

As temporalidades e espacialidades do “outro” no documentário: a imagem da tradição indígena sob as lentes de Vladimir Kozák e Loureiro Fernandes.

MENDES, Mariuze Dunajski. Doutoranda Interdisciplinar em Ciências Humanas - UFSC; Mestra em Tecnologia – UTFPR; Professora de Design da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR - Paraná. mariuzem@yahoo.com.br

Resumo

O documentário, como uma forma de registro do real e do imaginário social, abre para possibilidades de percepção, interpretação e interação virtual com o “outro”, transitando em temporalidades e espacialidades diversas que são refletidas e refratadas na narrativa visual. As reflexões que seguem neste artigo são uma incursão inicial pelos caminhos do documentário, à luz de noções teóricas sobre a imagem documental em relação com a etnografia. Esta análise foi uma tentativa de compreender como foi traduzida a linguagem do documentário no filme *Os Xetá da Serra dos Dourados*, de José Loureiro Fernandes e Vladimir Kozák, constituindo-se em um método de investigação e documentação social. O objetivo foi focar as análises principalmente nos aspectos relativos ao registro das técnicas de produção artesanal, consideradas pelo autor como um saber “primitivo” que deve ser resgatado e arquivado por considerar que esta será inevitavelmente extinto com a industrialização.

Palavras-chave: Mídia audiovisual e Antropologia; Documentário etnográfico e artesanato; História do documentário etnográfico.



tribo kozák

hetá xetá kozák

tela de índigos índios

hetá xetá kozák

memo de indigno cinema

hetá xetá kozák

mote-fátuo perpétuo

hetá xetá kozák

a morte é esteta

hetá xetá kozák

o filme - profeta

o outro

Montaigne: índio é feliz

Sertanista: índio quer neocid

Custer: índio bom é índio morto

Posseiro: índio morto é bom porto

Pastor: índio é sátrapa

Exército: índio é apátrida

Raoni: índio quer carabina

Caiapó: índio quer concubina

ONG: índio quer nação

Garimpo: índio quer aluvião

Igreja: índio quer hóstia

Índio: o branco é sócia

Fonte: Silvio Back

Introduzindo...

As reflexões que seguem neste artigo são uma incursão inicial por caminhos desconhecidos sobre documentários, que vão sendo aos poucos desvendados à luz de algumas noções teóricas sobre a imagem em relação com a etnografia. Esta análise foi uma tentativa de compreender como foi traduzida a linguagem do documentário no filme *Os Xetá da Serra dos Dourados*, de José Loureiro Fernandes e Vladimir Kozák, constituindo-se em um método de investigação e documentação social.

O objetivo foi focar as análises principalmente nos aspectos relativos ao registro das técnicas de produção artesanal, consideradas pelo autor como um saber “primitivo” que deve ser resgatado e arquivado, já que desaparecerão com a industrialização e modernização do mundo, afirmação que será problematizada no decorrer do artigo.

Para a análise do documentário partimos da proposta de Meneses de analisar um filme como uma “unidade discursiva” composta por conceitos que conduzem a narrativa, passando pelo posicionamento dos personagens, a relação com o meio e as hierarquias determinadas por um contexto cultural e social de produção. Desta forma, buscarei pensar as condições de produção do filme a partir da narrativa delineada por Loureiro Fernandes, como uma tentativa de construção objetiva do conhecimento de forma positivista, comum aos antropólogos e cineastas dos primeiros decênios do século XX.

A utilização dos recursos audiovisuais, como cita Godio (...), é um elemento fundamental que “proporciona uma enorme visibilidade à tarefa de ‘explicitar’ e ‘imprimir’ a sempre difícil empresa da etnografia”. A tarefa do etnógrafo-cineasta de comentar o mundo e olhar o “outro”, corporifica o estranhamento e a distância, servindo de “testemunho” ao “revelar” a historicidade pelas suas lentes. São modos de ver e de ser visto que podem mudar a forma de viver do “ator” social, do produtor ou do receptor, tendo assim forte compromisso ético.

Ao analisar o documentário buscarei levar em conta o contexto em que foi produzido e quais os olhares sobre o “outro” filmado. Consideramos que a análise é sempre parcial, pois, como apontam Francastel, Hall e Barbero em suas teorias sobre a recepção, há uma unidade de proposição de sentidos e uma leitura que sempre é orientada pelo repertório de sentidos de quem lê as imagens, assim, dentro de limitações

e códigos de interpretações, que levam a decodificações relacionadas a visões de mundo díspares. A comunicação é, para Barbero, uma “questão de mediação mais que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimento, mas de re-conhecimento” (2003: 28).

