira bobina é proje-

13 O INC foi reaberto como Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema em outro local.

14 GODFREY, Mark. The artist as historian.

15 STOLER, Ann Laura. Imperial debris: reflections on ruins and ruination; Colonial archives and the arts of governance.





tada por Camilo de Sousa. Seu comentário sublinha que fora este “pai” da nação que ensinara todos a fazerem cinema e a viverem em um país livre. Através do próprio material fílmico aprendemos depois sobre o funcionamento do INC e do cinema móvel, que levava o cinema às populações, e observamos, de fato, Machel ensinando a nova identidade nacional independente ao povo.

O filme expõe, com efeito, uma tese clara acerca do declínio do INC, interpretado como resultado do impacto da guerra civil que começara logo depois da independência e intensificou-se a partir de 1985 com o aumento dos ataques da Renamo. Recorrendo frequentemente a imagens de Machel para mostrar seu carisma e construir sua centralidade política e cultural, *Kuxa Kanema* não nega que fora imposto um tom cada vez mais militante, acompanhado pela autocensura dos funcionários do instituto, porém responsabiliza sobretudo a ameaça exterior. É importante referir que tanto estudiosos, por exemplo Janet Cravinho,<sup>16</sup> como escritores, como Mia Couto<sup>17</sup> e Henning Mankell,<sup>18</sup> costumam dar uma visão mais multilateral do conflito, questionando não só a atuação da Renamo, associada à luta antimarxista, mas também da Frelimo, reconhecendo falhas dos dois lados. Há, por certo, abordagens irônicas nas obras literárias acerca dos “jovens revolucionários” da Frelimo, por exemplo nos livros de Mia Couto e de Henning Mankell, e reconhecimento da corrupção e ineficiência do regime socialista, ao mesmo tempo em que a oposição guerrilheira é também considerada um “bando de corrompidos”.

Se os ataques da Renamo e a guerra civil surgem como principal razão do declínio do projeto nacional e da sua construção através de um cinema emancipatório, *Kuxa Kanema* oferece, além disso, algumas avaliações críticas, tanto de eventos históricos como de filmes, análises essas que a academia ainda não realizou ou somente em partes. É oferecido, por exemplo, um novo ponto de vista nas palavras de Ruy Guerra acerca da muito comentada ida de Jean-Luc Godard a Moçambique para ensinar cinema, enquanto o projeto de realizar vídeos, idealizado por outro famoso cineasta francês, Jean Rouch, não é mencionado.

Os quadros do INC também fazem uma avaliação do primeiro projeto de filme de ficção, *O tempo dos leopardos* (1985) de Zdravko Velimrovi, uma coprodução supostamente maniqueísta com a então Iugoslávia, que está em sintonia com estudos realizados, por exemplo, por Raquel Schefer.<sup>19</sup> Além disso, é possível ver excertos de *O vento sopra do norte* (1985) com comentários do seu realizador José Cardoso acerca da orientação do INC de que filmes de ficção eram impossíveis

16 CRAVINO, Janet. *Conflitos internos: resolução de conflitos*.

17 COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*.

18 MANKELL, Henning. *Comédia infantil*.

19 SCHEFER, Raquel. *Fictions of the liberation struggle*: Ruy Guerra, José Cardoso, Zdravko Velimirovic; As imagens que faltam: as duas versões de *Mueda, memória e massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra.

devido a fatores econômicos. Ele afirma que a guerra civil era responsável pelo encerramento dessas primeiras tentativas incentivadas pelos diretores. Os depoimentos sobre o desejo de realizar filmes de ficção por Guerra, Licínio de Azevedo e Cardoso ampliam a conclusão do estudioso Manthia Diawara,<sup>20</sup> que considerava a proposta focada em filmes informativos limitada demais para dar conta de um cinema nacional nos moldes ocidentais, pois demonstrava a luta, mesmo que fracassada, dos diretores por produções maiores no contexto moçambicano.

Seguindo a lógica de decadência e limitação do projeto do INC, o final de *Kuxa Kanema* desfecha a metáfora do nascimento – da nação e de seu cinema – com imagens que complementam as das ruínas – daquilo que sobrou –, com a afirmação de um final inalterável – a morte. Por um lado, através de metragem do enterro de Machel, morto em um acidente de avião sob território sul-africano, com comentários dos entrevistados acerca do fim de uma era. Por outro, o tom melancólico que permeia todo o filme manifesta-se ainda mais fortemente nos últimos planos que mostram a presença da televisão, surgida na época, no cotidiano atual. Ou seja, o enterro do pai da nação e a mídia neocolonial acabaram com os sonhos de um cinema do e pelo povo.

O filme, de fato, desenvolve uma visão desolada acerca da curta vida de um projeto específico para o audiovisual em Moçambique, ao mesmo tempo em que toma partido, responsabilizando o contexto político da guerra civil. Apesar da melancolia, as contradições da ligação entre política e filmes são vislumbradas nos depoimentos colhidos perante as imagens, contribuindo para um olhar heterogêneo sobre os primeiros anos do audiovisual moçambicano. Mesmo assim, é preciso alertar que o filme não substitui uma análise dos cinejornais *Kuxa Kanema* e não deve ser tratado como um ponto de partida para tal, como o faz Maria Loftus (2011).<sup>21</sup> Pelo contrário, a pergunta se os 395 cinejornais construíram um imaginário comunitário com potencial emancipatório ou se teria ficado preso na eficácia pedagógica aguarda ainda uma resposta, embora pareça tarefa difícil perante a quantidade do material, seu difícil acesso e o mau estado de conservação. Ademais, poucos pesquisadores possuem a oportunidade de se deslocarem para Maputo e não existem cópias digitais.

O que concluir então sobre o filme de Margarida Cardoso? Seu mérito consiste indubitavelmente na memória da experiência do *Kuxa Kanema*, tanto na recuperação do acervo dos cinejornais como na gravação e montagem das entrevistas. Mas podemos atestá-lo uma participação na descolonização da mente, uma eficácia estética, uma indisciplinaridade? Há uma “descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais essa mesma produção

20 DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*, p. 95.

21 LOFTUS, Maria. *Kuxa Kanema: the rise and fall of an experimental documentary series in Mozambique*.



é apropriada por espectadores, leitores e ouvintes”<sup>22</sup> ou é repetido o “script da libertação”? Diria que o filme é ambivalente porque tanto reativa o script da libertação, embora falido, como abre espaço para desconexões e rupturas entre produção e recepção. Portanto, surge novamente a pergunta que sempre me vem nas muitas vezes quando estudo os filmes portugueses que tratam da pós-colonialidade: é possível assumir um olhar não ambíguo e não melancólico perante a África, do ponto de vista do ex-colonizador? Sobretudo quando se acessa apenas parcialmente o seu arquivo de imagens?

## Referências

- ABRANTES, José Mena. Imagens desfocadas. In: FINA, Luciana; FINA, Cristina; NEVES, António Loja (org.). *Cinemas da África*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1995. p. 39-41.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE-WATKINS, Claire. Le cinema et la culture au Cap Vert et en Guinée-Bissau. *CinemAction*, Saint-Denis, n. 106, p. 148-155, 2003.
- ANDRADE-WATKINS, Claire. Portuguese African cinema: historical and contemporary perspectives, 1969 to 1993. *Research in African Literature*, Columbus, v. 26, n. 3, p. 134-150, 1995.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- CRAVINO, Janet. *Conflitos internos: resolução de conflitos*. *Revista Militar*, Lisboa, nov. 2005.
- DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. O drama da descolonização em imagens em movimento: a propos do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 53, p. 177-221, jan./jul. 2016.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Filme indisciplinar versus filme ensaio no cinema brasileiro: exemplos contemporâneos. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 196, p. 51-78, 2014a.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. The end of history through the disclosure of fiction – and indisciplinarity in Miguel Gomes Tabu (2012). *Cinema: philosophy and the moving image*, Lisboa, v. 5, p. 18-45, 2014b.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. A força do coletivo: trilha sonora e construção identitária nos filmes de ficção de Flora Gomes. In: GOMES, Flora. *O cineasta visionário*. Bissau: Corobal, 2014c.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Monólogos lusófonos ou diálogos transnacionais: o caso das adaptações luso-brasileiras. In: SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos; MATOS, Edilene; SEGOLIN, Fernando (org.). *Cinema e literatura: narrativas e poéticas*. Salvador: Edufba, 2014d. p. 275-294.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. *O cinema português: aproximações a sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2013.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. *Diálogos africanos: um continente no cinema*. Brasília: CCB, 2012.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Ambivalent transnationality: Luso-African co-productions after Independence (1988-2010). *Journal of African Cinemas*, Bristol, v. 3, n. 2, p. 221-245, 2011a.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Violência mágica: a guerra civil no cinema luso-moçambicano. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 184, p. 109-124, 2011b.
- GODFREY, Mark. The artist as historian. *October*, v. 120, p. 140-172, 2007.

22 RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*, p. 15.



- GRAY, Rose. Cinema on the cultural front: film-making and the Mozambican revolution. *Journal of African Cinemas*, Bristol, v. 3, n. 2, p. 139-160, 2011.
- LOFTUS, Maria. Kuxa Kanema: the rise and fall of an experimental documentary series in Mozambique. *Journal of African Cinemas*, Bristol, v. 3, n. 2, p. 161-171, 2011.
- MANKELL, Henning. *Comédia infantil*. São Paulo: Marco Zero, 2006.
- PIÇARRA, Mario do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (org.). *Angola: o nascimento de uma nação*. v. III: O cinema da independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- PIÇARRA, Mario do Carmo. O cinema é uma arma. In: PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (org.). *Angola: o nascimento de uma nação*. v. III: O cinema da independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015. p. 15-42.
- PINTO, Antonio Costa. *O fim do império português*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editor 34, 2009.
- SCHEFER, Raquel. As imagens que faltam: as duas versões de *Mueda, memória e massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES DA IMAGEM EM MOVIMENTO, 5., 2015. *Actas*. Lisboa: AIM, 2016.
- SCHEFER, Raquel. Fictions of the liberation struggle: Ruy Guerra, José Cardoso, Zdravko Velimirovic. *Kronos*, Bellville, v. 39, n. 1, p. 298-315, 2013.
- STOCK, Robert. *Erinnerung im Abseits. Gewalt, Kolonialismus und dokumentarische Filme aus Moçambique und Portugal* (seit 1974). Tese de Doutorado. International Graduate Center for the Study of Culture, Universität Giessen, 2015.
- STOLER, Ann Laura. Imperial debris: reflections on ruins and ruination. *Cultural Anthropology*, v. 23, n. 2, p. 191-219, maio 2008.
- STOLER, Ann Laura. Colonial archives and the arts of governance. *Archival Science*, v. 2, p. 87-109, 2002.
- THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema Africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política, mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 25-32.
- UKADIKE, N. Frank. *Black African cinema*. Berkley: The University of California Press, 1994.



# Os filmes que não chegamos a ver

Marcos de Brum Lopes

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Técnico em assuntos culturais/história do Museu Casa de Benjamin Constant (Ibram). Pesquisador associado do Laboratório de História Oral e Imagem (Labhoi-UFF). Autor, entre outros, de *Mario Baldi, o photoreporter do Brasil: uma história sobre fotografias, narrativas e mediação cultural* (São Paulo, Letra e Voz, 2021)

Quando iniciei minhas pesquisas sobre história e fotografia e mergulhei no acervo de Mario Baldi (1896-1957), encontrei milhares de imagens e um arquivo de cartas, revistas, artigos datilografados e documentos pessoais. A autobiografia do fotógrafo indicava os projetos visuais nos quais ele se envolvia e incluía algumas breves informações sobre os registros filmicos que havia realizado. Baldi chegou ao Brasil em 1921, vindo da Áustria, com algum conhecimento técnico de fotografia, mas era um jovem imigrante como qualquer sobrevivente da Primeira Guerra Mundial. Assim, foi trabalhador rural, vigia noturno, jardineiro, entre outras atividades temporárias.

Em 1925, depois de atuar como fotógrafo itinerante pelo interior do estado do Rio de Janeiro, Baldi foi contratado para trabalhar na casa de d. Pedro de Orleans e Bragança, filho mais velho da princesa Isabel, em Petrópolis. Os descendentes de d. Pedro II haviam retornado ao Brasil após a extinção do exílio a eles imposto em 1889. O príncipe, que admitira seu novo funcionário como copeiro, logo o promoveu a secretário e fotógrafo pessoal. Ao narrar essa fase da vida, ele disse que acompanhara o príncipe em viagens pelo interior do Brasil, realizando “todas as fotografias e filmes” para o patrão.<sup>1</sup> É o primeiro registro do fotógrafo sobre a produção de imagens em movimento.

O arquivo de Mario Baldi está dividido entre Brasil e Áustria e é compartilhado por duas instituições: o Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, da Secretaria de Cultura de Teresópolis (SMCT), cidade onde o fotógrafo morou por vários anos; e o *Weltmuseum* de Viena (antigo Museu de Etnologia de Viena), que comprou parte da herança de Baldi após seu falecimento, em 1957. As coleções são consideravelmente bem preservadas, e poderíamos esperar que os trabalhos cinematográficos tivessem sobrevivido ao tempo. Este texto expõe e discute os contextos de produção dos filmes, porém as películas não foram encontradas até o momento. Pode ser que existam

1 BALDI, Mario. Autobiografia.

em algum lugar, nunca perdi as esperanças de as encontrar. Enquanto a sorte não sorri para nós, resta-nos imaginar. Sim, imaginar: pensar e indagar com imagens. Que tipo de perguntas podemos fazer a filmes que nunca vimos?<sup>2</sup>

## Uma cultura visual do filme etnográfico

Baldi fez carreira na imprensa brasileira dedicando-se, sobretudo, às viagens e ao convívio com alguns povos indígenas. O gosto pela visualização da alteridade cultural foi algo que ele cultivou desde seus estudos juvenis. Mas foi no Brasil que o fotógrafo experienciou e praticou o que chamava de *fotografia tropical*.<sup>3</sup> Algumas vezes de forma independente (como fotógrafo itinerante, nos primeiros anos de Brasil, ou como “expedicionário” autônomo, no fim da carreira), outras vezes contratado por indivíduos (d. Pedro) ou instituições (imprensa e Estado), ou associado, como repórter, a ações estatais (como as do Serviço de Proteção aos Índios), Baldi formava seu acervo, que hoje podemos consultar. Os filmes que produziu foram todos tributários dos projetos etnográficos aos quais se vinculou.

