

O documentário autoetnográfico do projeto Vídeo nas Aldeias

Juliano José de Araújo¹

Resumo

Este artigo apresenta uma síntese de nossa pesquisa de doutorado em que os documentários da série “Cineastas indígenas” do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), precursor na formação de realizadores indígenas no Brasil, são analisados. A categoria de documentário autoetnográfico é proposta para o *corpus* analisado, tendo como questões norteadoras: Quais são os procedimentos de criação, métodos de trabalho e condições de realização dos documentários autoetnográficos do projeto VNA? E as posturas éticas, opções estéticas e técnicas neles presentes? Qual a importância desses filmes para as comunidades indígenas que deles participam? A partir da análise fílmica, em uma perspectiva textual e contextual, isto é, estabelecendo um diálogo entre elementos internos e externos dos documentários, apresenta-se o estudo do *corpus* enfatizando, respectivamente, as dimensões ética, estética e política da produção audiovisual de não-ficção do projeto VNA. Considera-se essas três dimensões do discurso fílmico como fundamentais para se compreender melhor a categoria de documentário autoetnográfico.

Palavras-chave: *autoetnografia; documentário; ética; estética; política.*

The autoethnographic documentary of the Video in the Villages project

Abstract

This paper presents a synthesis of our doctorate research that analyses the documentaries of the “Indigenous filmmakers” series by the Video in the Villages (VNA) project, precursor on forming indigenous filmmakers in Brazil. The category of autoethnographic documentary is proposed to the corpus and presents the following questions: What are the creation procedures, working methods and realization conditions involved in the production of VNA’s autoethnographic documentaries? And what are the ethical stances, the aesthetic and the technical options presented by them? What is the importance of these films for the indigenous communities that take part in them? The study of the corpus is based on filmic analysis, from textual and contextual perspectives, that is, establishing a dialogue between internal and external elements of the documentaries, underscoring the ethical, aesthetical and political dimension of VNA’s nonfiction audiovisual production. These three dimensions of the filmic discourse are seen as fundamental for a better comprehension of the autoethnographic documentary category.

¹ Departamento de Comunicação, Grupo de Pesquisa e Extensão em Audiovisual, Universidade Federal de Rondônia.

Keywords: *autoethnography; documentary; ethics; aesthetics; politics.*

Introdução²

Criado em 1986 pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli, o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) objetiva fortalecer identidades, patrimônios culturais e territoriais dos povos indígenas através dos recursos audiovisuais. Atua como uma escola de cinema por meio de oficinas de formação em audiovisual e desempenha um papel fundamental como entidade responsável pela captação de recursos, produção e distribuição dos documentários.

O VNA possui um acervo bruto de cerca de sete mil horas de material gravado, 88 filmes produzidos, inúmeros prêmios conquistados em festivais de cinema no Brasil e no exterior e, em particular, entendemos que sua maior conquista se expressa na formação de inúmeros cineastas indígenas de diferentes etnias brasileiras.

Apresentamos neste artigo uma breve análise sobre essa produção audiovisual de não-ficção, notadamente nove documentários da série “Cineastas indígenas” realizados entre 1999 e 2011. Trata-se de uma síntese de nossa pesquisa de doutorado, que analisou 28 documentários dessa série e foi recentemente publicada em livro (ARAÚJO, 2019). Propomos a categoria de documentário autoetnográfico para o *corpus* analisado.

Se a etnografia é um texto realizado por um etnógrafo de uma outra cultura, exterior ao universo dos sujeitos etnografados, a autoetnografia é um texto feito por um etnógrafo sobre sua própria cultura ou, na situação que nos interessa, por alguém que não é etnógrafo, mas um sujeito comum, qualquer, ordinário, enfim,

de um grupo minoritário que imprime em uma determinada realização – no caso, audiovisual – questões que são de seu interesse ou de sua comunidade.

Nesse contexto, iremos, na primeira parte deste artigo, refletir sobre a categoria de documentário autoetnográfico, que foi delineada a partir das contribuições teóricas de diversos autores do campo do cinema documentário, como Catherine Russel (1999) e Michael Renov (2004); da antropologia, como George Marcus e James Clifford (1986); e também pesquisadores que se situam na interseção dessas áreas, como Jean Rouch (2003) e Claudine de France (1998).

Em seguida, tendo como método a análise fílmica (AUMONT e MARIE, 2009), em uma perspectiva textual e contextual, isto é, estabelecendo um diálogo entre elementos internos (imagem, som etc.) e externos dos documentários (entrevistas com realizadores indígenas, equipe do VNA, sujeitos filmados etc.), realizaremos o estudo de nove documentários de nosso *corpus* enfatizando, respectivamente, as dimensões ética, estética e política da produção audiovisual de não-ficção do projeto VNA. Consideramos essas três dimensões do discurso fílmico como fundamentais para se compreender melhor a categoria de documentário autoetnográfico³.

O “outro” familiar no documentário contemporâneo: a autoetnografia em questão

A produção audiovisual de não-ficção contemporânea caracteriza-se por uma incidência de documentários que incluem um conjunto de obras de difícil classificação, tendo em vista a riqueza, a complexidade e a diversidade de procedimentos enunciativos empregados pelos

2 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no XX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), realizado em Curitiba na Universidade Tuiuti do Paraná, de 18 a 21 de outubro de 2016, na sessão Cinema Indígena, e posteriormente publicada nos anais do evento. A presente versão foi ampliada tendo em vista a proposta do dossiê “Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados antropológicos” com o objetivo de trazer para o leitor no formato de artigo as principais questões discutidas em nossa pesquisa de doutorado.

3 Vale notar que não queremos separar essas dimensões, mas tomá-las como hipóteses de análise. Assistir e reassistir os documentários permitiu-nos identificar suas afinidades e agrupá-los em três grupos: um conjunto de filmes caracterizados como metadocumentários ou reflexivos; documentários que se destacam por seus gestos estéticos; e filmes cuja força reside em seus conteúdos políticos.

cinastas. São documentários que revelam, de maneira geral, quatro grandes gestos estilísticos: uma forte inflexão subjetiva; uma acentuada reflexividade de caráter ensaístico; a apropriação de imagens de arquivo; e o embaralhamento das fronteiras entre o documentário e a ficção, seja na *mise en scène* ou na *auto-mise en scène*⁴. Gostaríamos, nesse contexto, de chamar a atenção para um grupo de filmes que podem ser denominados, como sugere Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 39), de documentários em primeira pessoa, à medida que assumem a subjetividade de seu discurso como um elemento e uma marca importante da narrativa documentária. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, em uma compreensão semelhante, denominam essas produções de “documentário subjetivo”, entendendo-as como filmes de não-ficção que trazem “aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores” (2011, p. 51).