Na recepção há um re-conhecimento, pois as mensagens são significadas a partir de seus usos, memórias ou resistências. Assim, enfatizo que esta é a minha visão sobre o filme, a partir de meus referenciais, entre tantos possíveis.

Algumas considerações sobre a imagem e os documentários

Tanto a fotografia quanto as imagens cinematográficas foram marcadas no seu surgimento por um caráter indicial muito forte, combinando a estética e técnica para a “construção do novo poder econômico, político e ideológico da burguesia ‘esclarecida’”. Exibiam, assim como as exposições universais do final do século XVIII, as imagens do progresso e do conhecimento com o objetivo de catequizar os não ilustrados. Não são somente a “representação fiel” da realidade, mas a revelam, oferecendo ao olhar aquilo que não conseguiria captar na sua plenitude. É um descobrimento e desvelamento servindo ao conhecimento do que está distante. Neste sentido serviram às missões e expedições que ocorreram em terras “desconhecidas”, revelando a olhares curiosos o universo do “outro” – o indígena e seu mundo “intocado”, servindo, até há pouco, apenas de ilustração ou de prova que o antropólogo “esteve lá” (Nichols, 2005).

Com relação ao que caracteriza um filme documentário, Nichols cita a dificuldade de definir esta categoria fílmica, pois são as interpretações do produtor e receptor que vão determinar o caráter de “verdade” da ficção ou não-ficção. “A idéia de documento é aparentada à idéia da imagem que serve como índice daquilo que a produziu”. O som e a imagem “testemunham” o que compartilhamos na tela na confiança que esta indexação é uma “re-apresentação de um mundo histórico” (Nichols, p.64). Há uma força retórica dos discursos que “validam” a historicidade do que é apresentado. Há uma certa assertiva quanto ao caráter de objetividade, confiabilidade e credibilidade do documentário, que, também podem ser apenas rótulos pré-determinados. Como discurso, “o documentário reivindica uma abordagem do mundo

histórico e a capacidade de intervenção nele moldando a maneira pela qual o vemos” (p.69)

Há também o entendimento de que o documentário não é mera reprodução de um fato, mas representação sob um determinado ponto de vista. Penafria (2005) propõe colocar ficção e documentário lado a lado, pois, por partilharem o uso de imagens e sons, ambos são cinema. Tanto temos elementos ficcionais no filme documentário (pelos códigos utilizados pelo autor para a representação), como percebemos um componente documental na ficção.

Como aponta a autora:

Todo o filme é documental porque remete para pontos de vista, para modos de pensar, para modos de ver o mundo. Documentário e ficção são dois modos de documentar, **de comentar** o mundo. Retirar a componente documental dos filmes de ficção é retirar-lhes uma componente essencial, mas, também, podemos dizer que retirar ao documentário a sua parte ficcional é retirar-lhe uma componente essencial. Não havendo uma fronteira nítida, colocamo-nos nessa zona de fronteira para dizer que da nossa parte o que nos interessa é a verdade cinematográfica (2005).

Normalmente os documentários de representação social abrem possibilidade de reconhecimento de um mundo comum por interpretações de significados e valores para a “compreensão sobre o que a realidade foi, é ou poderá vir a ser” (Nichols, 2005, p.27).

Uma das características formais do documentário é a ligação dos fatos por uma narrativa histórica, atravessada por um tempo, espaço e atores sociais definidos e não necessariamente pela continuidade, como no caso da ficção. Seria uma “montagem de evidência”, com um argumento sustentado por uma lógica (Nichols, 2005, p. 58).

Godio (...) propõe três premissas “fundadoras” do trabalho documental etnográfico com base em Ash e Gauthier: “a) ausência de atores profissionais em papéis de representação; b) utilização de cenários naturais; c) inexistência de roteiro”. Busca capturar a cotidianidade das pessoas, a vida no seu imprevisto, sem a interferência externa. No entanto, ao analisar um documentário é importante pensar o autor e a obra como limitadores interpretativos, pensando a autoria como *função*, no sentido foucaultiano, sendo fundante de uma categoria estilística discursivamente situada (Menezes, 2007). O autor é uma produção ideológica de uma cultura em um determinado espaço e tempo, com sua visão de mundo e proposição de sentidos, que são incorporados na narrativa filmica.