Na Europa e no Brasil, Baldi dava palestras ilustradas com suas fotografias e diapositivos, normalmente para o público frequentador das associações de cultura germânica e humanista.<sup>4</sup> A imagem técnica, associada às descrições das viagens, abria algumas janelas para o Brasil – ou assim imaginavam o fotógrafo e seus ouvintes. Vale a pena pensar um pouco sobre a visualidade herdada e experimentada por aqueles sujeitos históricos.

O interesse pelas diferenças não nasceu com a imagem técnica. É inútil tentar datar ou mesmo circunscrever um período ou um espaço em que a imagem passa a convergir com a abordagem da alteridade. O olhar implica e é implicado na diferença, na recorrente presença-ausente de todo processo de representação. Assim, a coexistência imemorial do ver com o estranhar e com o reconhecer é uma hipótese perfeitamente plausível por ser uma ocorrência tão natural (neuronal e fisiológica) quanto cultural (produzida na interação social).

2 A abordagem e o título deste artigo inspiram-se no belo texto de Kevin Coleman sobre as fotografias – que não chegamos a ver – do massacre dos trabalhadores colombianos, em 1928. Ver as versões em inglês e espanhol em: COLEMAN, Kevin. *The photos we don't get to see: sovereignties, archives, and the 1928 massacre of banana workers in Colombia*; Las fotos que no alcanzamos a ver: soberanías, archivos y la masacre de trabajadores bananeros de 1928 en Colombia.

3 Expressão que vai além do sentido físico e astronômico (zona tropical), incorporando toda a imaginação geográfica sobre *os trópicos*, acumulada e transformada ao longo dos séculos. Discuti isso a fundo em LO-PES, Marcos de Brum. *Mario Baldi, o photoreporter do Brasil*: uma história sobre fotografias, narrativas e mediação cultural.

4 Como a Urania (tipo de agremiação cultural que se multiplicou na Europa a partir do pensamento de Alexander von Humboldt) e a Pró-Arte, fundada no Brasil pelo artista Theodor Heuberger (1898-1987) na década de 1930.

Se nos aproximamos, porém, dos contextos históricos setecentistas e oitocentistas em que a imagem técnica surge como possibilidade e desejo,<sup>5</sup> possibilitando o gradual surgimento da fotografia e, mais tarde, do cinematógrafo, percebemos uma feliz sobreposição. Pois é exatamente a partir do final do século XVIII que se podem identificar as movimentações das intelectualidades *ilustradas* na direção de uma abordagem *científica* do mundo e das suas diferenças. Que interessante é pensar que, nesse contexto de ilustração, a imagem atua como uma mídia que exemplifica, classifica, aproxima, afasta, falseia, mitifica, imagina e, de fato, *ilustra* o mundo não como redundância do texto verbal, mas como entidade viva.<sup>6</sup>

No campo de possibilidades aberto pela imagem técnica, o filme encontra a antropologia quando passa pelas portas do museu de história natural. As películas etnográficas alimentam essa relação de forma rica, como demonstrou Alison Griffiths em seu estudo sobre a cultura visual do filme etnográfico, no contexto norte-americano.<sup>7</sup> Para a autora, o cinema e a antropologia travaram diálogos e entraram em conflitos no seio da cultura visual da virada do século XX. Um dos palcos que testemunharam e acolheram essas interações foi o museu de ciência.

O mercado cinematográfico, ainda restrito, mas em expansão, oferece ao museu toda sorte de material, que as autoridades científicas avaliam, aprovam, comentam e censuram. O apelo popular por uma visualidade exotizante, que mostrasse os “índios” e seus costumes, mobilizava os operadores das câmeras. O museu, como espaço didático, não deixou de incorporar a nova visualidade em exposições e palestras. A fotografia, o diapositivo e o filme ganhavam cada vez mais destaque, desde que convergissem com as perspectivas antropológicas da instituição. Afinal, o museu de história natural é museu de ciência e a imagem é instrumento de conhecimento. Como demonstrou Griffiths, o museu e o filme deixavam o mundo ao alcance da mão e do olho.

O museu, é claro, participava da cultura visual da imagem técnica juntamente com os arquivos policiais, científicos e estatais, com as revistas ilustradas, com a circulação de fotografias e cartões-postais, com as feiras e exposições universais que eram editadas e reeditadas nos EUA, no Brasil e na Europa, e com as expedições científicas que se multiplicavam pelo mundo. A historiografia vem apontando a dinâmica que organizava os sentidos, os usos e as funções das imagens nesses contextos expositivos e de circulação.<sup>8</sup>

5 BATCHEN, Geoff. *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

6 Para um panorama multitemático da relação entre imagem e ciência desde o século XVI, ver o [dossiê “Imagem, história e ciência”](#), do *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas*, que organizei com Ana Maria Mauad.

7 GRIFFITHS, Alison. *Wondrous difference: cinema, anthropology, and turn-of-the-century visual culture*.

8 Ver, por exemplo, ANDERMAN, Jens. *The optic of the State: visibility and power in Argentina and Brazil*; OLIVEIRA, Marcus Vinícius. *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e Império Colonial Português*.



No Brasil, a Comissão Rondon é considerada um marco fundacional da produção visual sobre os povos originários. Em 1917, os Bororo, já há algum tempo sofrendo a intervenção religiosa dos missionários católicos salesianos, protagonizaram as cenas tomadas por Thomaz Reis, operador responsável pelas filmagens da Comissão Rondon.<sup>9</sup>

O olhar de estranhamento, de curiosidade e de interesse científico estiveram vinculados a projetos de poder, dominação e exploração de pessoas e recursos naturais que podemos chamar de *imperialistas* ou *colonialistas*.<sup>10</sup> O conhecimento científico acumulado pelos grandes centros e seus museus são altamente tributários dessas relações. A cultura visual da virada do século XX, definida por uma visualidade específica, formou gerações de indivíduos que consumiam os produtos visuais dessas interações históricas, e se interessavam pela alteridade cultural como forma de posicionamento no mundo.

Foi o caso de Mario Baldi, que nasceu em 1896, na Áustria, que lia revistas de viagem, que estudou cultura clássica e romântica no Império Austro-Húngaro, que foi direcionado por seu pai para o estudo informal da antropologia e para a etnografia, e que chegou ao Brasil ávido por comprovar as *ideias de Brasil* que trouxera da Europa, para descobrir uma enorme quantidade de novidades que não poderia ter sequer antecipado.

### Os projetos fílmicos de Mario Baldi

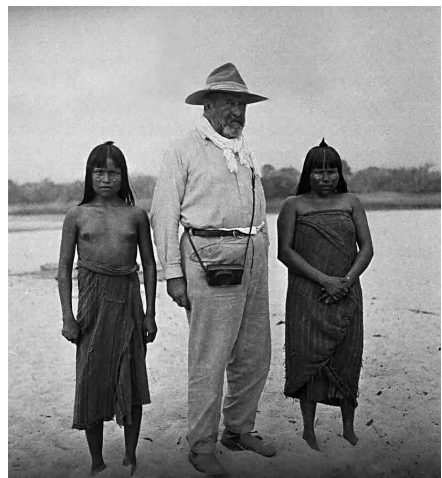
Se queremos falar sobre filmes que ainda não podemos ver, precisamos começar com aquilo que efetivamente existe ao alcance do olho e da mão. A análise fílmica é a fase crucial de uma pesquisa dessa natureza. Se, por um lado, ainda não podemos realizá-la, por outro existe um conjunto de evidências a ser investigado. É como se nos preparássemos para o momento em que os filmes irão, finalmente, aparecer. Mas isso não significa que não possamos chegar a resultados importantes, agora.

Como vimos, Baldi afirma ter produzido filmes já nos seus primeiros anos de Brasil. Se não antes, pelo menos a partir do vínculo com d. Pedro, seu primeiro encomendante de imagens: em 1926-27, durante a travessia de automóvel de Corumbá, na fronteira Brasil-Bolívia, até o Rio de Janeiro, que realizou em companhia do

<sup>9</sup> Mario Baldi irá recorrer, na década de 1940, à imagem de Cândido Rondon como uma referência para seu próprio trabalho. Sobre a produção visual da Comissão Rondon, ver TACCA, F. Rituaes e festas Bororo: a construção da imagem do índio como ‘selvagem’ na Comissão Rondon; Major Thomaz Reis: fotografia e cinematografia da Comissão Rondon.

<sup>10</sup> Não discutiremos as distinções conceituais entre esses termos. Sobre contextos imperialistas e colonialistas e suas relações com a fotografia, há três coletâneas indispensáveis: HIGHT, E. M.; SAMPSON, G. D. (ed.). *Colonialist photography: imag(in)ing race and place*; SCHWARTZ, J. M.; RYAN, J. R. (ed.). *Picturing place: photography and the geographical imagination*; VICENTE, F. L. (org.). *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*.

príncipe; e em 1936, quando d. Pedro e família visitaram vários estados brasileiros, incluindo uma estadia na Ilha do Bananal onde conviveram com os Carajá. Baldi diz ter atuado, ali, como “*Aufnahmetechniker und Filmmann*” (algo como “operador e técnico de filmagem”).<sup>11</sup>



As fotografias, o relato de Baldi e as matérias publicadas na imprensa compõem o material de que dispomos sobre esses trabalhos. Por sua natureza privada, os filmes feitos para o príncipe devem ter ficado em posse do patrão e, assim, não gozaram de um circuito social ampliado. Diferentemente das fotografias, que foram preservadas por Baldi em negativos e ampliações, e que apareceram nas revistas ilustradas no Brasil e na Europa, os filmes ainda estão na obscuridade.<sup>12</sup>

Em 1934-35, Baldi produziu um filme documental sobre as ações missionárias dos padres salesianos junto aos povos Bororo do Mato Grosso. Novamente encontramos detalhes desse trabalho em diversos tipos de documentos, como cartas, fotografias, e no próprio relato de vida do fotógrafo. Até uma projeção do filme, feita em São Paulo, é descrita pela imprensa. Baldi lutou por esse projeto com afinco e dedicação, pois, como acertadamente pensava, era o passaporte que o levaria outra vez ao Brasil. Tendo retornado à Europa em 1927, acompanhando d. Pedro, atravessou a depressão econômica, sofreu com o desemprego e testemunhou o cres-

11 BALDI, Mario. Autobiografia.

12 A coleção de negativos fotográficos apresenta lacunas. As imagens faltantes podem ter ficado, como os filmes, em posse de d. Pedro. Sobre o material publicado na imprensa, interessadas e interessados podem consultar, por exemplo, a série de reportagens publicadas por Baldi em *A Noite Ilustrada*, no ano de 1936, disponível na [hemeroteca digital da Biblioteca Nacional](#).

cimento dos sinais de uma nova guerra mundial. Recebeu, então, um convite para filmar a missão salesiana no Mato Grosso. O proponente era o padre Hyppolito Chovelon, que participara de parte das primeiras viagens de Baldi com o príncipe. O fotógrafo, porém, não tinha dinheiro suficiente para duas passagens para o Brasil – para si e para Emmy Baldi, com quem havia se casado – e o padre era evasivo quanto ao financiamento do filme. Esforçando-se para dominar a língua portuguesa e cheio de incertezas, o fotógrafo escrevia cartas a Chovelon com comentários interessantes sobre os preparativos para o trabalho:

Creo que tem as qualidades de fazer uma boa fita propagandista para a missão nao so de ponto de vista instructivo e interessante, como de ponto [de vista] technico de fotografia. Como minha tia em Scharding tem um casa photograph[i]ca, podia co[m]prar as aparelhos necessários por pressos baratissimos, que e 20% mais baratos como outros gentes. Penso em um machina de fitas pequennos de 16 milimetros, porque este formato e bastante grande para a reproduction em uma sala de conferencias e mais barato como a formato normal e a maquina e comodo para transportar e os fittas tambem naturalmente mais barato que os dos formatos mais grandes.<sup>13</sup>

Para esta viagem para o Lageado vo levar só o maquina Rolleiflex, uma porção de bonitas ampliações minhas para amostras e uma porção de “rollfims” para fazer algumas photographias durante a viagem (mais levará nada de papel, e chemicalias, porque queira revelar preparar tudo so depois de minha volta sosegado e com a maxima segurança, para obter os mais optimas resultados que posible). Em Lageado vo combinar tudo com o Monsenhor, relatando aõ elle a idea e vantagem da fita cinematographica para a propaganda das missões, discutir os pressos do material ecc, estudar com elle a idea, como e de que modo vamos fazer o fita para obter a melhor (e do ponto de vista dos Salesianos) impressão ao público para ser util o fita para a venerada congregação Salesiana. Isso é muito importante: eu tenho de ser não somente bom opperador de fita, como tambem um bom “regisseur” para que nos conseguimos publico (que vae ver o fita depois) influir as nossas ideas de missão e conseguimos trazer o publico neste ponto, que compreende a importancia da missão e occorrerá com a sua ajuda em toda maneira. Depois, que teria relatado e combinado com o monsenhor vo voltar para S. Paulo comprar com Vse., o amigo, o aparelho e fitas necessários (já combinei tudo com os distribuidores cinematográficos lá e estou imformado sobre os pressos e novidades ect. ect.) Depois tudo isso, si Deus quer, vamos voltar junto para o Mattogrosso e filmar a missaô!!!!<sup>14</sup>

Baldi finalmente retorna, com a viagem paga pelos salesianos, em 1934. No Mato Grosso, prepara-se para sua nova empreitada: “quando optimamente encaixotados a minha Movex 30 e os meus 4.000 metros de films em caixas de folha que cabiam nas estreitas canoas e nos lombos dos nossos burros, começou a nossa

13 Carta de Mario Baldi para Hyppolito Chovelon. 19 nov. 1933.

14 Carta de Mario Baldi para Hyppolito Chovelon. 17 ago. 1934.

viagem”.<sup>15</sup> As filmagens foram acompanhadas de uma intensa produção fotográfica, que já foi bastante discutida por mim e por outros analistas.<sup>16</sup> Nas imagens, e em outras evidências documentais, começa a aparecer um tema sensível da relação dos povos originários com os agentes não indígenas: o problema do corpo, sobretudo do corpo nu. “Lamentavelmente, todos os missionários se sentem compelidos a vestir os ‘pobres selvagens nus’. Mas tão logo o missionário vira as costas para a aldeia, todos se deleitam com as pinturas tribais nas suas belas peles morenas.”<sup>17</sup>

Baldi via-se entre a etnografia e a propaganda religiosa: seus contratantes foram, em boa medida, os grandes etnógrafos e estudiosos das culturas Bororo nos séculos XIX e XX. O fotógrafo dependeu bastante daquilo que aprendeu dos padres sobre a cultura local, mas percebeu algumas incongruências, como a questão das vestimentas e das pinturas corporais. Isso nos deixa um tanto curiosos a respeito da forma como os corpos foram enquadrados pela câmera de filmagem de Baldi, ainda que não devamos esperar ver os Bororo livres das influências e imposições “morais” dos salesianos.