Acreditamos que uma das grandes fontes de compreensão e sistematização da produção audiovisual de não-ficção seja a conhecida classificação dos principais modos de fazer cinema documentário de Bill Nichols. A primeira proposta do autor foi apresentada em *Representing reality: issues and concepts in documentary*, uma publicação de 1991, na qual Nichols identificou quatro modos de fazer cinema documentário: expositivo, observativo, participativo e reflexivo. Em 1994, o autor publicou a coletânea de textos intitulada *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*, em que é apresentado pela primeira vez o conceito de documentário performático no artigo “Performing documentary”. Em 2001, por sua vez, Bill Nichols lançou *Introduction to documentary* – o único desses livros traduzido para o português em 2005 com o título *Introdução ao documentário* –, obra que revisa a primeira classificação dos modos de fazer cinema

documentário: aos modos expositivo, observativo, participativo e reflexivo já apontados pelo autor, somaram-se o performático e o poético. Nessa perspectiva, para melhor compreender o cenário contemporâneo da produção de documentários em primeira pessoa ou subjetivos, gostaríamos de retomar as proposições de Nichols no artigo “Performing documentary” em diálogo com as considerações que o autor faz sobre o documentário performático em *Introdução ao documentário*⁵.

O estilo de audiovisual de não-ficção em primeira pessoa é definido como “documentário performático” por Nichols na medida em que “ênfatisa o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com um tema”, rejeitando “ideias de objetividade em favor de evocação e afeto” (2016, p. 52). As principais características do modo performático sugeridas pelo autor, a partir da análise de um conjunto de documentários das décadas de 1980 e 1990, podem ser sintetizadas conforme segue. Trata-se, inicialmente, de um modo de fazer documentário que não apenas direciona o espectador para as qualidades formais do filme, como faz o modo poético, mas também desloca a atenção dos elementos referenciais, afirmando uma perspectiva nitidamente pessoal dos sujeitos, incluindo o cineasta. O documentário performático traz um desvio dos propósitos clássicos do audiovisual de não-ficção, como o desenvolvimento de estratégias persuasivas, revelando uma mistura de elementos retóricos, poéticos e expressivos. Também mistura, de maneira livre, os limites já imperfeitos entre documentário e ficção, pois os acontecimentos reais podem ser amplificados pelos imaginários do cineasta e dos personagens. Para o autor acima mencionado, esse modo de documentário dirige-se ao espectador não de forma imperativa, mas com um sentido de notável engajamento,

4 A *mise en scène* é compreendida “como um dado inevitável de qualquer realização fílmica” (FRANCE, 1998, p. 9), documental ou ficcional, visto que o cineasta coloca o universo filmado em cena a partir dos procedimentos cinematográficos, por exemplo, os enquadramentos, os ângulos de câmera etc. Já a *auto-mise en scène* é definida como “as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo” (FRANCE, 1998, p. 405).

5 A primeira edição estadunidense foi publicada em 2001 e traduzida para a língua portuguesa em 2005. Usamos aqui a segunda edição, publicada nos Estados Unidos em 2010, revista e atualizada, e traduzida para o português em 2016.

alinhamento ou afinidade subjetiva em sua perspectiva acerca do mundo histórico (1994, p. 92-106; 2016, p. 208-210).

É nesse sentido que Nichols afirma que o documentário performático “rompe com a prisão do mundo contemporâneo (do que é considerado apropriado, do realismo e da lógica documentária) para que possamos viajar em um novo mundo de nossa própria criação” (1994, p. 102). Em virtude desses deslocamentos que o documentário performático faz nos padrões estabelecidos do audiovisual de não-ficção, o teórico explica que uma consequência é a possibilidade do mesmo servir como espaço para a figuração de uma subjetividade social que junta o abstrato ao concreto, o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal, de maneira dialética, em um modo literalmente transformador (Idem). O autor pontua que essa subjetividade social é manifestada em alguns documentários recentes por grupos sub-representados ou mal representados na esfera midiática, como as mulheres, as minorias étnicas e os homossexuais, aspecto que interessa bastante à nossa pesquisa, notadamente em função do *corpus* fílmico com que trabalhamos. Conforme Nichols diz: “O documentário performático pode agir como correção para os filmes em que ‘nós falamos deles para nós’. Em vez disso, eles proclamam ‘nós falamos de nós para você’ ou ‘eu falo de mim para você’” (2016, p. 212). A questão apresentada nessa citação é um aspecto central da produção audiovisual do projeto VNA que propomos pensar como uma prática de autoetnografia do documentário. Ainda o autor, um pouco adiante em sua argumentação, afirma que o documentário performático:

compartilha uma tendência reequilibradora e corretiva com a autoetnografia (a obra etnograficamente informada, realizada por membros das comunidades que são os temas tradicionais da etnografia ocidental, como as numerosas fitas gravadas pelo povo caiapó da bacia do rio Amazonas e pelos aborígenes da Austrália) (Idem).

Entretanto, as considerações de Nichols sobre a autoetnografia na produção audiovisual de não-ficção contemporânea não vão além da menção que o autor faz nesse trecho que acabamos de citar, questão que será priorizada na discussão de outros dois autores, notadamente Michael Renov e Catherine Russel. Antes, contudo, julgamos que seja importante apresentar, mesmo que de maneira pontual, o contexto que deu origem ao termo autoetnografia na antropologia, como também algumas publicações e autores que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento do conceito. Em seguida determos-emos em seu emprego e características no âmbito do documentário tal como entendido por Renov e Russel.

James Clifford publica em 1983 um artigo intitulado “Sobre a autoridade etnográfica” que propõe traçar “a formação e a desintegração da autoridade etnográfica na antropologia social do século XX”. O antropólogo reflete sobre o fato de que nenhum método científico ou instância ética pode assegurar a veracidade das informações recolhidas em qualquer contexto de pesquisa na medida em que relações históricas de dominação e diálogo circunscrevem-nas. Clifford, dessa forma, afirma que “a escrita etnográfica encena uma estratégia específica de autoridade (...) no sentido de aparecer como a provedora da verdade no texto” (CLIFFORD, 2011, p. 18-21). É nessa perspectiva que o autor defende a concepção da 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”. A defesa desse ponto de vista baseia-se notadamente nos estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin e sua proposta de linguagem polifônica. Nesse sentido, “as palavras da escrita etnográfica, portanto, não podem ser pensadas como monológicas, como a legítima declaração sobre, ou a interpretação de uma realidade abstraída e textualizada”. Pelo contrário, “a linguagem da etnografia é atravessada por outras subjetividades e nuances contextuais específicas, pois toda linguagem, na

visão de Bakhtin, é uma ‘concreta concepção heteroglota do mundo’” (CLIFFORD, 2011, p. 18 e 41-42). A problemática colocada por Clifford está justamente na reflexão sobre as formas discursivas da etnografia, se será empregada uma narração supostamente imparcial na terceira pessoa, na qual o etnógrafo afasta-se da realidade descrita, ou, o oposto, se ele se incluirá enquanto personagem, se apresentará citações diretas ou indiretas dos informantes etc.

Após a publicação desse artigo, que é o resultado de uma comunicação apresentada por Clifford em dezembro de 1980 na *American Anthropological Association*, foi realizado em abril de 1984 um seminário na School of American Research, também nos Estados Unidos, que resultou na publicação em 1986 do livro *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*, organizado por ele e George Marcus. A obra reúne dez ensaios de um grupo de experientes antropólogos, uma crítica literária e um historiador da antropologia⁶ cujos principais questionamentos concentram-se, como explica Clifford (1986), na discussão de elementos epistemológicos, éticos, históricos e políticos do processo de construção de etnografias. O antropólogo chama a atenção para o fato de que a escrita tem um papel central no trabalho do antropólogo tanto na pesquisa de campo como na organização textual, no qual persiste uma ideologia que clama por uma cientificidade manifestada na transparência da representação. Na contramão dessa corrente, os ensaios de *Writing Culture* revelam que essa ideologia transformou-se profundamente, motivo pelo qual os autores enfatizam em suas argumentações a defesa da subjetividade, seja do etnógrafo ou dos etnografados, considerando o processo de construção dos textos etnográficos em uma perspectiva dialógica e polifônica, e criticando veementemente as convenções etnográficas que servem muito mais para elaborar uma natureza artificial e construída dos relatos culturais.

É nesse cenário profícuo que em 1997 será publicado o livro *Auto/Ethnography: rewriting the self and the social*, obra organizada pela antropóloga Deborah E. Reed-Danahay e tributária das discussões da década anterior. A reflexão central desse livro, resultado de um painel realizado em 1995 pela *Society for the Anthropology of Europe* e o encontro anual da *American Anthropological Association*, é o termo autoetnografia. O livro reúne nove ensaios de antropólogos que aceitaram a proposição de Reed-Danahay do termo autoetnografia como ponto central que guiou sua organização⁷. Daniela Versiani explica que o termo autoetnografia não é novo, tendo sido forjado “para tentar dar conta de uma percepção recentemente intensificada e que permeia não apenas o campo das ciências humanas: a do reconhecimento da subjetividade como fator importante no processo de construção de conhecimento” (2005, p. 101), seja ligado ao campo “científico” ou ao “senso comum”. Como explica Reed-Danahay na introdução de *Auto/Ethnography*:

o termo autoetnografia é definido como uma forma de narrativa do self que localiza o “self” num contexto social. É ao mesmo tempo um método e um texto, como no caso da etnografia. Uma autoetnografia pode ser feita tanto por um antropólogo trabalhando em uma etnografia “feita em casa” ou “nativa”, quando por alguém que não é nem antropólogo nem etnógrafo. Pode ser feita também por um autobiógrafo que localiza a narrativa de sua própria vida no interior da narrativa do contexto social dentro do qual ela se encontra (REED-DANAHAY, 1997, p. 9, apud VERSIANI, 2005, p. 105).

O termo está associado, assim, à ideia de uma etnografia realizada por uma determinada comunidade em oposição à etnografia tradicional. Em termos históricos, sua origem remonta ao ano de 1975, quando o antropólogo Karl

6 Os antropólogos são George Marcus, Michael Fischer, Paul Rabinow, Renato Rosaldo, Stephen Tyler, Talal Asad e Vincent Crapanzano, a crítica literária é Mary Louise Pratt e o historiador da antropologia é James Clifford.

7 Os antropólogos, além da própria Deborah E. Reed-Danahay, são Kay B. Warren, David A. Kideckel, Birgitta Svensson, Henk Driessen, Alexandra Jaffé, Michael Herzfeld, Pnina Motzafi-Haller e Caroline Brettel.

Heider chamou de autoetnografias “os relatos de sessenta crianças de uma escola elementar que responderam a um questionário sobre suas atividades habituais”. Outro uso aparece em 1979 em um artigo publicado por David Hayano que lhe atribuiu o sentido de um “estudo feito por um antropólogo sobre seu próprio povo, excluindo desse gênero a figura do antropólogo tradicional, que trabalha preferencialmente com um grupo ao qual não pertence”. Outro emprego interessante data de 1995 em um artigo de John Van Maanen, o qual afirma que as figuras do etnógrafo e do nativo “reúnem-se em um mesmo indivíduo”, na medida em que “o foco principal [da autoetnografia] é a cultura à qual o antropólogo pertence” (VERSIANI, 2005, p. 101-102)⁸.

Michael Renov propõe pensar as produções audiovisuais de não-ficção em primeira pessoa a partir do conceito de etnografia doméstica, desenvolvido em seu artigo “Domestic ethnography and the construction of the ‘other’ self”, que integra o livro *The Subject of Documentary* publicado em 2004. O autor não emprega propriamente o termo autoetnografia, mas sua proposta de etnografia doméstica dialoga bastante com a de Catherine Russel. A etnografia doméstica, segundo Renov, compreenderia um conjunto de trabalhos em filme e vídeo de realizadores independentes que, de certa forma, seria uma resposta para a crise da antropologia nos anos 1960 e 1970, na medida em que subverte a dicotomia sujeito/objeto instaurada pelo Ocidente. As produções audiovisuais de não-ficção, denominadas de etnografia doméstica pelo autor, engajam-se “na documentação de membros da família ou, ao menos, de pessoas com as quais o realizador mantém um longo relacionamento e por isso conquistou certo nível de intimidade” (RENOV, 2004, p. 218). Aqui, o outro não é mais um “outro” exótico, uma alteridade distante e tema recorrente nos filmes

etnográficos; muito pelo contrário, o “outro” trata-se de um membro da família – pai, mãe, avós, filhos ou irmãos – ou uma pessoa de sua comunidade, que serve como uma espécie de espelho para o realizador.

As características definidoras da etnografia doméstica apontadas por Renov são a consanguinidade e a com(im)pliação⁹. A primeira relaciona-se ao fato de que é necessário que existam laços familiares entre cineasta e sujeitos filmados, embora o autor reconheça que essa relação possa ser estabelecida com outras pessoas a partir de um período de convivência, o qual geraria certo envolvimento e familiaridade¹⁰. A segunda característica indica que é possível que existam nesses filmes momentos de complicação, embaraços e dificuldades, considerando os vínculos familiares e as relações existentes entre o realizador e os personagens, e, também, a questão de muitas vezes esses documentários elegerem para discussão temas polêmicos e tabus. Afinal de contas, o cineasta, ao mesmo tempo em que filma está implicado na história do filme, seja enquanto personagem, seja pelas relações que tem com as pessoas filmadas. Vale a pena notar que em inglês o autor emprega as palavras *implication* e *complication* para definir esse aspecto, fazendo um jogo com o termo *co(i)mplication* que traduzimos aqui literalmente por com(im)pliação. O ponto a ser destacado neste modo de etnografia audiovisual é que o desejo pelo outro se confunde a todo instante com a questão do autoconhecimento. Ou seja, é o familiar ao invés do exótico que está em jogo (RENOV, 2004), em um movimento no qual as experiências filmadas, evidentemente pessoais em um primeiro momento, permitem uma discussão mais ampla sobre questões sociais, de identidade, memórias etc., ponto que será destacado na abordagem de Catherine Russel, que discutiremos a seguir.