15 BALDI, Mario. Expedições com AGFA.

16 LOPES, Marcos de Brum. Mario Baldi, o photoreporter do Brasil; FEEST, Christian; SILVA, Viviane. Between tradition and modernity: the Bororo in photographs of the 1930's.

17 BALDI, Mario. Legenda da fotografia Baldi n. 2865. Jarudore, 1934.

Além das fotografias, o mais próximo que podemos chegar desse filme, ao menos por enquanto, são as pequenas resenhas publicadas na imprensa de então. O filme foi processado nos laboratórios da AGFA,<sup>18</sup> que organizou uma sessão cinematográfica assim descrita por Baldi:

Passaram pela tela as cerimônias de feitiço, as cenas de viagem, as caçadas, e a assistência da capital, sentada em suas poltronas cômodas, deu uma olhada no trabalho fatigoso dos missionários, nos garimpos, sem se expor às chuvas, aos perigos, sede, fome, ao sol ardente. Se no entanto os espectadores ficaram satisfeitos com o que viram e se lhes tomou um pequeno desejo de conhecer também de perto este vasto e querido Brasil, quero ter aturado com toda a boa vontade todas as dificuldades e intempéries.

Três anos depois, o *Diário Portuguez* anunciava:

Acha-se entre nós o padre Hipólito Chavelon, missionário salesiano e nome consagrado, que vem percorrendo há muito anos o hinterland brasileiro, no serviço de catequese e proteção aos índios, tendo recentemente percorrido as florestas do Araguaia e do rio das Contas, na difícil espinhosa missão de trazer ao convívio social e à civilização cristã a ferocíssima tribo dos Xavantes. Aproveitando a sua ligeira estadia nesta capital, sua reverendíssima fará, a convite dos Laboratórios dr. Raul Leite, hoje, às 14,30 horas, importante conferência, sob o título “As missões religiosas na selva brasileira”, que será assistida pelos operários em número superior a 900 e suas respectivas famílias. O conferencista ilustrará o seu tema, com projeção cinematográfica, sendo que a direção dos Laboratórios, por especial gentileza, franqueará a entrada às pessoas das relações dos seus empregados e às demais pessoas interessadas.<sup>19</sup>

A despeito da menção aos Xavante, Chavelon e os salesianos trabalhavam com os Bororo, e usavam os Xavante como trunfo para financiamento e apoio, dada a dita “ferocidade” deste povo ainda não “pacificado”. Uma das reportagens ilustradas para as quais Baldi fez as fotografias, em 1935, traz imagens do trabalho junto aos Bororo, mas foi intitulada “À procura dos índios Xavantes: a catequese salesiana e os seus mártires”, e é uma defesa do trabalho dos padres assinada por Georges Readers.<sup>20</sup> Revistas especializadas em equipamentos foto e cinematográficos também abriam espaço para a narrativa de Baldi.

**18** A AGFA (*Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation*) foi uma das mais tradicionais empresas de produtos fotográficos, como câmeras, químicos, filmes e papéis para ampliação. Mantinha uma revista, *AGFA Novidades*, em que anunciava produtos e publicava narrativas de profissionais que os utilizavam, como no caso de Baldi e do relato citado.

**19** DIÁRIO PORTUGUEZ. Vai percorrer os sertões do Araguaia o missionário Hipólito Chavelon, que está de passagem pelo Rio. 12 dez. 1938.

**20** BALDI, Mario; READERS, George. À procura dos índios Xavantes: a catequese salesiana e os seus mártires.



## Expedições com AGFA

No número 5 das Agfa Novidades dedicamos um tópico a uma expedição que os Padres Salesianos organizaram para o interior do nosso Brasil. Certos de pleno sucesso, seguiram para os Estados de Goyaz e Mato Grosso, munidos com uma Movex 30 e films Novopan. Para todas as fotografias foi usado unicamente film e film-pack Isodrom. Como técnico cinematográfico e fotográfico acompanhou a viagem o Sr. Mario Baldi, de cuja penna transcrevemos as seguintes descrições das peripecias.

Quando optimamente encaixotados a minha Movex 30 e os meus 4000 metros de films em caixas de folha que cabiam nas estreitas canoas e nos lombos dos nossos burros, começou a nossa viagem. De São Paulo seguimos pelo trem para Três Lagoas, estrada maravilhosa para quem tinha que seguir adiante. 717 kilometros de profunda areia até Lageado, o centro dos garimpos do Rio da Garça. Em 21 dias, num sol abraçante, fizemos o trajecto, chegando ao nosso ponto base. De Lageado fizemos trez viagens para o interior. Nas colonias de índios civilizados tudo vac bem e a nossa filmagem é feita sem os menores impecilhos. Na segunda viagem porém já os selvagens índios Orarimugudoge do Rio Vermelho estão vendo no filmador e no aparelho fotografico um feitiço. Somente com grande astucia conseguimos algumas scenas interessantes. A maioria e principalmente os velhos escapam para o matto. A creança, com alguns presentes, são objectos gratos para o nosso desideratum. Depois de dias na aldeia os índios perdem o medo e são tomados por uma curiosidade indomavel, querem apalpar tudo, descobrir o interior das nossas machinas, deixando-nos nervosos com o cuidado que devemos ter para com os nossos aparelhos.

Nas aldeias mais adelantadas, os índios muitas vezes não queriam permitir a filmagem, pensavam que a sua alma seria extrahida com este aparelho. Outras vezes, quando queríamos filmar uma scena improvisada que faria louvor a um Murillo ou Tintoretto, não a conseguimos, pois os índios civilizados são um tanto vaidosos, sahiam correndo, vestiam-se e voltam mais uma caricatura de gente do que indio.

As constantes chuvas torrencias nos obrigaram á volta. Somos então forçados a passar 15 rios. Peça por peça é carregada pelos índios atravez das ondas amarellas crescidas das chuvas. Um dos rios atravessamos 15 e outro 20 vezes. Tudo foi bem, menos da ultima travessia: tendo um burro escorregado, junto com a preciosa carga cahiu nas aguas. A mala, pela metade cheia d'agua, estava occupada pela Movex e os films. Fiquei desesperado. O que menos soffreu foram os films Cine Novopan e o aparelho, os films pela sua embalagem quasi impermeavel e a Movex pela facilidade de limpeza interior, de forma que as filmagens nada soffreram. Os Roll-films e os Film-packs porém, embebidos d'agua, não pensei jamais que pudessem dar uma fotografia. Quanta alegria, quando revelados em São Paulo ainda consegui optimos resultados, apesar de estarem collados quasi todos no papel vermelho—preto. A gelatine protectora dos Films Isodrom salvou todo o meu trabalho, não permitindo que o papel collado affectasse a emulsão.

De volta os films revelados nos laboratorios da Agfa, organizamos na sala de projecção da mesma em São Paulo uma tarde cinematografica. Passaram pela tela as ceremonias de feitiço, as scenas de viagem, as caçadas, e a assistencia da capital, sentada em suas poltronas commodas, deu uma olhada no trabalho fatigoso dos missionarios, nos garimpos, sem se expor ás chuvas, aos perigos, sede, fome, ao sol ardente. Se no entanto os espectadores ficaram satisfeitos com o que viram e se lhes tomou um pequeno desejo de conhecer tambem de perto este vasto e querido Brasil, quero ter aturado com toda a boa vontade todas as difficuldades e intempéries.

Mario Baldi.

Creanças de índios Bororó (Col. Meriuri)  
Menina Bororó (Jarudori)  
Cenariaria Bororó (Col. Meriuri)



Um dos principais sinais de que os indígenas se civilizavam era o uso de roupas que lhes cobrissem os corpos. O aprendizado de um ofício e a compreensão de que precisavam de salvação para suas almas eram mais indícios de que o trabalho missionário ia bem. Ao mesmo tempo, havia um entendimento compartilhado por etnólogos como Claude Lévi-Strauss e Herbert Baldus de que as mudanças de hábitos tradicionais retirariam os indígenas de sua condição “original”, suprimindo, conseqüentemente, o interesse antropológico sobre aqueles povos.<sup>21</sup> Baldi não poderia fugir do impasse, pois era contratado dos padres, e por isso suas imagens são testemunhos incontornáveis do processo de mudança cultural imposto pelos religiosos.

Nosso fotógrafo e *filmmann* pôde gozar de mais liberdade quando trabalhou com a cineasta pernambucana Doralice Avellar, em 1938. Ela estudara fotografia e cinema na Alemanha e resolvera fazer um filme sobre a cultura brasileira, com destaque para o cotidiano dos Carajá da Ilha do Bananal. Em geral amigáveis, os Carajá promoveram cenas das quais temos excelentes fotografias em estilo *making of*. Mario e Doralice fotografaram e filmaram abundantemente os corpos dos homens, mulheres e crianças Carajá. Relatam, inclusive, uma espécie de concurso de beleza promovido pelos cineastas entre as mulheres da ilha, única forma encontrada de convencê-las a participar das filmagens.

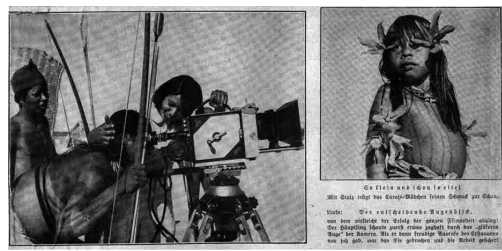


21 Discuti esse assunto complexo em profundidade no livro sobre Mario Baldi, referenciado acima.

Sobre a vinculação do corpo nu feminino ao ideal de beleza europeu, há um documento interessante no arquivo de Mario Baldi que merece nossa atenção. No topo da página que apresenta um relato das filmagens com Doralice, vemos uma imagem que não corresponde ao texto publicado. Na verdade, a fotografia pertence à narrativa que precede imediatamente ao relato de Baldi. Trata-se de uma cena da expedição de um famoso geógrafo alemão: “A beleza indígena envolve a objetiva da Askania de Schulz-Kampfenkel”, diz a legenda. A objetiva aponta para algum lugar fora do quadro. Mas a beleza, para o leitor da revista, materializa-se nos corpos das mulheres, com seios à mostra e suas silhuetas valorizadas pelo ângulo utilizado pelo fotógrafo.



Em várias publicações, percebemos a supervalorização do encontro entre os nativos e os equipamentos foto e cinematográficos dos viajantes brancos. Baldi gostava muito de registrar esses momentos.





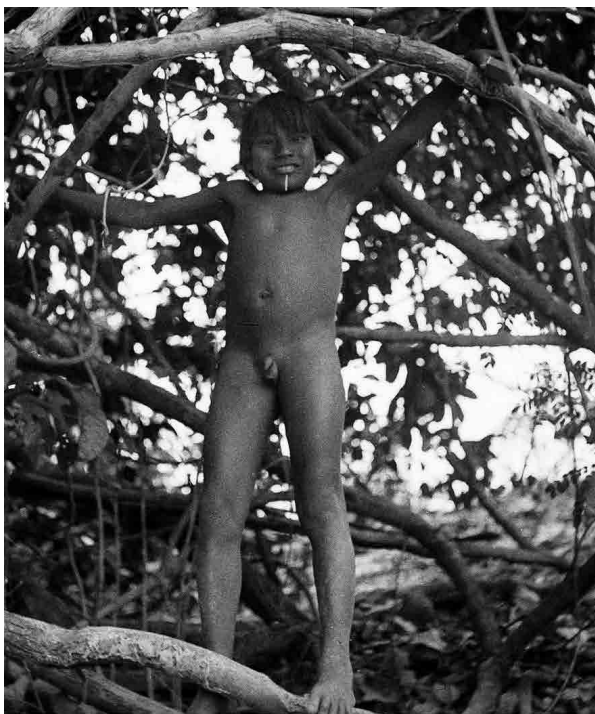
A cultura visual de então mantinha o exotismo como fator fundamental para a produção de um público para os filmes etnográficos. Assim como nas décadas anteriores em que o filme alimentava visualmente a construção da ciência nos museus de história natural, nas décadas de 1930-50 os agentes da imagem técnica eram cineastas, cientistas, geógrafos, fotógrafos, servidores do Estado (como no caso dos filmes e fotos feitos por funcionários do Serviço de Proteção aos Índios) e exploradores aventureiros com projetos distintos e sobrepostos. Nos seus filmes, alteridade e erotização de corpos eram elementos importantes – seja para valorizá-los aos olhos do espectador ou para censurá-los em função de uma moral compartilhada.