8 O livro *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção* de Daniela Versiani (2005) constitui-se em uma interessante fonte em língua portuguesa para mais informações sobre o termo autoetnografia, embora o foco da autora seja a interseção entre a antropologia e os estudos literários, notadamente nas escritas de construção de selves, autobiografias ou memórias.

9 Em inglês Renov emprega o termo *co(i)mplication* (RENOV, 2004, p. 217).

10 Trata-se, como diria Claudine de France (1998), da ideia de inserção como condição para preparação dos documentários.

Catherine Russel propõe no livro *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*, de 1999, o conceito de autoetnografia para pensar as produções audiovisuais de não-ficção em primeira pessoa. Para tanto, Russel retoma a ideia de autobiografia exemplificando-a com um texto de Walter Benjamin chamado “Uma crônica de Berlim”. Como a teórica explica, a autobiografia relaciona-se com o tempo e os acontecimentos, inserindo-se, portanto, no fluxo contínuo da vida. Do citado texto de Benjamin ela aponta que o mesmo oferece com ricos detalhes um panorama das relações sociais do período, considerando, em particular, a experiência e a observação do autor. Russel, nessa perspectiva, relaciona o conceito de autobiografia com a etnografia contemporânea, indicando que ambos têm, de certa forma, compromissos mútuos enquanto uma possibilidade para explorar identidades fragmentadas e dispersas da sociedade contra a tendência homogeneizante da indústria cultural.

Continuando sua argumentação, a autora esclarece que esse modo de autorrepresentação etnográfico tornou-se mundialmente difundido na produção audiovisual de não-ficção naquilo que Michael Renov chamou de “nova autobiografia em filme e vídeo”, ou seja, a produção ensaística (diários, autobiografias, vídeos pessoais) das décadas de 1970 e 1980 de realizadores como Jonas Mekas, dentre outros, que serve de base para a reflexão do teórico¹¹. Segundo Russel, os filmes e vídeos autobiográficos tornam-se etnográficos na medida em que a história pessoal do realizador insere-se em uma formação social maior e um processo histórico. A pesquisadora explica que o termo autoetnografia, na perspectiva adotada por ela, foi introduzido por Mary Louise Pratt¹², sendo entendido como um termo contrário, que surgiu em oposição à etnografia praticada pelos antropólogos. Se os textos etnográficos são meios pelos quais os europeus representam para si os outros, normalmente sujeitos, comunidades e povos subjugados, os textos autoetnográficos são aqueles em que o “outro” constrói uma resposta

para ou em diálogo com as representações ocidentais.

Russel, entretanto, amplia e modifica o conceito de Pratt, visto que entende que o mesmo, conforme apresentado, reafirma uma dualidade entre centro e periferia, entre um “eu” e um “outro”. A autora considera, então, a posição de James Clifford, para quem, a autoetnografia pode ser também uma forma de autorrepresentação na qual o etnógrafo pode representar a si mesmo enquanto ficção – acrescentaríamos *auto-mise en scène* ou *fabulação* –, inscrevendo uma duplicidade no texto etnográfico. A pesquisadora, dessa forma, reenquadra a etnografia como um autorrepresentação, na qual todo e qualquer sujeito é capaz de entrar nas formas textuais do discurso audiovisual, anunciando um rompimento total com os preceitos colonialistas da etnografia e um forte entusiasmo pelas várias possibilidades de fazer dela um tipo de antidocumentário. A autoetnografia é conceituada, segundo Russel, como “um veículo e uma estratégia para desafiar formas impostas de identidade e explorar possibilidades discursivas de subjetividades não autorizadas” (1999, p. 276).

Gostaríamos de fazer, neste momento, um breve parêntese para discutir o aspecto autobiográfico, a partir do qual Russel inicia sua discussão para propor o conceito de autoetnografia. Tanto Nichols quanto Renov mencionam em seus textos a autobiografia. Nichols, quando fala sobre o documentário performático, diz que um certo tom autobiográfico pode compor esses filmes, fato que lhes “dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória” (2016, p. 208-209). Entendemos que as considerações de Nichols sobre a autobiografia são compreendidas da mesma forma que a autoetnografia, como indicamos há pouco, sendo mais um traço das produções audiovisuais de não-ficção em primeira pessoa. Renov (2004), por sua vez, comenta que alguns poderiam dizer que a etnografia doméstica é um tipo de prática autobiográfica. Entretanto, o autor destaca que

11 Russel refere-se ao artigo “The subject in history: the new autobiography in film and vídeo” de Michael Renov (2004).

12 Trata-se do livro *Imperial Eyes: travel writing and transculturation* de Mary Louise Pratt (1992).

a etnografia doméstica é mais que uma variação do discurso autobiográfico, na medida em que o etnógrafo doméstico não fala sobre si mesmo, embora esteja com(im)plicado na narrativa audiovisual, constituindo-se, nesse sentido, em um olhar que se situa em uma fronteira tênue entre o dentro e o fora da *mise en scène* documental.

Catherine Russel, embora parta da ideia de autobiografia e relacione-a com a etnografia para propor o conceito de autoetnografia, parece-nos pouco interessada em demarcações teóricas rígidas sobre esse conceito, da mesma maneira que Nichols e Renov. Em contrapartida, a autora avança, em nossa opinião, consideravelmente no sentido de elencar uma série de características estilísticas sobre a autoetnografia no documentário, questão que discutiremos daqui a pouco durante a análise da dimensão estética de alguns documentários que integram o nosso *corpus*.

A autobiografia, como se sabe, foi pensada originalmente no terreno da literatura pelos estudos de Philippe Lejeune (2008). O conceito de autobiografia, conforme proposto por Lejeune, refere-se à “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p. 14-15). Para que haja a autobiografia, o autor diz que é necessária uma “relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (Idem, p. 223). Dessa forma, destaca que assim entendida a autobiografia “pressupõe um compromisso explícito do autor, um ‘pacto’ de veracidade proposto ao leitor, na maior parte das vezes em um texto preliminar”, uma introdução, por exemplo, na qual o escritor da autobiografia deixa claras as regras do jogo, embora se saiba que a verdade em questão será sempre a do autobiógrafo.

Lejeune, tendo em vista os deslocamentos feitos do termo autobiografia, reconhece a elasticidade da palavra e questiona se seria possível a existência da autobiografia no cinema

no artigo “Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário” e se pergunta: “Existiriam realmente filmes em que o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou a sua obra, como faz um escritor que, no fim da vida, usa a linguagem que elaborou em suas obras anteriores, para falar de si mesmo?” (2008, p. 225). A partir desse questionamento, o autor argumenta sobre a necessidade de não se transpor, de maneira estrita, um conceito originário da literatura para o cinema. Antes, Lejeune salienta que é preciso considerar a diferença entre os meios, no caso em discussão, a escrita literária e o audiovisual. Como fazer as mesmas exigências para um e outro, sem se ter em mente as respectivas especificidades? O autor conclui que é necessário buscar na própria linguagem cinematográfica elementos que assegurariam a autobiografia neste meio como, por exemplo, o emprego da câmera subjetiva, o comentário em voz over em primeira pessoa etc.

A perspectiva sugerida por Lejeune é, em certa medida, a postura adotada por Catherine Russel, que se preocupa mais em indicar as características estéticas e temas recorrentes das produções audiovisuais de não-ficção autoetnográficas, perguntando-se como e para que finalidade “novas e estimulantes versões de autorrepresentação estão sendo construídas” (RENOV, 2003, apud FREIRE, 2011, p. 268), ao invés de indicar categorizações e fronteiras estanques, tendo em vista a diversidade dessas realizações.

Encerrada essa consideração pontual sobre o aspecto autobiográfico dos documentários em primeira pessoa, retomaremos a discussão sobre a autoetnografia nas produções audiovisuais de não-ficção. Acreditamos que seja interessante pensar a ideia de autoetnografia, tendo em vista as considerações de Renov e Russel, como presente já no âmago da antropologia compartilhada rouchiana¹³. Embora Jean Rouch não tenha empregado o termo, sua práxis cinematográfica já vislumbrava a ideia de uma autoetnografia. O momento limite da antropologia compartilhada

13 A respeito de Jean Rouch e suas contribuições para o documentário ver notadamente Joram ten Brink (2007), Jean-André Fieschi (2010), Marcius Freire (2009) e Paul Henley (2009).

seria aquele em que as pessoas filmadas, até então somente observadas pelos antropólogos-cineastas e, no caso de Rouch, colaborando no processo de realização dos filmes, passassem a ter justamente o controle da câmera, como previsto por ele na conclusão do seu artigo “The Camera and Man”:

E amanhã? (...) Os sonhos de Vertov e Flaherty serão combinados em um “cine-olho-ouvido” mecânico, o qual, como uma câmera participante, passará automaticamente para as mãos daqueles que estiveram, até agora, sempre na frente dela. Então, o antropólogo não mais monopolizará a observação das coisas. Ao invés disso, tanto ele como sua cultura serão observados e gravados. Dessa forma, o filme etnográfico nos ajudará a “compartilhar” a antropologia (2003, p. 98).

Claudine de France, que segue o legado iniciado por Rouch, revela, com outras palavras, o mesmo ideal que o antropólogo-cineasta expusera anos antes, quando, no final de seu livro *Cinema e antropologia*, tece algumas considerações sobre o futuro da antropologia fílmica:

Filmar os outros é, por certo, um dos objetivos do antropólogo-cineasta. Mas não desejaria ele igualmente que os outros pudessem, por sua vez, filmar-se e dar uma versão de sua cultura que lhes fosse própria? Cada grupo humano daria assim a imagem de sua vida cotidiana, de seus ritos, a partir de seu próprio ponto de vista. Esta imagem seria em seguida confrontada com aquela que outros grupos, por sua vez, fazem dele. Em outras palavras, o confronto de nosso próprio olhar com aquele dos outros sobre eles mesmos e sobre nós parece-nos ser o verdadeiro projeto da antropologia fílmica, uma vez que abre caminho, de maneira irrestrita, para uma troca de olhares de possibilidades ilimitadas (1998, p. 389).

A apropriação da câmera pelos sujeitos

até então somente por ela observados está no cerne da produção audiovisual de não-ficção contemporânea, na medida em que a alteridade, como estamos discutindo, teve o seu local de referência deslocado, e passou a ser não mais apenas retratada audiovisualmente, mas, sobretudo, a realizar suas próprias filmagens. David MacDougall (1998, p. 138) argumenta no epílogo¹⁴ do artigo “Beyond observation cinema” que a fronteira entre sujeitos observadores e sujeitos observados está cada vez menos clara, motivo pelo qual defende uma crescente troca e observação recíprocas entre ambos. Trata-se da mesma problemática levanta por James Clifford (2011, p. 18) quando aponta que com as novas tecnologias da informação e comunicação ter-se-ia uma “etnografia generalizada”, processo no qual as pessoas interpretam os outros e a si mesmas através dos registros audiovisuais.

É nesse deslocamento que reside a problemática de nossa pesquisa, tendo em vista que o projeto VNA objetiva possibilitar e incentivar a elaboração de imagens pelos próprios indígenas. Claro está, a partir das questões até aqui apresentadas, notadamente dos pensamentos de Michael Renov e Catherine Russel, articulados à antropologia compartilhada/ antropologia fílmica, seguindo os caminhos de Jean Rouch e Claudine de France, o caráter autoetnográfico do projeto em tela, pois ao dar a câmera para os indígenas lhes é facultada a possibilidade de escolher o que dizer, quando, onde e como filmar, a partir de uma perspectiva interna, na qual eles apresentam suas aldeias, seu cotidiano, sua história, suas festas e rituais, como também seus problemas sociais.

Assim, tendo como pedra de toque a ideia de autoetnografia, realizaremos a seguir o estudo de nosso *corpus* enfatizando, respectivamente, as dimensões ética, estética e política da produção audiovisual de não-ficção do projeto VNA, consideradas como fundamentais para se compreender melhor a categoria de documentário autoetnográfico¹⁵.

14 Epílogo escrito para a segunda edição do livro *Principles of Visual Anthropology*, que saiu em 1995, vinte anos após a primeira publicação do artigo.

15 Para uma abordagem em profundidade, recomendamos a leitura do capítulo 3, “A ética no processo de realização

O documentário autoetnográfico do projeto VNA: ética, estética e política

A realização de um documentário implica, necessariamente, “o encontro de alguém que controla uma câmera de filmar com alguém que não a controla” (NICHOLS, 2016, p. 190). Nessa perspectiva, há na realização de qualquer documentário “uma relação de poder em que o realizador, queira ele ou não, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas” (FREIRE, 2011, p. 31).