Nosso trabalho de arquivo indica que os corpos dos Carajá foram enquadrados várias vezes por Doralice Avellar e Mario Baldi, começando pelas performances *in loco*, em 1938, e por meio das edições, cortes, retoques, apagamentos e censuras aplicadas pelos veículos que levaram as imagens a circular entre o público, até a década de 1950. Um exemplo é a exclusão implacável de qualquer representação de nádegas, genitálias e seios femininos no livro escrito por Baldi, publicado em 1952, na Alemanha. Esta pequena peça literária, baseada nas filmagens de 1938, foi a segunda versão de uma edição brasileira, de 1950.<sup>22</sup> No Brasil, a editora Melhoramentos incluiu o generoso conjunto de 42 imagens, entre as quais vemos vários indígenas nus ou seminus. Na Alemanha, porém, a editora Bastion eliminou todas as imagens que mostrassem nudez. Por quê?



22 BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história; Uoni-Uoni oder die letzte Indianer am großen Wasser*.

Ainda hoje, e muito mais na primeira metade do século XX, o corpo indígena é por vezes errônea e ingenuamente associado à inocência e tido como extensão da natureza (entenda-se natureza como fator preponderante sobre a vida civilizada, esta ausente). Aos olhos do observador não indígena, sua integralidade com o meio ambiente pode ser ambigualmente considerada força e fraqueza, humanidade infantilizada e pura, ou manifestação selvagem de um tipo de fauna exótica.<sup>23</sup> A representação dos corpos nus é, assim, contraditória e variável. Uma visualidade ancorada na ideia de “infância da humanidade” pode ser permissiva quanto aos corpos, como ocorreu no Brasil em várias publicações ilustradas, seja na imprensa ou na literatura.<sup>24</sup> Neste caso, a erotização está presente apenas potencialmente, pois não é explicitamente mencionada senão na possibilidade aberta pelas próprias fotografias, que funcionariam como gatilhos para as imaginações dos leitores e das leitoras. Assim, a editora Melhoramentos não viu problemas na publicação das fotografias de indígenas nus, fossem adultos ou crianças.



23 É rico o vocabulário grotesco utilizado em descrições da vida dos povos originários, ao longo dos séculos.

24 *Infância da humanidade* é uma expressão que usei em meus estudos sobre o tema para destacar o traço distintivo da *indiologia*, um conjunto de interpretações sobre o lugar dos indígenas na cultura brasileira. A editora Melhoramentos publicou uma série de livros classificados sob a rubrica da *indiologia*. Para mais detalhes, ver o capítulo 5 do meu livro sobre Mario Baldi, já citado.



No contexto europeu da mesma época, entretanto, alguns editores não se viram confortáveis em divulgar as mesmas imagens ao seu público. É preciso cuidado para não generalizarmos. Encontraremos imagens de nudez indígena em vários produtos da cultura letrada e visual, neste período e em muitos lugares. Por isso, é preciso demarcar bem os agentes envolvidos na circulação das imagens técnicas para explicarmos as razões pelas quais algumas imagens aparecem e outras desaparecem do espaço público – e publicado. A editora alemã Bastion, de Dusseldorf, era uma empresa dedicada a conteúdos de viagem e ficções populares sobre aventuras de exploradores, mas era também vinculada a conteúdos cristãos. Especificamente nesse caso, o mito do bom selvagem inocente, essa eterna “infância da humanidade” condensada na imagem idealizada do “índio”,<sup>25</sup> não bastou para que os corpos aparecessem tal como foram fotografados nos anos 1930, sob o risco de ferirem uma sensibilidade cristã.

No Brasil, entretanto, o livro de Baldi não teve problemas em expor os corpos dos Carajá, mesmo podendo ser considerado uma obra destinada ao público infantojuvenil. Comparando as duas edições do livro de Baldi, praticamente contemporâneas e de conteúdo verbal idêntico, feitas a partir do mesmo projeto cinematográfico, foram tratadas diferentemente, já que os agentes envolvidos responderam de maneira diversa e podem ter obedecido, inclusive, a legislações censórias diferentes.

O filme de Doralice Avellar seria destinado a um festival de cinema europeu. O arquivo de Baldi aponta para a finalização do filme, mas não sabemos se realmente foi projetado em algum evento. Infelizmente, a jovem artista morreu em 1943, por complicações durante o parto de seu primeiro bebê, que também não sobreviveu. Precisamos manter algumas perguntas em mente: quando e se encontrarmos o filme, que corpos veremos? Se as fotografias do *making of* são o que são, permitindo-nos imaginar a cena capturada pela Askania de Doralice, como os corpos dos Carajá no produto fílmico final se aproximam ou se afastam das outras imagens das mesmas cenas, que já chegamos a ver?

Perguntas semelhantes nos levam ao último projeto cinematográfico ao qual Mario Baldi se vinculou, em meados dos anos 1950. Nos derradeiros parágrafos da sua autobiografia, Baldi comenta rapidamente que passou alguns meses com uma companhia de cinema italiana na região do rio Araguaia onde vivia o povo Tapirapé. Nada mais nos conta sobre esse trabalho além do fato de ter realizado a documentação fotográfica das filmagens.<sup>26</sup> De todos os filmes, creio ser o que tem mais chances de ter sobrevivido. A razão é que foi financiado e produzido por uma empresa cinematográfica bem estabelecida, e efetivamente foi finalizado e promo-

25 Uso intencionalmente o termo como ênfase na construção sociocultural de uma ideia.

26 Ele afirma que isso se deu em 1957, mas é provável que tenha sido em 1955, já que o filme em questão foi produzido entre 1955 e 1956.

vido. Trata-se de *Il segreto della Sierra Dourada (O segredo da Serra Dourada)*, da Cinemediterranea, produtora italiana, dirigido por Pino Belli e estrelado por Iris Bianchi e Attilio Dottesio.<sup>27</sup>

No arquivo de Mario Baldi, existem fotografias da convivência dos artistas com os indígenas, e algumas que parecem ser de tomadas de cena do filme. Os europeus aparecem observando as danças do povo local e compartilhando momentos de descontração. Baldi aproveita para registrar esses encontros e desencontros, sobreposições do que ele via como contrastes conviventes. Iris Bianchi é uma mulher europeia, esguia, loira e de olhos claros que miram, curiosos, uma indígena em meio a algumas esculturas de barro. A atriz italiana também é enquadrada mostrando a câmera aos indígenas.



27 Famoso ator e cantor italiano, Attilio Dottesio realizaria, em 1955, um documentário sobre a Amazônia de título *Amazzonia terra sconosciuta*.







A documentação sugere um roteiro que segue o caminho do exotismo característico dos filmes de aventura sobre terras tropicais misteriosas. Os cartazes de divulgação, em italiano, alemão e português, valorizam os indígenas com seus corpos pintados e os desbravadores europeus. Um dos pôsteres inclui a informação de que o filme foi realizado com apoio da Força Aérea Brasileira e do Serviço de Proteção aos Índios. Outro documento afirma que o roteiro fora assinado por Francisco



Meirelles, o famoso indigenista brasileiro. Na internet, sítios especializados em catalogação de filmes incluem Mario Baldi no elenco ou na equipe de produção, outros não fazem menção ao fotógrafo, a despeito de algumas fotografias o flagra-rem operando a câmera filmadora.

Entre as pistas até aqui localizadas, aparece um documento interessante que nos traz de volta ao problema do corpo indígena. Até a década de 1960, o cinema italiano era produzido sob uma legislação censória altamente determinada pela Igreja Católica, herdada do período fascista. De acordo com Daniela Gennari, a censura nos anos de 1950 era tão dura quanto havia sido nos tempos de Mussolini, mas o período pós-guerra testemunhou o movimento de “moralização do cinema italiano”, reforçado por uma prática censória de controle preventivo “sob a pressão ideológica e legislativa do *establishment* católico”.<sup>28</sup>

O filme do qual Baldi participou não escaparia de um sistema de controle tão bem aparelhado. Em 24 de agosto de 1957, *O segredo da Serra Dourada* foi avaliado pelo serviço de censura do governo italiano. O representante do filme e responsável pelo preenchimento do formulário oficial descreveu assim o trabalho:

O filme reproduz fielmente a história da nossa expedição cinematográfica seguindo uma expedição científica organizada pelos brasileiros para reencontrar, no coração do Mato Grosso, os traços dos bandeirantes e para travar contato com as tribos desconhecidas do interior. A expedição, que é a primeira do seu gênero, se desenrolou por cinco longos meses nos rios Araguaia, Marajó e Rio das Mortes. No filme são descritas as tentativas realizadas pela expedição de travar contato com os ferozes Xavantes e a descoberta de armas do século XVI,

28 GENNARI, Daniela Treveri. Blessed cinema: State and catholic censorship in postwar Italy, p. 255.



as quais provaram como é correta a teoria dos historiadores de que provavelmente os portugueses conseguiram atravessar toda a América do Sul. A hostilidade dos índios forçou a expedição a retornar.<sup>29</sup>

A descrição apresenta uma rica mistura entre ficção e ciência, etnografia exotizante e teorias de historiadores, mapeamento geográfico e imaginação mítico-geográfica, além da ferocidade indígena. O avaliador, entretanto, nada comentou a respeito. Sua preocupação era outra: “Que sejam eliminadas as cenas nas quais aparecem os indígenas com os órgãos genitais completamente nus”<sup>30</sup>.

Assim, três dos quatro projetos cinematográficos de Mario Baldi apresentam a questão de como abordar – ou censurar – a nudez dos corpos indígenas. No caso dos Bororo e dos salesianos, os próprios padres impunham roupas aos indígenas. Ainda que não seja impossível, não é provável que os indígenas tenham aparecido desnudos na película documentária de Baldi. Já no caso dos Carajá e dos Tapirapé, chegamos a ver – ou imaginar – as cenas que as câmeras cinematográficas captavam. Nelas, há várias pessoas com seios e genitálias à mostra. Teria Doralice, em 1938, suprimido essas cenas para a projeção no festival do qual pretendia participar? Baldi aproveitou as imagens do *making of* para fazer circular suas fotografias, mas se conseguiu incluir todas as fotos que desejou no seu livro publicado no Brasil, foi obrigado a esconder dos leitores e observadores alemães toda nudez indígena. Pino Belli, diretor do filme italiano, não poderia mostrar genitálias na sua narrativa visual sobre a misteriosa Serra Dourada, uma ficcionalização tributária de uma expedição “científica” apoiada pela FAB e pelo SPI.

Nos três filmes em questão, percebe-se a moral cristã interferindo nas imagens que podem e que não podem circular. São filmes envoltos pela discussão sobre a necessidade de controle e censura dos corpos. Filmes feitos no limiar movediço entre etnografia, documentarismo, propaganda e ficção. O que há nos corpos originários que tanto fascina e incomoda? Será que ainda ouvimos ecos ou mesmo estrondos de uma falsa missão moralizadora e religiosa que insiste em controlar, cobrir e mutilar os corpos indígenas brasileiros? E se os donos dos corpos deliberada e soberanamente escolherem vestir-se? Tornar-se-ão menos originários, menos nativos, menos indígenas? Os filmes que não chagamos a ver já suscitam perguntas que devemos fazer hoje. Que sejam levantadas e respondidas, também, pelas vozes e pelos corpos originários.

29 Servizi dello Spettacolo. Presidenza del Consiglio dei Ministri. Repubblica Italiana. *Parecer n. 23.181, 24 de agosto de 1957*. Cópia preservada pelo Progetto di ricerca sulla censura cinematografica in Italia.

30 Interessantemente, o censor não menciona os seios das mulheres.

N. 3181



REPUBBLICA ITALIANA

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

(SERVIZI DELLO SPETTACOLO)

TITOLO: IL SEGRETO DELLA SIERRA DOURADA

Metraggio { dichiarato 2.250  
accertato 2243

Marca: CINEMEDITERRANEA

Terenzi - 4 Fontane, 25

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Il film riproduce fedelmente la storia della nostra spedizione cinematografica al seguito di una spedizione scientifica organizzata dai brasiliani per ritrovare nel cuore del Mato Grosso le tracce dei Bandeirantes e per prendere contatti con le tribù sconosciute dello interno. La spedizione, che è la prima nel suo genere, s'è svolta per cinque mesi lungo i fiumi Araguaya, Tapirapi, Marajó e Rio des Mortes.

Nel film sono descritti i tentativi fatti dalla spedizione di prendere contatto con i feroci Xavantes ed il ritrovamento di armi del seicento che hanno provato come la teoria degli storici che probabilmente i portoghesi siano riusciti ad attraversare tutta l'America del Sud sia esatta.

L'ostilità degli Indies ha costretto la spedizione a rientrare.

FILM NAZIONALE AMMESSO ALLA  
PROGRAMMAZIONE OBBLIGATORIA  
ED AL CONTRIBUTO DEL 10%.

(1° comma dell'art. 11 della legge 3117/1956 N.° 897)

p. IL DIRETTORE GENERALE

15 DIC. 1956

Si rilascia il presente nulla-osta, quale duplicato del nulla-osta concesso il a termini dell'art. 14 della Legge 16 maggio 1947, N. 379 e del regolamento annesso al R.D.L. 24 settembre 1923 N. 3287 salvo i diritti d'autore ai sensi della vigente legge speciale e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1°) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2°) ~~Siano eliminate le scene in cui appaiono gli indios con gli organi genitali completamente nudi.~~

Roma, 12 4 AGO. 1957

p. a. a.