O VNA propõe uma produção audiovisual compartilhada por meio de oficinas de formação em audiovisual ministradas nas comunidades indígenas. A metodologia do VNA começou a ser delineada a partir de 1998 quando Vincent Carelli convidou Mari Corrêa, documentarista formada pela escola francesa *Ateliers Varan*, para integrar o projeto e adaptar ao mundo das aldeias a dinâmica de trabalho desse centro de formação em realização documentária, fundado em 1981 por iniciativa do antropólogo-cineasta Jean Rouch¹⁶.

Mari explica que as oficinas nas aldeias duram de três semanas a um mês e contam com seis alunos, normalmente indicados pelos mais velhos, e que trabalham em duplas, já que para cada oficina são disponibilizadas três câmeras. A rotina diária de trabalho consiste, basicamente, na captação do material audiovisual pelos alunos na parte da manhã e sua posterior exibição à tarde. Os coordenadores da oficina ensinam aos indígenas o manejo básico da câmera, orientando-os a fazer o foco manual e o balanço de branco, e têm como hábito passar como exercício a filmagem do cotidiano de algum membro da aldeia. Vale notar que os indígenas

vão filmar sozinhos, não sendo acompanhados pelos coordenadores (CORRÊA, 2004).

O processo de realização cinematográfica do VNA é aberto à imprevisibilidade, visto que os realizadores não fazem uso de roteiros fechados, indo a campo sem ter elaborado, às vezes, qualquer pesquisa prévia, apenas com uma ideia em mente sobre um possível filme. Ressaltadas as devidas particularidades de cada documentário, é necessário, antes mesmo de começar as filmagens, que o cineasta esteja disposto a abrir-se aos sujeitos filmados, em um processo de inserção profunda (FRANCE, 1998), condição *sine qua non* para a preparação dos filmes, momento em que é permitido àqueles que serão filmados iniciar sua participação no processo de realização com a sugestão de temas, personagens e possíveis abordagens para o documentário etc.

Dois aldeias, uma caminhada (2008), dirigido pelos indígenas Ariel Ortega, Germano Beñites e Jorge Morinico, da etnia Mbya-Guarani, revela como a adoção dessa tendência de realização é significativa tanto para cineastas como para as pessoas filmadas. O documentário retrata o dia a dia da Aldeia Verdadeira, que fica em Porto Alegre cercada pela cidade, e da Aldeia Alvorecer, localizada em São Miguel das Missões, a 500 quilômetros de Porto Alegre, um local que já pertenceu aos Guarani e hoje foi transformado em local turístico.

Ariel relata que ele e os demais realizadores não sabiam exatamente o quê filmar. Entretanto, com o passar dos dias começaram a conversar com as pessoas da aldeia, até que surgiu a ideia de abordarem no documentário o cotidiano dessas duas comunidades Mbya-Guarani. Apesar dos cineastas indígenas filmarem em suas aldeias, Ariel comenta que os Guarani são muito reservados, dificuldade que foi superada quando

15 cinematográfica do projeto *Vídeo nas Aldeias*”; capítulo 4, “Derivas do cinema direto/verdade: a estética no projeto *Vídeo nas Aldeias*”; e capítulo 5, “Processos discursivos alternativos, identidade e visibilidade indígenas: a política no projeto *Vídeo nas Aldeias*” de Juliano José de Araújo (2019).

16 Em 1978, após a independência de Moçambique, o governo local pediu para cineastas conhecidos, como Jean Rouch, que viessem filmar as transformações pelas quais o país passava. Rouch, por sua vez, propôs formar cineastas africanos para que eles mesmos pudessem filmar sua própria realidade. Com Jacques d’Arthuys, adido cultural da Embaixada da França, eles organizaram uma oficina de formação em cinema documentário baseada no aprendizado a partir da prática. A partir dessa primeira experiência, foram criados em 1981 os *Ateliers Varan* em Paris. Para mais informações, ver Araújo e Marie (2016).

uma reunião foi feita com a comunidade para explicar a importância de fazer o filme (ARAÚJO, 2011).

A preparação da filmagem desse documentário ocorreu em um verdadeiro mergulho e participação no universo da aldeia, mostrando que o tema surgiu apenas no momento em que cineastas e sujeitos filmados acostumaram-se uns com os outros: “o cineasta com o ambiente, o ritmo de vida das pessoas filmadas; as pessoas filmadas com a presença do cineasta” (FRANCE, 1998, p. 347). Somente quando foi estabelecida essa relação entre cineastas e sujeitos é que as filmagens começaram, havendo uma forte relação e envolvimento entre eles.

Destacamos que esse processo, iniciado na etapa de preparação e passando pela filmagem, estende-se à etapa de montagem dos documentários, sendo constante nos documentários realizados no âmbito do projeto VNA, com um significativo destaque para o *feedback* da comunidade sobre o material filmado por meio da observação diferida das imagens e sons.

É justamente do estabelecimento dessa relação com os sujeitos filmados que emerge um elemento importante e presente durante todo o processo de realização cinematográfica do VNA: a ética, pensada como o conjunto de valores daquele que filma, e cuja raiz encontra-se, como defendemos, na herança rouchiana do projeto. Acreditamos que o projeto VNA é um dos melhores exemplos de uma antropologia da comunicação audiovisual compartilhada. Passemos para a abordagem da dimensão estética.

O primeiro gesto estético que analisamos nos documentários do VNA foi a descrição fílmica continuada das ações e atividades dos sujeitos filmados. *No tempo das chuvas* (2000), documentário dirigido por Isaac e Valdete Pinhanta, apresenta o cotidiano dos indígenas da etnia Ashaninka, na aldeia do rio Amônia, no Acre, durante o período das chuvas, também conhecido no Norte do Brasil como inverno amazônico.

São apresentadas ao espectador, em todas as sequências do filme, várias atividades dos

indígenas, uma espécie de mosaico da vida diária, tais como a fabricação de uma canoa (figura 1), a colheita de um tipo de coco chamado murumuru (figura 2), o fiar do algodão pelas mulheres (figura 3), a colheita da macaxeira (figura 4) etc. Destaca-se, em todos esses momentos, a forma como a câmera acompanha, observa e descreve detalhadamente cada uma dessas ações.



Figura 1: fabricação de uma canoa (imagem captada de *No tempo das chuvas*)



Figura 2: colheita do murumuru (imagem captada de *No tempo das chuvas*)



Figura 3: fiar do algodão pelas mulheres
(imagem captada de *No tempo das chuvas*)



Figura 4: colheita da macaxeira
(imagem captada de *No tempo das chuvas*)

Trata-se de uma filmagem que não impõe limites para a duração das tomadas. Muito pelo contrário, abre-se para aqueles que filma, acolhe suas auto-*mises en scène* e se submete ao tempo de desenvolvimento de suas ações. Como resultado, é apresentada ao espectador uma mostra audiovisual continuada que valoriza o entrelaçamento dos tempos fortes, com a apresentação das ações principais, dos tempos fracos, manifestados pelas repetições e, sobretudo,

dos tempos mortos, compreendidos como momentos de aparente falta de ação, mas que são significativos, uma vez que revelam um enorme potencial audiovisual. O documentário também traz a presença, na imagem, dos espaços eficientes, fundamentais para o desenvolvimento da ação filmada, e marginais, que compreendem ações e elementos periféricos, mas importantes para compreensão do contexto retrato nos filmes¹⁷.