(M. P. L. Comari)

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO

F.to Brusasca

## Referências

- ANDERMAN, Jens. *The optic of the State: visuality and power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- BALDI, Mario. *Autobiografia*. SMCT, Coleção Mario Baldi.
- BALDI, Mario. *Expedições com AGFA. AGFA Novidades*. SMCT, Coleção Mario Baldi. MB-P-A/005.
- BALDI, Mario. *Uni-Uni oder die letzte Indianer am großen Wasser*. Dusseldorf: Bastion Verlag, 1952.
- BALDI, Mario. *Uni-Uni conta sua história*. São Paulo: Melhoramentos, 1950.
- BALDI, Mario. READERS, G. À procura dos índios Xavantes: a catequese salesiana e os seus mártires. *Espelho*, abr. 1935. SMCT/SPHAC, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/47.
- BATCHEN, Geoff. *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- CARTA de Mario Baldi para Hyppolito Chovelon. 19 nov. 1933. SMCT/SPHAC, Coleção Mario Baldi.
- CARTA de Mario Baldi para Hyppolito Chovelon. 17 ago. 1934. SMCT/SPHAC, Coleção Mario Baldi.
- COLEMAN, Kevin. *The photos we don't get to see: sovereignties, archives, and the 1928 massacre of banana workers in Colombia*. In: BENDER, Daniel E; LIPMAN, Jana K. (org.). *Making the empire work: labor and United States imperialism*. New York: New York University Press, 2015. p. 104-136.
- COLEMAN, Kevin. Las fotos que no alcanzamos a ver: soberanías, archivos y la masacre de trabajadores bananeros de 1928 en Colombia. In: MAUAD, Ana Maria; MRAZ, John. *Fotografía e historia en América Latina*. Montevideo: CDF Ediciones, 2015. p. 149-174.
- DIÁRIO PORTUGUEZ. Vai percorrer os sertões do Araguaia o missionário Hipólito Chavelon, que está de passagem pelo Rio. 12 dez. 1938. MAST, Dossiê CFE.T.1.22.
- FEEST, Christian; SILVA, Viviane. Between tradition and modernity: the Bororo in photographs of the 1930's. *Archiv für Völkerkunde*, n. 59-60, p. 167-202, 2009-2010.
- GENNARI, Daniela Treveri. Blessed cinema: State and catholic censorship in postwar Italy. In: BILTE-REYST, Daniel; WINKEL, Roel Wande. *Silencing cinema: film censorship around the world*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. p. 255.
- GRIFFITHS, Alison. *Wondrous difference: cinema, anthropology, and turn-of-the-century visual culture*. New York: Columbia University Press, 2002.
- HIGHT, E. M.; SAMPSON, G. D. (ed.). *Colonialist photography: imag(in)ing race and place*. New York: Routledge, 2004.
- LOPES, Marcos de Brum. *Mario Baldi, o photoreporter do Brasil: uma história sobre fotografias, narrativas e mediação cultural*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos de Brum. *Imagem, história e ciência*. Dossiê. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas, v. 9, n. 2, 2014.
- OLIVEIRA, Marcus Vinícius. À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e Império Colonial Português. São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- SCHWARTZ, J. M.; RYAN, J. R. (ed.). *Picturing place: photography and the geographical imagination*. London; New York: I. B. Tauris, 2006.
- SERVIZI DELLO SPETTACOLO. Presidenza del Consiglio dei Ministri. Repubblica Italiana. *Parecer n. 23.181, 24 de agosto de 1957*. Cópia preservada pelo *Progetto di ricerca sulla censura cinematografica in Italia*.
- TACCA, F. Major Thomaz Reis: fotografia e cinematografia da Comissão Rondon. In: KURY, L.; Sá, M. R. (org.) *Rondon: inventários do Brasil*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2017. p. 144-171.
- TACCA, F. Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como 'selvagem' na Comissão Rondon. *Revista de Antropologia*, v. 45, n. 1, p. 187-219, 2002.
- VICENTE, F. L. (org.). *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70, 2014.



# Documentários de imaginação etnográfica e políticas da memória

Geslline Giovana Braga

Fotógrafa, graduada em Jornalismo e Sociologia. Especialista em Fotografia (UEL). Mestre (UFPR) e Doutora (USP) em Antropologia, realizou estágio pós-doutoral em geografia cultural. Professora universitária desde 2002. Escritora, realizadora de documentários e exposições

## Prólogo

Em 2015, eu e a jornalista Emanuela de Palma conhecemos a história de mestre Sirso, um homem negro cinquentenário, graduado em educação física e especialista em educação e desporto, que ficou surdo vitimado na infância pela meningite, em 1974. Segundo relatos ouvidos num evento de capoeira,<sup>1</sup> Sirso teria “aprendido a falar com a capoeira”. Pareceu pertinente registrar e contar esta história sobre o poder transformador da capoeira, pois sim, cantando ladainhas de capoeira em frente ao espelho Mestre Sirso desenvolveu sua fala, que fora comprometida pela surdez na primeira infância.



1 Realizado em Cascavel, cidade de mestre Sirso, pelo Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira no Paraná, do Iphan/PR. Na ocasião eu atuava como consultora da Unesco e Emanuela era produtora do evento.



No decorrer da roteirização do documentário<sup>2</sup> *Mestre Sirso: quando o mundo é silêncio a vibração é mestre*, em 2020, durante a pandemia de Covid-19, atentamos para outras camadas da história, as quais demos especial enfoque na montagem. Pesquisas em jornais<sup>3</sup> mostraram que a pandemia de meningite foi negada pelo governo militar da época, vitimando crianças, principalmente na região do Oeste do Paraná. O racismo e a desigualdade social são a tônica de todo argumento. E, portanto, como no caso de mestre Sirso, a aquisição da oralidade, o sucesso na luta pela inclusão escolar e a ascensão à mestre de capoeira não o incluíram no mercado de trabalho e não promoveram a mobilidade social, pois apesar da graduação e especialização ele continuava trabalhando como assistente de serviços gerais, carregando pequenos pedaços de madeira para alimentar o forno à lenha de uma ONG, como mostra uma das primeiras sequências do filme.

### Imaginar outros mundos

As diferenças entre os documentários etnográficos e os denominados simplesmente documentários são perpassadas por teorias, restrições e normas que circunscrevem os circuitos de produção e recepção destes. Os documentários etnográficos são produções científicas e artísticas, que relatam diferenças culturais, propõem reflexões e, às vezes, até projetam finais felizes, que não aconteceriam sem a intervenção do próprio documentário na realidade.

Tal prognóstico faz do documentário etnográfico, quando usado como janela para o mundo, um poderoso instrumento para as *políticas da memória*,<sup>4</sup> pois não se trata apenas de um arquivo em movimento do passado e sim um projeto capaz de arquitetar mudança social no futuro. Ainda conforme Huyssen, as políticas da memória e os direitos humanos estão ligados: “A força permanente da política da memória continua a ser essencial para garantir os direitos humanos no futuro”.<sup>5</sup>

O registro da memória permite não repetir erros e promove a reparação destes. Ainda assim, com tal relevância, a produção desses filmes no Brasil enfrenta problemas de financiamento, em razão de poucos incentivos específicos para a produção de documentários etnográficos dentro e fora da academia.

É muito comum que textos sobre documentários etnográficos façam um histórico dos filmes marcantes, apresentando o desenvolvimento dos conceitos. Nessas narrativas sobre antropólogos e seus filmes, evidencia-se uma nota de tom con-

2 O documentário foi viabilizado pelo Edital Matchfunding BNDES+, com direção de Emanuela Palma, e roteiro de Geslline Giovana Braga.

3 Diário do Paraná, p. 1, 28 de julho de 1974; Jornal do Brasil, p. 14, 30 de abril de 1972.

4 HUYSEN, Andreas. *Cultura do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*.

5 Ibidem, p. 210.

traditório, pois mesmo o primeiro documentário etnográfico já flertava com a ficcionalização do cotidiano a fim de abordar a realidade. Em *Nanook of de North*,<sup>6</sup> de Robert Flaherty, considerado o primeiro documentário da história, iglus são adaptados para a entrada da luz tornar as gravações possíveis, cenas são encenadas e utilizam-se atores, como a própria esposa do cineasta.

O conceito de documentário etnográfico é *êmico*, e pouco usado no Brasil fora do campo da antropologia. E, muitas vezes, a chancela de etnográfico é deixada de lado quando os filmes circulam nos festivais de documentários, nos cinemas ou nas TVs. Quando o termo etnográfico é usado nesses espaços é para destacar os temas da etnologia. Por vezes, os temas clássicos da antropologia são confundidos com o termo etnográfico, contudo, não é porque um documentário mostra uma etnia indígena que será um filme etnográfico.

Para a antropologia, o conceito etnográfico é usado por sua associação aos fazeres da pesquisa etnográfica em campo. Considera-se para esta diferenciação a técnica, determinada por equipes e equipamentos mínimos nos documentários etnográficos para não afetar as relações em campo. Sugere-se a prática da observação transportada para a câmera, fazendo do aparato técnico o olho do antropólogo. Recomenda-se o contato prolongado, próprio da pesquisa antropológica com os grupos retratados, o que por vezes se traduz numa linguagem cinematográfica com planos-sequências longos, ou por uma câmera parada, que acompanha o fazer completo de um artefato, por exemplo. Isso porque uma das práticas de campo fundantes da antropologia, a *observação participante*, foi transferida para a câmera, chamada por Marcel Griaule de *câmera não participante*, pois esta não poderia interferir nos acontecimentos e deveria ser despercebida – o que Dziga Vertov chamou de *câmera olho*.

Nos tempos atuais, quando o filósofo Byung-Chul Han sugere por *favor fechar os olhos* (2021),<sup>7</sup> podemos considerar a oportunidade dada pelos documentários etnográficos de voltar a contemplar o trivial de forma não vista, hoje, em parte, também graças à tecnologia.

Em *Sangria*,<sup>8</sup> do antropólogo Eduardo Di Deus, a *câmera olho* se transforma em câmera ferramenta, a *dança das facas*<sup>9</sup> dos sangradores, que sulcam as seringueiras para extração do látex, é contemplada na perspectiva visual e sonora da faca e da seiva pingando. Exemplar são os planos nos quais a câmera está na perspectiva da faca. Um

6 Ver *Nanook of the North*, de Robert Flaherty. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1YurP-w4euzM>. Acesso em: 15 ago. 2022.

7 HAN, Byung-Chul. *Favor fechar os olhos*: em busca de um outro tempo.

8 Ver *Sangria*, de Eduardo Di Deus, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o-MzNDvXf4k&t=4s>. Acesso em: 11 ago. 2022.

9 Em referência à tese de Eduardo Di Deus, *A dança das facas*: trabalho e técnica em seringais paulistas, ver: <https://www.repositorio.unb.br/handle/10482/31923>. Acesso em: 15 ago. 2022.

ângulo propiciado pelas novas tecnologias dos aparatos fílmicos, pelo olhar do antropólogo Di Deus e seus referenciais teóricos, que surpreendentemente se desenham na ponta da faca, nas sequências do documentário, é explicitada pela *teoria do ator-rede* de Bruno Latour,<sup>10</sup> redes tecidas por facas, látex, seringueiros e comércio:

É preciso um olhar para a “ciência [e a técnica] em ação” (Latour, 2000; 1996) que teceram conexões e fluxos, globais e locais, viabilizando o fornecimento desse material. Um material que se origina em fluxos vegetais.<sup>11</sup>

O uso do método da *antropologia compartilhada* é um determinante na nomenclatura dos filmes etnográficos; neste princípio de pesquisa, os *atores sociais* são convidados a partilhar a execução da pesquisa. O termo foi utilizado na prática inicialmente pelo antropólogo Jean Rouch, dada as técnicas da realização de filmes, pois diferente da escrita solitária acadêmica, nos filmes as equipes são necessárias e a realização é a várias mãos. Jean Rouch extrapolou os fazeres técnicos oferecidos aos nativos e os convidou a construir a linguagem fílmica, quando os grupos retratados nos filmes sugeriram ficcionalizar a própria realidade.

Equipes compostas por antropólogas e antropólogos também cancelam um documentário de etnográfico. A presença de antropólogos não basta para os mais puristas, que ponderam a obrigatoriedade do filme etnográfico estar vinculado a uma pesquisa acadêmica, realizada dentro de uma instituição de ensino superior, e associado a uma produção escrita. Tal preceito descredencia a capacidade da narrativa fílmica imagética construída intencionalmente, do roteiro à montagem, exatamente como se faz com o texto de uma tese antropológica. A linguagem do filme etnográfico propõe reflexões teóricas, sugere novas teorias e ainda contribui com transformação social, pois os filmes são assistidos pelas comunidades, diferente das teses que poucos leem ou têm acesso pelas dificuldades da leitura acadêmica. A recepção dos filmes entre os grupos pesquisados inclusive rende novas observações do campo estudado.<sup>12</sup>

Estas recomendações para um documentário ser considerado etnográfico são seguidas, ora como decretos ou reservas de mercado, mas, por situações adversas, são dribladas as próprias recomendações. Documentários etnográficos são feitos por antropólogos e antropólogas, com reflexões e propostas teóricas da antropologia, mas não precisam necessariamente do vínculo à academia, bem como de um equi-

10 LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*: uma introdução à teoria do ator-rede.

11 DEUS, Eduardo Di. *A dança das facas*: trabalho e técnica em seringais paulistas, p. 15.

12 Ver “Por uma etnografia da recepção”, artigo no qual abordo a recepção do meu filme *Instalações – Rituais*, entre as benzedadeiras retratadas no filme e públicos de festivais. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/view/2570>. Acesso em: 14 ago. 2022.



valente escrito. A narrativa imagética fílmica sugere o texto por *arquissemelhança*, o que para Jacques Rancière<sup>13</sup> é a alteridade da imagem operando de um regime ao outro, não é a representação em si do real, mas a construção de uma compreensão crítica do real por dessemelhança do referente.

Um dos mais charmosos encantos da etnografia é que não há uma receita pronta do tipo *como fazer a sua*, mas há um aprendizado, observando-se como os outros antropólogos fazem; cada pesquisador misteriosamente sabe bem como conduzir o seu campo. Há um século nossa bula é a observação e a escuta atenta e continuamos seguindo as recomendações dadas por Bronislaw Malinowski a Evans-Pritchard: (em campo) *não seja um maldito idiota*.<sup>14</sup>

Essa condição da etnografia, de se ter acesso ao mundo do outro pela palavra do outro sobre si próprio e sobre quem lhe pergunta como é o seu mundo, dá à etnografia a confiança de tomar o que as pessoas imaginam sendo como uma verdade, isto é, a verdade da etnografia. É neste sentido, que Rouch não tinha medo da ficção, pois para ele ficção, imaginação e realidade não produziam oposições, planos separados.<sup>15</sup>

Rouch cunhou a ideia de *etnoficção* quando seus interlocutores locais sugeriram ficcionalizar a própria vida. No Brasil, com o projeto Vídeo nas Aldeias, o antro-

13 RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*.

14 EVANS-PRITCHARD, E. E. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*, p. 243.

15 GONÇALVES, Marco Antônio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*, p. 115.

pólogo Vicent Carelli recebeu convites para ficcionalizar, tão logo os indígenas compreenderam o *espírito da TV*.<sup>16</sup> Os Waiãpi planejaram uma expedição até os Zo'é recém-contatados na época para alertá-los sobre os perigos da sociedade envolvente, como sugere a sinopse do filme *A arca dos Zo'é*:

Os índios Waiãpi, que conheceram os Zo'é através de imagens em vídeo, decidem ir ao encontro destes índios recém-contactados no norte do Pará e documentá-los. Os Zo'é proporcionam aos visitantes o reencontro com o modo de vida e os conhecimentos dos seus ancestrais. Os Waiãpi, em troca, informam os Zo'é sobre os perigos do mundo branco que se aproximam e que os isolados estão ansiosos por conhecer.<sup>17</sup>

De certo modo, ficcionalizar o real é impor a mesma narrativa do mito ao real, a qual os indígenas e todos nós bem estamos acostumados: “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”.<sup>18</sup>

Diante de todas estas questões apresentadas, não sem antes testar e experimentar todas, considero que algo muito mais subjetivo e deliberativo faz um documentário etnográfico: a forma como construímos nossas teses na antropologia com grandes pitadas do aprendizado construído em campo. Ainda assim, é possível um filme ser etnográfico e o realizador não ser antropólogo: alguns diretores e roteiristas conseguem tocar nossos modos de fazer. Do mesmo modo, outras áreas das ciências humanas podem fazer etnografia em campo e não construir trabalhos necessariamente antropológicos.

No Brasil, o filme etnográfico hoje não tem fomento específico para a sua realização fora das instituições de ensino superior. No passado, ocorreram três edições do Edital Etnodoc para o patrimônio cultural, coordenado pelo Museu de Folclore Edison Carneiro, Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e patrocinado em suas três edições pela Petrobras, sendo a última realizada em 2012. Os resultados dessas edições mostram temas recorrentes da etnografia em sua diversidade e modos diversos do fazer fílmico, contemplando lugares, celebrações e modos de fazer do patrimônio cultural imaterial brasileiro.

Na última década, as grandes mostras específicas para documentários etnográficos rarearam, devido à falta de incentivo e patrocínio, como o Festival Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro e do Recife. Ainda há mostras de filmes locais vinculadas a universidades, como a Federal do Pará e a do Rio Grande do

16 Ver *O espírito da TV*, Vicent Carelli, 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGJFMvTidhI>. Acesso em: 11 ago. 2022.

17 Ver *A arca dos Zo'é*, Vicent Carelli, 1993. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=E0\\_tnX6Y1-s](https://www.youtube.com/watch?v=E0_tnX6Y1-s). Acesso em: 11 ago. 2022.

18 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, p. 12.



Norte. O Prêmio Pierre Verger realizado a cada dois anos, desde 1996, pela Aba – Associação Brasileira de Antropologia, durante a Reunião Brasileira de Antropologia, é o principal festival competitivo de filmes etnográficos da América Latina.

A falta de incentivos financeiros restringe a produção ao meio acadêmico e dificulta o desenvolvimento de novas linguagens documentais que toquem a arte contemporânea, assim como ela vem tocando a antropologia. Estas tendências e interlocuções com a arte são primordiais para um novo deslocamento das lógicas documentais que possam construir possibilidades de diálogos com as *políticas da memória*.

Para Andreas Huyssen<sup>19</sup> as *políticas da memória* estão atreladas às artes (música, cinema, literatura e artes visuais) como forma de construir novas memórias do presente para o futuro e imaginar novos mundos. O autor considera urgente, por exemplo, os artistas conceberem trabalhos sobre imigração para que se criem novas memórias sobre tal problema, assim como as artes, o cinema principalmente, consolidaram um uníssono sobre o Holocausto.

Nesse sentindo, e retomando Rancière (2019), não são as simples representações da realidade, que fazem das imagens, *imagens pensantes*. E, sim um regime estético que opera de um sistema de expressão a outro por dessemelhança, ou seja, a realidade precisa ser rearranjada pelos instrumentos da arte contemporânea para ser compreendida e transformada: “A forma eletrônica torna-se assim um teatro da memória. Torna-se uma máquina de transformar o representado em representante, o suporte em motivo, o documento em monumento” (2019, p. 121). O filósofo considera também que estas imagens produzem ação e não significados, com uma dupla natureza: “cifra” ou “interrupção” da história e, assim, “objetos adormecidos” e “imagens indiferentes da circulação midiática” suscitam “o poder dos vestígios de história comum que eles comportam” (2012, p. 35).

O papel hoje da antropologia não é apenas registrar e mostrar realidades, mas propor uma *antropologia da ação* capaz de caminhar lado a lado com os grupos que estuda, operando transformações para melhorar a vida das pessoas e garantir direitos básicos, entre eles o direito à memória. Aproximando-se dos regimes estéticos da arte, os documentários etnográficos criam novas memórias, que levam a transformações sociais. Na literatura, Walidah Imarisha (2016) está chamando este mesmo princípio das políticas da memória de *ficção visionária*: uma escrita fantástica que nos ajuda a imaginar novos mundos mais justos.

Como recomenda Tim Ingold,<sup>20</sup> nesta antropologia que desenha novos mundos enquanto pesquisa, a imaginação deve ser considerada. Não só a imaginação dos pesquisados, sobre o que eles pensam ser ou gostariam de ter sido, mas também a imaginação do antropólogo condicionada por seus referenciais teóricos e suas

19 HUYSEN, Andreas. *Cultura do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*.

20 INGOLD, Tim. *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*.



formas de fazer pesquisas, que podem se antecipar a imaginar e sugerir novos mundos enquanto registra, ou seja a imaginação etnográfica. Um documentário de imaginação etnográfica utiliza as artes e a imaginação para evidenciar problemas e sugerir reparações, apenas operando com a linguagem fílmica, com as ferramentas da antropologia e da arte.

### Considerações finais

O documentário *Mestre Sirso: quando o mundo é silêncio a palavra é mestre* foi lançado em 2021, em Cascavel, durante nova edição do mesmo evento em que conhecemos mestre Sirso em 2015. Familiares e amigos de Sirso comoveram-se com a história já conhecida. O roteiro e a direção evidenciaram que mestre Sirso venceu a mudez, tornou-se mestre de capoeira, transpôs as barreiras sociais e limitações físicas se formando na faculdade, mas continuava um trabalhador braçal e isso mexeu com a recepção do filme. Recentemente, poucos meses depois da exibição do documentário em Cascavel, mestre Sirso foi promovido a professor no mesmo lugar onde trabalhava como auxiliar de serviços gerais. Nós imaginávamos inicialmente que o filme era sobre o poder transformador da capoeira apenas. No entanto, a realidade da exclusão e do racismo gritavam *time line* e os realçando na narrativa fílmica criou-se um outro caminho fora da tela. O fim do filme, que mostra em imagens e legendas a não inclusão no mercado de trabalho, rapidamente tornou-se obsoleto, graças ao poder transformador do documentário e da imaginação etnográfica.

## Referências

- DEUS, Eduardo Di. *A dança das facas: trabalho e técnica em seringais paulistas*. 2017. 360 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- GONÇALVES, Marco Antônio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- HAN, Byung-Chul. *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2021.
- HUYSEN, Andreas. *Cultura do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.
- INGOLD, Tim. *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2022.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. São Paulo: Edusc, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- \_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.



# Tres claves para pensar el Archivo Etnográfico Audiovisual de México

Tzutzumatzin Soto Cortés

Activista de la preservación y el acceso público a los archivos audiovisuales en México. Promueve y colabora con iniciativas que programan material de archivo renegado y crean obras con material encontrado. Actualmente desarrolla el proyecto Archivo Mixtli en Xochimilco (Ciudad de México) y participa en la capacitación para la formación de colecciones audiovisuales en el Instituto Mexicano de Cinematografía

El Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del Instituto Nacional Indigenista (INI) de México fue una entidad de investigación y producción audiovisual donde se generaron, entre 1977 y 1988, registros sonoros, fotográficos y en movimiento de pueblos indígenas (habitantes del territorio que desde principios del siglo XIX se hace llamar México) para mostrar temas como cosmovisión, medicina tradicional, música, organización social, procesos de desplazamiento humano forzado, migración y vida cotidiana, de algunas comunidades de los pueblos: Chinanteco, Kikapú, Huichol, Mazateco, Maya, Mayo, Mixe, Nahuatl, Otomí, Popoluca, Raramuri, Tepehuano, Tlapaneco, Totonaco, Zapoteco y Zoque, así como de comunidades a las que se definieron como mestizas.<sup>1</sup>

Audiovisual se entiende en un sentido amplio, término incipiente en el ámbito educativo y archivístico en discusiones interdisciplinarias después de los años cuarenta,<sup>2</sup> mientras que en los archivos fílmicos en México, no fue sino hasta la década de los ochenta que se consideró (a la fotografía fija y sonido sin imagen) como parte de sus acervos (y no únicamente como documentación relacionada), mientras que es hasta el siglo XXI que se complejiza su administración, por lo que el nombre del AEA es pionero en la conceptualización y creación de archivos audiovisuales, no solo en el ámbito etnográfico.

El corpus de producción del AEA se administra actualmente como parte de los acervos del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (Inpi), entidad del gobierno federal instaurada en el 2018, producto de la transformación de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), creada en 2003, que a su vez fue el resultado de la reconfiguración del Instituto Nacional Indigenista (INI) fundado en 1948.

1 En la guía de consulta del Centro de Información, Documentación e Investigación de los Pueblos Indígenas de México. Una Guía General (Centro Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2003) se identifica en cada producción el pueblo indígena relacionado, incluyendo la categoría “mestizo” según el caso.

2 Una propuesta para pensar en la genealogía del término y las discusiones para la formación del Archivo Etnográfico Audiovisual se encuentra en: MARTÍNEZ LÓPEZ, Julieta I.; SOTO CORTÉS, Tzutzumatzin. Del registro al archivo: el devenir de la imagen etnográfica en el Instituto Nacional Indigenista.



Los cambios en la nomenclatura del INI a su actual identidad, como resultado de la transformación de la visión gubernamental respecto a cuál considera su lugar y relación como gobierno federal con los pueblos indígenas ha repercutido, a su vez, en el lugar que se le reconoce a la producción audiovisual dentro de la propia institución, así como en la administración de los materiales producidos, tanto los realizados en el AEA, editados y no editados, publicados y no, así como de aquellos realizados antes y después del periodo de producción de lo que formalmente define la institución como archivo etnográfico.

Desde sus antecedentes en los primeros veinte años del INI con una producción esporádica, el fortalecimiento a partir de la creación del centro de producción en 1977, su transformación en la primera década de los noventa con el Programa de Transferencia de Medios Indígenas, hasta la configuración del departamento de video y el de medios digitales para generar la comunicación oficial institucional.

Algunos materiales filmicos, editados como documentales (37 reconocidos), son lo que mejor se conocen de la producción del AEA, así como algunas grabaciones sonoras editadas y comercializadas. Mientras que el material de registro, si bien, ha sido conservado, es menos conocido y estudiado.

## **La historización del archivo como herramienta**

La preocupación por el papel que cumple actualmente la producción preservada del AEA se ubica entre el interés por las motivaciones autorales de los realizadores que formaron parte de la plantilla de trabajadores del archivo, tema de estudio que ha ocupado un número considerable de investigaciones principalmente en lo que se refiere a la producción filmica,<sup>3</sup> centradas en las formas de trabajo y temas abordados; y la expectativa de generar archivos comunitarios frente a los archivos etnográficos, desarrollados desde las comunidades que fueron registradas, tópico que se encuentra en desarrollo desde el ámbito académico y especializado así como en los espacios de producción audiovisual comunitaria. De ello se desprende preguntarse por la utilidad de los materiales del AEA para discutir los problemas y necesidades actuales de los pueblos indígenas. Porque ¿cómo podemos utilizar la historia archivística para procurar un acceso y uso diverso de este gran conjunto documental llamado Archivo Etnográfico Audiovisual con las limitaciones que supone su creación y existencia en una burocracia federal?

Mi interés es llamar la atención sobre la importancia de la historia archivística como herramienta, para lo cual identifiqué tres cuestiones para interpelar a un ar-

3 La publicación más reciente sobre el tema es la compilación realizada por el antropólogo Antonio Zirió, *Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual* (UAM-Xochimilco, 2021), la cual reúne textos de investigadores mexicanos que se enfocan en la forma de producción de una selección de las obras audiovisuales editadas como documentales.

chivo etnográfico: las motivaciones de su creación, la comprensión histórica de su ordenamiento y la crítica de la modalidad de acceso que dispone públicamente.