A segunda questão estética que analisamos refere-se à câmera participante associada à ideia de cine-transe (ROUCH, 2003), consequência da adoção pelos cineastas indígenas de um posto de observação itinerante¹⁸, no qual se filma com a câmera na mão bem próximo dos sujeitos filmados e não empregando o *zoom*. Isso possibilita ao espectador o efeito de sentido de penetrar no evento filmado através do plano sequência e do som direto.

Essa opção estética é interessante de ser observada em *O poder do sonho* (2001) de Divino Tserewahú, um documentário sobre a festa do Wai'á que introduz o jovem Xavante na vida espiritual. No momento apoteótico da cerimônia, quando todos os jovens no pátio da aldeia recebem a ordem dos anciãos indígenas para desmaiar, a filmagem com a câmera na mão, por um lado, confere à imagem uma certa instabilidade, em alguns momentos sutil (figura 5), em outros, nem tanto, tendo em vista a oscilação dos enquadramentos, a velocidade dos movimentos e também os imprevistos da circunstância da tomada (figuras 6 e 7); por outro lado, possibilita ao espectador, por meio do plano sequência e do som direto, adentrar o cerne do ritual.

17 Sobre os conceitos de tempos fortes, fracos e mortos e espaços eficiente e marginal, veja Claudine de France (1998, p. 193-297), notadamente o capítulo “Articulações espaciais e temporais”.

18 Jane Guéronnet (1987, p. 13), com o objetivo de estudar e identificar os níveis operatórios da *mise en scène* do cineasta durante a filmagem, propõe o conceito de posto de observação, definido como “a posição do cineasta no espaço a partir da qual se efetua o registro cinematográfico”. Toda e qualquer filmagem pode realizar-se, assim, tendo em vista a natureza fixa, sedentária ou itinerante de um posto de observação. O posto de observação fixo define-se pela manutenção exclusiva



Figura 5: disputa entre guardas velhos e novos de um mesmo clã Xavante (imagem captada de *O poder do sonho*)



Figura 7: ancião Xavante que lidera a festa Wai'á (imagem captada de *O poder do sonho*)



Figura 6: último dia da festa Wai'á (imagem captada de *O poder do sonho*)

18 da postura, uma vez que o cineasta realiza filmagens de maneira que todas as partes de seu corpo estejam fixas em um mesmo lugar, obtendo como resultado na imagem um campo fixo. Já os postos de observação sedentário e itinerante têm como resultado um campo móvel na imagem. A diferença aqui reside no fato de que no posto de observação sedentário o corpo do cineasta está em movimento por uma rotação, ao redor de um ponto fixo, ou uma curta translação, permanecendo sempre no mesmo lugar; enquanto que no posto de observação itinerante o corpo todo do cineasta move-se com a câmera, sendo o registro audiovisual feito a partir dessa locomoção. Para mais informações, ver Jane Guéronnet (1987).

O terceiro procedimento estilístico que analisamos foi o comentário em voz over em primeira pessoa com uma forte característica subjetiva e feito de maneira improvisada. *Shomõtsi* (2001) de Valdete Ashaninka é uma crônica do cotidiano de Shomõtsi, tio do cineasta indígena que mora na fronteira do Brasil com o Peru e evidencia essa opção, de uma maneira totalmente distinta da tradição documentária clássica, assemelhando-se com as experiências do cinema documentário moderno¹⁹.

Narrado em primeira pessoa, o comentário em voz over desse documentário, enquanto suporte binário que demarca quem detém o conhecimento, rompe com tal estrutura entre um “nós” que filma e um “eles” que são filmados. Vale notar ainda que esse comentário foi feito de forma improvisada pelo cineasta indígena, estimulado pelos questionamentos de Mari Corrêa, responsável pela montagem.

Como quarto gesto estético presente nos documentários do VNA, a encenação foi discutida em suas várias faces. Partimos do pressuposto de que a profilmia²⁰ é um fenômeno inerente ao processo de realização cinematográfica, sendo o documentário sempre o resultado da relação entre auto-*mise en scène* das pessoas filmadas e *mise en scène* do cineasta.

Cheiro de pequi (2006) do Coletivo Kuikuro de Cinema, por exemplo, é um documentário que, por meio de entrevistas com os mais velhos da aldeia, narra a história de Mariká e suas duas esposas, as quais o traíram com um jacaré (figuras 8, 9 e 10). Mariká, ao saber da traição que lhe foi contada por uma cutia, flagra a infidelidade das esposas e mata o jacaré com uma flecha invisível. As esposas enterram o amante e após cinco dias veem que o jacaré estava brotando simbolizado por um pé de pequi. Toda essa descrição é apresentada ao espectador por meio de uma encenação, um artifício estético e criativo de simulação que dá vida a uma história mítica.



Figura 8: duas esposas de Mariká (imagem captada de *Cheiro de pequi*)



Figura 9: jacaré (imagem captada de *Cheiro de pequi*)

De lá ele vinha se encontrar com elas.

19 A esse respeito, ver o estudo de Silvia Paggi (2011) sobre o comentário no cinema documentário e etnográfico ou ainda a entrevista de Jane Guéronnet e Philippe Lourdou com Jean Rouch sobre o comentário improvisado na imagem (GUÉRONNET e LOURDOU, 2000).

20 Segundo France (1998, p. 412): “maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera”.



Figura 10: Mariká e a cutia
(imagem captada de *Cheiro de pequi*)

O quinto e último procedimento discutido foi o uso das imagens de arquivo nos documentários. *Já me transformei em imagem* (2008) de Zezinho Yube apresenta a história da etnia Huni Kui, do Acre, contada a partir do ponto de vista dos indígenas. Para tanto, articula diferentes imagens de arquivo do século passado, notadamente dos filmes *Fishing expedition and ensuing festival* (1951) de Harald Schultz (figura 11) e de *No paiz das Amazonas* (1922) de Silvino Santos (figura 12).



Figura 12: imagem de *No paiz das Amazonas*
(imagem captada de *Já me transformei em imagem*)



Figura 11: imagem de *Fishing expedition and ensuing festival*
(imagem captada de *Já me transformei em imagem*)

Zezinho Yube faz uma importante reflexão sobre a história do Brasil, mostrando a invasão das terras indígenas pelos seringueiros, o fato de muitos indígenas terem sido capturados e obrigados a trabalhar em um regime de semiescravidão, além de terem sido “marcados”, como se faz como o gato, com as iniciais dos nomes de seus patrões. Todo o material de arquivo foi ressignificado, tendo em vista os contextos de produção das imagens dos filmes de Schultz e Santos, influenciados, respectivamente, pelas ideias positivistas e expansionistas do período.