1. *Las motivaciones de creación de un archivo* se identifican y comprenden como parte de la historia institucional en donde el reconocimiento de la documentación que da cuenta de las discusiones de las ideas germinales para su creación se vuelve fundamental para contrastar la operación actual con la estructura de pensamiento que le dio origen. Para ejemplo, retomo las conclusiones a las que llegamos la investigadora Julieta Martínez y quien suscribe este texto, respecto a la puesta en marcha del AEA.<sup>4</sup>

Ubicamos como referencia de la creación del área, el documento “Bases para la acción, 1977-1982”; en el cual el INI plantea como actividades prioritarias: “Promover la integración, sistematización y complementación de la información referente al patrimonio cultural de los diferentes grupos étnicos, a través del material gráfico, documental, publicaciones, grabaciones, filmaciones y fotografías de todo tipo de expresiones culturales”. De este texto se desprende que la iniciativa para la creación del AEA presupone un lugar para quien conoce y registra a los pueblos indígenas en tanto estos últimos pueden ser aprehendidos como un conjunto de información.

Este acto lo definimos en este contexto como coleccionar la experiencia, el cual relaciona a quienes realizan los registros, los registros mismos y los seres humanos registrados. Será en la forma de ejecución de las motivaciones donde encontraremos el sentido que le da la configuración de su creación y organización.

De ello se desprenden preguntas sobre quiénes, cómo y para qué crean colecciones, qué rige las motivaciones para hacerlo y si todas las culturas crean archivos, cuestiones que nos permiten observar, siguiendo la idea propuesta por Caroline Frick en su libro *Saving Cinema* (2011), que en los discursos archivísticos subyacen privilegios y desigualdades que, corresponden a agendas específicas en donde las voces de quienes forman colecciones se diferencian de otras. Por ejemplo: los investigadores y/o realizadores y, en el caso que aquí nos ocupa, de las personas (tanto de forma individual o como en grupo) que fueron registradas, y de las que su imagen fue coleccionada.

2. *La organización de un archivo* se entiende por el trabajo que realizan: administradores, catalogadores, investigadores y custodios para garantizar la preservación, no solo de los objetos que protegen, describen e investigan, también de la estructura que construyen, a través de la elaboración de documentos, tales como inventarios (listado de elementos que conforman una colección con información

4 La investigación sobre la historia institucional del AEA se gestó en el seminario especializado sobre el tema coordinado por el Dr. Antonio Ziri6n y la Mtra. Itzel Mart6nez en el 2020.

básica de identificación), cuadros de clasificación, guías de consulta y catálogos, así como bitácoras, informes y memorias, los cuales se organizan con la suposición de ser presentados y ubicados de una manera transparente y lógica que pueda ser decodificada tanto por otros trabajadores del propio archivo como para quienes los consulten de forma externa.

Ello está condicionado al seguimiento de ciertos principios, el uso de vocabulario y la realización de procesos, así como de las posibilidades y limitaciones materiales para su realización, por ejemplo, la actualización de la descripción catastrófica de un registro dependerá de si se cuenta con la máquina para reproducirlo, si el personal tiene los conocimientos para usar esa máquina, si cuenta con un vocabulario controlado para describirlo y el método que desarrolla para investigarlo, información que a su vez se consignará en una base de datos elegida según el presupuesto, las opciones conocidas y el lenguaje de descripción informático que elijan quienes participan en la decisión de su elección, entre otras circunstancias.

Al respecto, Andrés Maximiliano Tello, reflexiona en *Anarchivismo: tecnologías políticas del archivo* (2018) respecto a no naturalizar el ordenamiento de las jerarquías y clasificaciones en un archivo. Propone reconocer que los principios de procedencia y orden original que rigen la ciencia archivística contemporánea deben analizarse en cada momento histórico ya que la disposición de un ordenamiento documental responde a “prácticas yuxtapuestas, que configuran las regularidades del archivo, sus mecanismos de registro y clasificación de las huellas”<sup>5</sup> y, lo más importante es que “no responden nunca a un patrón natural ni espontáneo de organización sino que, en cualquier caso, expresan siempre un ordenamiento político-artificial, creado para aceptar y mantener el funcionamiento de un diagrama de fuerzas y cuerpos particulares”.<sup>6</sup>

Agregando, que la organización y descripción de los archivos estatales en México está subordinada al cambio de administración sexenal debido a que suele implicar un cambio en la plantilla de trabajadores, principalmente a nivel de toma de decisiones.

Eso explica, a su vez, qué es lo que se considera necesario hacer evidente y qué no, qué herramientas se desarrollan para la consulta de un grupo documental etnográfico y cómo una u otra solución configuran una forma de definir lo que significa y a quién un archivo.

3. *La actual organización* de la producción del AEA es consultable a través de la página web oficial del área de acervos del Inpi (<http://200.57.183.23/>). Hay que señalar que a partir de 1998 el conjunto de materiales considerados patrimoniales por la institución se administra por tipo de soporte en el Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México (CIIDPIM).

5 MAXIMILIANO TELLO, Andrés. *Anarchivismo: tecnologías políticas del archivo*, p. 27.

6 *Ibíd.*, p. 28.

Los materiales del AEA se disgregan e integran a seis grupos que se denominan acervos: la Biblioteca Juan Rulfo y su fondo documental, la Mapoteca Germán Parra, el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, el Acervo de Arte Indígena, la Fototeca Nacho López y la Fonoteca Henrietta Yurchenco. Además de un fondo documental en el que se resguardan y organizan documentos relacionados con la administración institucional, en donde se encuentra lo relacionado al AEA.

En la guía general del CIIDPIM (2003), no es evidente cuantificar el número de materiales que corresponden al periodo de su existencia. Es claro lo que corresponde a producciones fílmicas editadas, así como las compilaciones sonoras, sin embargo, el resto de la producción queda comprendida entre los 364.204 ejemplares que para el año 2002, afirma administrar el centro.

La página web tampoco permite relacionar los documentos por su contexto de producción, quedando como método intentar reagruparlos por fecha sin una referencia cruzada para reconocer la magnitud del trabajo de investigación que le dio origen.

No se trata aquí de considerar las limitaciones únicamente para señalarlas, es importante reconocer que detrás tanto de la guía como de la página web, así como de cualquier otro mecanismo de consulta diseñado para un público, hay una intención de hacer lo mejor que se puede con los instrumentos disponibles. Mi objetivo es cuestionar qué experiencia de archivo se construye conforme qué visión de clasificación para preguntarnos, por ejemplo, a qué responde y a quién privilegiar la clasificación por pueblos indígenas de un archivo, sin contar con información igual de disponible de los contextos de producción de su creación y correspondiente clasificación y orden.

## Documentar las decisiones

Es de consideración que la configuración previa a la actualización del modelo de organización de 1999 no se menciona en la Guía general del CIDIP, sin embargo, tenemos como antecedente el documento *Proyecto para la integración Archivo Etnográfico Audiovisual del I.N.I.*<sup>7</sup> en donde se expone que el criterio metodológico que se usaría para la clasificación de los materiales generados por el AEA estaría basado en el sistema decimal Dewey, por considerarlo de naturaleza científica. Este documento del proyecto, escrito alrededor de 1978, subraya que, a su vez, se toma como referencia el modelo del antropólogo inglés George P. Murdock<sup>8</sup> de donde “se tomarán los datos clasificados con un enfoque antropológico y cuya codificación”<sup>9</sup> llevará a un nivel más específico de catalogación.

7 FD 09/0809 (s.f.). Fondo Documental INI.

8 El documento refiere la consulta de G. Murdock, *Guía para la clasificación de datos culturales*. México (Unam, 1976). Murdock creó en 1937 el proyecto Cross-Cultural Survey, del Institute of Human Relations de la Universidad de Yale. <https://hraf.yale.edu/cross-cultural-research/>.

9 Ibídem, p. 1.

La identificación de la historia archivística del AEA es de utilidad para ampliar las posibilidades de uso de un acervo de esta naturaleza, sujeto a cambios en la conceptualización tanto de los fines de su trabajo como de la visión sobre la forma de ordenar la experiencia de los pueblos indígenas en la modalidad de archivo etnográfico.

En el documento del proyecto antes mencionado se define su estructura, integrada por tres unidades: la Unidad de Asesoría Etnológica, la Unidad de Filmación y la Unidad de Archivo Etnográfico Audiovisual. La propuesta del trabajo de clasificación de los materiales se proponía responder a la existencia de áreas diferenciadas dentro de la entidad, lo cual explica la confluencia de especialistas de ocupaciones diversas: los investigadores (antropólogos y etnógrafos por un lado), los realizadores (productores, directores, camarógrafos y fotógrafos) y los archivistas. Los primeros también podían, y de hecho lo solían hacer, crear registros, principalmente fotográficos y sonoros, además de la documentación de sus investigaciones. Por otra parte, el texto menciona que la administración archivística del AEA la debería realizar personal diferenciado de las áreas de producción quienes estuvieran a cargo de dar ingreso formal al archivo, es decir de asignarle una identificación conforme a lineamientos establecidos.

El documento expone que es necesario producir un cuadro general de localización para grupos indígenas, lenguas, estados y datos culturales, como referencia para agilizar la recepción, clasificación, inventario y préstamo de materiales.<sup>10</sup> Señala puntualmente que se realizará la creación de fichas con datos culturales que se organizarían por orden alfabético y número de aparición de los grupos indígenas con información geográfica específica, diseñando un catálogo por cada tipo de material: sonido, film y foto fija, considerando una referencia cruzada en caso de que un grupo tenga información en todos los tipos de materiales clasificados.<sup>11</sup>

Esto es fundamental para entender cómo se ha privilegiado la definición de la realidad indígena como resultado de una diferenciación identitaria que omite las relaciones culturales entre la diversidad.

Primero, respecto a la clasificación y descripción de los registros sonoros considera cinco fichas que en su conjunto dan cuenta de información de las características técnicas de producción y la identificación de responsabilidad, privilegiando los datos respecto al lugar y grupo indígena, así como el nombre de los instrumentos musicales utilizados conforme la clasificación organológica de Hombostel Sachs junto al nombre de los ejecutantes. Al tratarse de entrevistas se considera una ficha específica con datos del tema abordado, nombre del entrevistador y entrevistados, y año de realización; mientras, por otro lado, se consignan los detalles de la afinación de instrumentos musicales.

<sup>10</sup> Ibídem, p. 20.

<sup>11</sup> Ibídem, p. 16.



En cuanto al material fotográfico se define como “sistema de archivo fotográfico”, al almacenamiento en cajones divididos en tantas secciones como número de Centros Coordinadores del Instituto. Los campos de descripción consideran la asignación de temas y subtemas por orden alfabético, la identificación del tipo de material fotográfico: color, blanco y negro o transparencias. Además de consignar el lugar, fecha, descripción, autor y notas, así como información de su localización.

Respecto al modelo de identificación de imágenes en movimiento filmicas supuso el llenado de una ficha durante el trabajo de filmación, por lo que sería necesario que el jefe de la unidad de archivo acompañe al equipo de filmación y asesoría etnológica para verificar la información.<sup>12</sup>

De esta diferenciación en la administración de los materiales se desprenden algunas conclusiones: primero, que, al generarse los registros según el tipo de material con metodologías distintas, se piense en su gestión de forma diferenciada. Se intuye, además, el papel que se le asigna como herramienta en las investigaciones que llevaba el Instituto, siendo la parte audiovisual la que operaba, si bien de forma conjunta, también con sus propias lógicas de producción. La siguiente afirmación que el cineasta (y fundador del AEA) Óscar Menéndez realiza en una entrevista con el documentalista José Rovirosa resume esta diferencia:

Se aprobó ese plan de recoger la información a través del cine, esa era la primera parte de la trampa. La segunda fue la realización de este material y, la tercera, a pesar de la oposición del mismo instituto, montar la película para mostrarla organizadamente, no como una especie de registro nada más, sin pies ni cabeza. Armar una película en su primera versión, en doble banda, nada más para que los funcionarios pudieran tener una correcta idea de lo que pasaba en la sierra.<sup>13</sup>

El testimonio de Menéndez junto al documento del proyecto para definir las bases de gestión archivística del, no sobra reafirmar, llamado archivo revela que el resultado de la producción de los materiales, su organización y sus usos el resultado de perspectivas diferentes, que ganan terreno unas sobre otras dependiendo de las condiciones que existen en la propia institución que lo albergó como centro de producción y ahora como parte de un centro de investigación y consulta.

Es así que la actual organización de los materiales del AEA no responde simplemente a una clasificación de la experiencia indígena por el nombre de pueblos, sino que se entiende por las decisiones que han llevado a separar esa experiencia en una tipología de los materiales físicos relacionada a al menos tres lógicas disciplinares de los especialistas relacionados a su creación.

12 Ibídem, p. 24.

13 ROVIROSA, José. *Miradas a la realidad*, p. 72.

## Referencias

MARTÍNEZ LÓPEZ, Julieta I.; SOTO CORTÉS, Tzutzumatzin. *Del registro al archivo: el devenir de la imagen etnográfica en el Instituto Nacional Indigenista*. *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n. 91, año 42, p. 15-38, jul./dic. 2021.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN, INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE MÉXICO (Ciesas). *Una guía general*. [Ciudad de México?]: Centro Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas-Ciesas, 2003.

INI. *30 años después. Revisión Crítica*, INI, 1978.

MAXIMILIANO TELLO, Andrés. *Anarchivismo: tecnologías políticas del archivo*. La Cebra, 2018.

ROVIROSA, José. *Miradas a la realidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990.

## Documentos

Estatuto Orgánico del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (2018).

Proyecto para la integración Archivo Etnográfico Audiovisual del I.N.I. (s/f). Fondo Documental INI. FD 09/0809.



## Referências das imagens

Capa | Padrão de desenho Kadiwéu usado na pintura de corpo para a decoração do peito e das costas; variantes dele aparecem também no interior das vasilhas de cerâmica. Mato Grosso do Sul [1947-1948]. Museu do Índio

4 | Mercado do Ver o Peso, Belém, 2010. Foto: Sylvia Caiuby Novaes | Visita do General Antônio Oscar Fragoso Carmona, presidente da República de Portugal, aos costumes e tipos da África Portuguesa. Arquivo Nacional, Agência Nacional, BR\_RJANRIO\_EH\_0\_FOT\_EVE\_04649\_d0003de0005

5 | Mulheres maranhenses trabalhando na abertura dos coquilhos de babaçu. Foto: Jean Manzon. Arquivo Nacional, Correio da Manhã, BR\_RJANRIO\_PH\_0\_FOT\_00125\_d0003

6 | Grupo de indígenas Kadiwéu dançando, registrado por Harald Schultz, da equipe da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios, anos 1940. Museu do Índio, SPI01118

8 | Geraldo Sarno lendo para o neto. Foto: família Sarno

9 | Cena de Aruanda, direção de Linduarte Noronha, 1960. Centro Técnico Audiovisual

10 | Cenas de Sertânia, de Geraldo Sarno, 2020

11 | Bumba meu boi na Cinelândia, Rio de Janeiro, 1957. Arquivo Nacional, Agência Nacional, BR\_RJANRIO\_EH\_0\_FOT\_EVE\_06936\_mp0001de0002

12 | Violeiros de Folia de Reis. Muqui, Espírito Santo. Foto: José Inácio Parente

14 | Darcy Ribeiro e João Carvalho conversando com mulheres Urubu. Museu do Índio. SPIa1992

16 | Feira dos nordestinos. São Cristóvão, Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1972. Foto: Demócrito Bezerra. Arquivo Nacional, Correio da Manhã, BR\_RJANRIO\_PH0FOT03633m0011

18 | Peneirando a farinha de mandioca. Aldeia Hupdah, 2013. Foto: Sylvia Caiuby Novaes

20 | Brincando com estilingue, aldeia do Tadarimana, 2011. Foto: Sylvia Caiuby Novaes

21 | Mercado do Ver o Peso, Belém, 2010. Foto: Sylvia Caiuby Novaes

23 | Al-Masoom, wonder woman, direção de Sylvia Caiuby Novaes, 1994

24 | Um casamento no Paquistão, direção de Sylvia Caiuby Novaes, 1998

27 | Afrosampas, direção de Rose Satiko G. Hikiji e Jasper Chalcraft, LISA-USP, 2020

28 | Aldeia Hupdah, Alto Rio Negro, 2013. Foto: Sylvia Caiuby Novaes

30 | Violeiros de Folia de Reis. Muqui, Espírito Santo. Foto: José Inácio Parente

31 | Cláudia Márcia Ferreira, José Inácio Parente e Patrícia Monte-Mór. Festival do Filme Etnográfico. Rio de Janeiro, setembro de 2005. D66891

33 | Folia de Reis no vale do Paraíba. [20--]. Os rituais da folia de reis foram um dos temas mais presentes no trabalho de Patrícia Monte-Mór. Foto: José Inácio Parente. D10122

- 35 | Palhaço de Folia de Reis. Aparecida do Norte, São Paulo. Foto: José Inácio Parente.
- 38 | Festa do Divino, 2012. São Luís do Paraitinga, São Paulo. Foto: José Inácio Parente. D87798
- 40 | Patrícia Monte-Mór, Marc-Henri Piaux e José Inácio Parente com integrantes do Ateliê Livre de Cinema e Antropologia, curso de extensão produzido pelo Núcleo de Antropologia e Imagem da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ilha Grande, Rio de Janeiro, s.d. 67932
- 43 | Palhaços de Folia de Reis integrantes de diversos grupos. [20--] Foto: José Inácio Parente. D10753
- 46 | Patrícia Monte-Mór com bandeira de grupo de Folia de Reis do Vale do Paraíba. [20--]  
Foto: José Inácio Parente. D22100
- 48 | Cartaz do filme *Chronique d'un été*, de Jean Rouch, 1960
- 53 | Cartaz do filme *Un été + 50*, direção de Florence Dauman, 2010
- 54 | Fotograma do filme *Chronique d'un été*, de Rouch e Morin, 1960
- 55 | Fotograma do filme *Un été + 50*, 2010
- 58 | Equipamento da marca AATOM, utilizado por Jean Rouch. Fotograma do filme *Je suis un Africa in blanc*, 2008
- 60 | Cena do filme *Makwayela*, 1977. Fonte: MUBI
- 62 | Candomblé em Ilhéus, Bahia, 6 de junho de 1972. Agência Nacional, Arquivo Nacional. BR\_RJANRIO\_EH\_0\_FOT\_EVE\_10140\_d0003 e d0007
- 66 | Imagem do filme *A terra queima* (1984)
- 69 | Imagem de Eu carrego um sertão dentro de mim (1980) (Viagem de 1967). Thomas Farkas (esquerda), Cel. Chico Heraclio, Geraldo Sarno e Paulo Rufino (direita)
- 72 | Sertanejo enfrentando a seca no Nordeste, 9 de abril de 1958. Arquivo Nacional, Correio da Manhã, BR\_RJANRIO\_PH\_0\_FOT\_01814\_0127
- 75 | Criança Terena fantasiada. Mato Grosso do Sul, 1942. Foto: Harald Schultz. Museu do Índio, SPI00090
- 78 | Hasteamento da bandeira nacional pelos índios Bororo. Foerthmann, Heinz. 1943. Museu do Índio, SPI02893 e SPI02891
- 80 | Equipe foto-cinematográfica composta por Nilo Oliveira Vellozo, Heinz Foerthmann, Carlos Barreto de Souza e auxiliares Terena. Schultz, Harald. 1942. Museu do Índio, SPI00049
- 81 | Harald Schultz e Nilo Oliveira Vellozo da equipe etnográfica do Serviço de Proteção aos Índios filmando mulher Terena fazendo pote de barro. Mato Grosso do Sul, 1942. Foto: Foto: Harald Schultz. Museu do Índio, SPI00493
- 83 | Homem com adornos corporais da festa do bate-pau ao lado do membro da Comissão Etnográfica do SPI, Heinz Forthmann. Schultz, Harald. 1942. Museu do Índio, SPI00052
- 88 | Cândido Mariano da Silva Rondon distribui presentes aos índios Paresi. Mato Grosso, 1913. Foto: Luiz Thomaz Reis. Museu do Índio, CRNV0288
- 91 | Índio Kosó Urubu-Kaapor adornado para festa de nomeação. Maranhão: Serviço de Proteção aos Índios, 1951. Negativo de acetato, p&b, 6x6 cm. Fotografia: Heinz Förthmann. Museu do Índio
- 93 | O marechal Rondon e o antropólogo Darcy Ribeiro na inauguração de exposição de trabalhos indígenas em comemoração ao Dia do Índio, Museu do Índio, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1954. Foto: Valter. Arquivo Nacional, Agência Nacional, BR\_RJANRIO\_EH\_0\_FOT\_EVE\_03087\_d0001
- 96 | Harald Schultz filmando o gado. São Paulo: Serviço de Proteção aos Índios, 1942. Negativo de acetato, p&b, 35 mm. Fotografia: Heinz Förthmann. Museu do Índio.
- 97 | Funeral Bororo. Darcy Ribeiro, Heinz Förthmann. Mato Grosso, 1953. Filme. 19'10". Museu do Índio
- 100 | O presidente Getúlio Vargas recebe em audiência o jornalista português Antônio Ferro, ex-diretor do Secretariado de Propaganda Nacional e do Secretariado Nacional de Informação de Portugal. Palácio do Catete, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1942. Arquivo Nacional, Agência Nacional, RJ.BR RJANRIO EH.0.FOT, PRP.944
- 102 | Visita do General Antônio Oscar Fragoso Carmona, presidente de Portugal, às colônias portuguesas na África. 30 de agosto de 1939. Arquivo Nacional, Agência Nacional, BR\_RJANRIO\_EH\_0\_FOT\_EVE\_04649\_d0002de0005 e d0001de0005 | Visita do General Antônio Oscar Fragoso Carmona, presidente de Portugal, às colônias portuguesas na África. 30 de agosto de 1939. Arquivo Nacional, Agência Nacional, BR\_RJANRIO\_EH\_0\_FOT\_EVE\_04649\_d0004de0005
- 105 | Visita do General Antônio Oscar Fragoso Carmona, presidente de Portugal, às colônias portuguesas na África. 30 de agosto de 1939. Arquivo Nacional, Agência Nacional, BR\_RJANRIO\_EH\_0\_FOT\_EVE\_04649\_d0005de0005
- 109 | Manuel Faria de Almeida e Augusto Cabrita na rodagem de Catembe (1965). Coleção Manuel Faria

de Almeida

- 110 | Manuel Faria de Almeida com os cortes impostos à primeira versão de Catembe. Coleção Manuel Faria de Almeida
- 112 | Joaquim Lopes Barbosa a filmar em Deixem-me ao menos subir às palmeiras... (1972) | Malangatana na rotação de Deixem-me ao menos subir às palmeiras... (1972). Coleção Joaquim Lopes Barbosa
- 115 | Rolos de filmes do cinejornal Kuxa Kanema, do Instituto Nacional de Cinema, de Moçambique. Kuxa Kanema, Margarida Cardoso, 2003
- 118-22 | Fotogramas do filme Kuxa Kanema, de Margarida Cardoso, 2003
- 125 | Abertura do cinejornal Kuxa Kanema. Kuxa Kanema, de Margarida Cardoso, 2003 | Fotograma do filme Kuxa Kanema, de Margarida Cardoso, 2003
- 128 | Retrato de Mario Baldi, início da década de 1950. Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi, Folha de Contatos Bärli n. 12, Contato 13.181. Fotógrafo não identificado
- 133 | Autoria não identificada. Mario Baldi filmando com uma Keystone, a serviço de d. Pedro de Orleans e Bragança. Local não identificado. 1936. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 2850 | BALDI, Mario. Mulher Carajá. Ilha do Bananal. 1936. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 3188 | BALDI, Mario. Duas mulheres Carajá com d. Pedro de Orleans e Bragança. Ilha do Bananal. 1936. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 3192
- 135 | BALDI, Mario. Os Bororo da aldeia Meruri, sob a influência dos salesianos. Mato Grosso. 1934-35. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 2791
- 137 | BALDI, Mario. Expedições com AGFA. Relato das filmagens entre os Bororo publicado em AGFA Novidades. Ca. 1935-6. Coleção Mario Baldi. Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural de Teresópolis. Periódicos avulsos
- 138 | BALDI, Mario. Mulher Carajá e Doralice Avellar, durante as filmagens. Ilha do Bananal. 1938. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 4935
- 139 | SCHULZ-KAMPFHENKEL, Otto. Mulheres indígenas observam o equipamento de Otto Schulz-Kampfhenkel. Local não identificado. Década de 1930. Periódico não identificado | Baldi sobre a filmagem de Doralice Avellar. Periódico europeu não identificado. Coleção Mario Baldi. Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural de Teresópolis. Periódicos avulsos
- 140 | BALDI, Mario. Duas mulheres Carajá. Fotografia publicada sem censura no livro de Baldi, no Brasil. Segundo o fotógrafo, elas se preparavam para o “curso de beleza” organizado pelos cineastas. Ilha do Bananal. 1938. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 4964 | Detalhe da imagem anterior, publicada sem censura no livro de Baldi, no Brasil | Detalhe da imagem anterior, publicada com censura no livro de Baldi, na Alemanha
- 141 | BALDI, Mario. Jovem Carajá. Ilha do Bananal. 1936. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 3231
- 143 | BALDI, Mario. Atores observam uma dança Tapirapé. Região do Araguaia. 1955-6. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 15460 | BALDI, Mario. Iris Bianchi brinca com criança Tapirapé. Região do Araguaia. 1955-6. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 15178 | BALDI, Mario. Tomada de uma cena com homens Tapirapé. Região do Araguaia. 1955-6. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 15474
- 144 | Encarte de divulgação, na Alemanha, do filme Il segreto della Sierra Dourada (O segredo da Serra Dourada). Illustrierte Film-Bühne. n. 4.817. Ca. 1955-6. Acervo do autor
- 145 | BALDI, Mario. Iris Bianchi, um homem Tapirapé e a câmera cinematográfica. Região do Araguaia. 1955-6. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 15422 | BALDI, Mario. Mulher indígena, com esculturas de barro, é observada por Iris Bianchi, atriz italiana. Região do Araguaia. 1955-6. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 15513
- 146 | Autoria não identificada. Mario Baldi operando a câmera na tomada de uma cena. Região do Araguaia. 1955-6. Coleção Mario Baldi. Weltmuseum Wien, negativo 15400
- 148 | Servizi dello Spettacolo. Presidenza del Consiglio dei Ministri. Repubblica Italiana. Parecer n. 23.181, 24 de agosto de 1957. Cópia preservada pelo Progetto di ricerca sulla censura cinematografica in Italia
- 150-158 | Cenas do documentário Mestre Sirso: quando o mundo é silêncio a vibração é mestre, direção de Emanuela Palma, 2021
- 160 | Instituto Indigenista Interamericano, BR\_DFANBSB\_V8\_MIC\_GNC\_AAA\_88067500\_d0001de0004
- 169 | Visita do General Antônio Oscar Fragoso Carmona, presidente da República de Portugal, aos costumes e tipos da África Portuguesa. Arquivo Nacional, Agência Nacional, BR\_RJANRIO\_EH\_0\_FOT\_EVE\_04649\_d0005de0005
- 172 | Volta da feira. Rio de Janeiro, 4 de maio de 1968. Foto: Rubens. Arquivo Nacional, Correio da Manhã, BR\_RJANRIO\_PH\_0\_FOT\_03694\_d0083de0092