Consideremos, agora, a dimensão política. Dirigindo-se aos espectadores não-indígenas, seus enunciatários, como se fossem uma resposta que lhes é destinada, destacamos um forte papel político desempenhado pelos documentários do projeto VNA. Nesse contexto, identificamos três aspectos políticos nesses documentários. O primeiro deles foi como processos discursivos alternativos para discutir a relação entre história oficial versus história não-oficial, questão presente em *Desterro Guarani* (2011) de Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto Ignácio de Carvalho e Vincent Carelli. Nesse documentário, o cineasta Ariel faz uma reflexão sobre o processo histórico do contato dos Mbya-Guarani com os colonizadores, tentando entender como seu povo foi destituído de suas terras.

O segundo aspecto político relaciona-se ao fato dos documentários atuarem como instrumento de afirmação da identidade e cultura indígenas. Os *Kuikuro* se apresentam (2007) do Coletivo Kuikuro de Cinema apresenta um pouco da história dessa etnia, desde seus antepassados, passando pelos seus conflitos com os não-indígenas e, notadamente, as mudanças de suas vidas no mundo contemporâneo. É um documentário que consegue, por um lado, desconstruir a imagem estereotipada dos povos indígenas e, por outro, mostrar de forma didática a intrincada e complexa relação da identidade e cultura indígenas proveniente do contato dos Kuikuro com a comunidade circundante.

Por fim, encontramos também documentários que desempenham o papel de instrumento de denúncia, reivindicação e visibilidade dos

povos indígenas. Aqui, é exemplar o caso de *Os Kisedje* contam a sua história (2011) de Kamikia Kisedje e Winti Suya. Nesse filme é abordado o processo de reivindicação dos territórios tradicionais da etnia Kisedje que compreendeu, dentre outras ações, a ocupação de fazendas improdutivas, até que, em 1998, eles conseguiram a demarcação de uma área de 150 mil hectares.

Considerações finais

Entendemos que considerar a produção audiovisual do projeto VNA como uma prática de autoetnografia no documentário revelou-se uma perspectiva interessante, até então pouco abordada pelos estudos do campo do audiovisual de não-ficção. Presente de maneira pontual na definição de Bill Nichols (2016) sobre o documentário performático, a autoetnografia foi discutida também por Michael Renov (2004) que não emprega propriamente o termo. O autor fala em etnografia doméstica. A melhor problematização sobre a autoetnografia foi, em nossa opinião, apresentada por Catherine Russel (1999).

Acreditamos que pudemos, tendo em vista os limites de extensão deste artigo, delinear a categoria de documentário autoetnográfico e suas especificidades, notadamente a partir da análise das dimensões ética, estética e política de nosso *corpus*, formado por nove documentários da série “Cineastas indígenas” do projeto VNA. A categoria de documentário autoetnográfico pode se constituir em uma instigante proposição para se pensar não apenas os documentários do VNA. Pelo contrário, muitos outros filmes de não-ficção contemporâneos apresentam inúmeras características desse tipo de realização. Trata-se, assim, de um esforço de análise e compreensão sobre certa produção audiovisual que cada vez mais se faz presente no circuito especializado.

O documentário autoetnográfico coloca em pauta na sua *mise en scène* o fato do realizador pertencer ao universo filmado e debruçar-se sobre assuntos que lhe são muito próximos e de seu cotidiano, quando não familiares. Apresenta uma vinculação às lutas de minorias, como os povos indígenas, os moradores das

periferias, as mulheres, os negros, enfim, às “subjetividades não autorizadas” a que se refere Russel (1996, p. 276). Consiste em um espaço para o qual convergem elementos estéticos caros ao documentário moderno, especificamente os cinemas direto/ verdade, além de apresentar questões que emergem com força na produção audiovisual de não-ficção contemporânea, como a encenação e o emprego das imagens de arquivo.

Referências bibliográficas

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

ARAÚJO, Juliana e MARIE, Michel (Orgs.). *Varan: um mundo visível*. Belo Horizonte: Balafon, 2016.

ARAÚJO, Juliano José de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2019.

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

BRINK, Joram ten (Org.). *Building bridges: the cinema of Jean Rouch*. Londres, Nova Iorque: Wallflower Press, 2007.

CLIFFORD, James e MARCUS, George (Orgs.). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press: 1986.

_____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organização e revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CORRÊA, Mari. “Vídeo das Aldeias”. In: *Vídeo nas Aldeias*. Abril de 2004. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br> Acesso em 15 julho 2012.

FIESCHI, Jean-André. “Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch”. In: SILVA, Mateus Araújo (Org.) *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

FRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. Trad. Marcius Freire, Isabel Pagano e Maria Francisca Marcello. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. “Jean Rouch e a ética do encontro”. Devires. Dossiê Jean Rouch II. Belo Horizonte, volume 6, número 2, julho/dezembro 2009.

GUÉRONNET, Jane. *Le geste cinématographique*. Nanterre: Université Paris X-Nanterre/Formation de Recherches Cinématographiques, 1987.

_____. e LOURDOU, Philippe. “O comentário improvisado na imagem: entrevista com Jean Rouch”. In FRANCE, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

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

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, Consuelo e MESQUISTA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

MACDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues*

- and concepts in documentary. Bloomington e Indianapólis: Indiana University Press, 1991.
- _____. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- _____. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2016.
- PAGGI, Silvia. “Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique”. In: *Cahiers de Narratologie*. Paris, número 20, 2011.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2004.
- ROUCH, Jean. “The Camera and Man”. In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.
- RUSSEL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Londres: Duke University Press, 1999.
- VERSIANI, Daniela. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- Ortega, Germano Beñites e Jorge Morinico. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2008, 65 min. DVD .
- Já metransforme em imagem*. Direção: Zezinho Yube. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2008, 32 min. DVD.
- No tempo das chuvas*. Direção: Isaac Pinhanta e Valdete Pinhanta. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2000, 38 min. DVD.
- O poder do sonho*. Direção: Divino Tserewahú. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2001, 48 min. DVD.
- Os kisedje contam a sua história*. Direção: Kamikia Kisedje e Winti Suya. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2011, 20 min. DVD.
- Os kuikuro se apresentam*. Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2007, 7 min. DVD.
- Shomõtsi*. Direção: Valdete Ashaninka. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2001, 42 min. DVD.

Filmografia

- Cheiro de pequi*. Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2006, 36 min. DVD.
- Desterro guarani*. Direção: Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto Ignácio de Carvalho e Vincent Carelli. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2011, 38 min. DVD.
- Duas aldeias, uma caminhada*. Direção: Ariel