Os documentários têm a característica de representação do outro, sendo este um ator social e cultural que “interpreta” a realidade representada. Ao ligar a antropologia e o documentário há implicações éticas a serem consideradas, pois, na interpretação da história do outro pela lente de um cineasta corre-se o risco de alterar comportamentos sociais de quem é visto ou de quem vê.

Breve histórico

A produção cinematográfica, segundo Nichols, surge com Lumière no registro do documental do cotidiano. Foi com Flaherty que alcançou o *status* de documentário, com o filme *Nanook of the North*, de 1922. Também Vertov e Grierson foram considerados pioneiros desta modalidade, principalmente no que diz respeito ao financiamento estatal para a produção de documentários.

Sobre a história do cinema documental brasileiro, resumidamente, Gonçalves aponta como a primeira imagem do cinema nacional a filmagem da Baía da Guanabara, por Afonso Segreto em uma “tomada documental” conhecida como “tomada de vista”, estilo que prevaleceu até 1908. A incorporação das câmeras cinematográficas ao material de trabalho de antropólogos que viajavam pelo país para registrar e documentar populações indígenas resultou nos primeiros filmes etnográficos, “divulgando as ações oficiais de integração nacional e a imagem idealizada de um índio ainda selvagem”. Destaca-se neste contexto a Comissão Rondon, que realizou uma série de filmes com registros das suas expedições. A criação pelo governo federal do Instituto Nacional do Cinema Educativo, conhecido como INCE em 1936, procurava mostrar uma “imagem positivista do Brasil, com intenção de democratizar o conhecimento partindo das classes intelectualizadas para as desfavorecidas”. A partir dos anos 50, vários diretores têm seus filmes financiados pelo Instituto. A temática exótica das florestas e seus povos foi recorrente neste período do cinema nacional. A partir da década de 60 surge a temática de engajamento social iniciada pelo Cinema Novo no Brasil.

A história do cinema, no entanto, não é uma sucessão linear de estilos e gêneros, superados por novas correntes surgidas, mas, como associa Nichols, a história do cinema se relaciona com proposições de maneiras diferentes de olhar o mundo pelos

cineastas. Este autor, conforme a narrativa, classifica os documentários em: expositivo, participativo, reflexivo, performático e poético¹.

Quanto ao documentário que será analisado - Os Xetá na Serra dos Dourados, de Fernandes - podemos enquadrá-lo no modo expositivo, que surgiu na Europa nos anos 1920, tratando diretamente de questões do mundo histórico, com uma abordagem didática. Busca construir uma abordagem geral sobre “particularidades de um determinado canto do mundo”, sendo o “canto” em questão uma aldeia indígena no norte do Paraná – os Xetá.

O contexto de produção do documentário

Há um longo percurso histórico na produção das imagens do índio, afirmando um repositório de significados que normalmente aponta para um “outro” genérico, que, como cita Cunha, dificilmente tem a ver com realidade da diversidade cultural, lingüística e social dos indígenas do Brasil (2004).

Os primeiros registros etnográficos a respeito dos Xetá foram dirigidos pelo antropólogo José Loureiro Fernandes, que fez expedições de pesquisa organizadas pela Universidade Federal do Paraná e pelo SPI (serviço de proteção ao índio), durante o período de 1955 a 1961. Foi feito contato direto com 60 indivíduos, sendo realizados estudos lingüísticos, da cultura material, tecnologia, hábitos e costumes dos Xetá. O cineasta tcheco Vladimir Kozák participou das expedições e efetuou registros destes índios através de filmes, fotografias e desenhos, que hoje constituem acervo do Museu Paranaense.

O mundo dos Xetá

Os *Xetá*, grupo indígena da família lingüística Tupi-Guarani, também denominado de **Hetá**, habitavam a região da Serra dos Dourados (Paraná) na margem esquerda do Rio Ivaí até sua foz, no Rio Paraná. A população estimada no final dos anos 40 era de 400 indivíduos, sendo a última etnia do estado do Paraná a entrar em contato com a

¹ Para aprofundamentos sobre estas modalidades de documentário ler: Nichols, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

“civilização”, fato oficialmente registrado na década de 50. Nesta época a população da tribo já havia se reduzido a 200 habitantes.



Foto 1: Índios Xetá em sua tapuia – década de 50.
Fonte: Arquivo do Museu Paranaense – Vladimir Kozák.

Frentes de colonização para a expansão cafeeira invadiram seu território, dizimando o grupo². Da cultura e dos hábitos que tornaram os Xetá diferentes de qualquer outro grupo indígena do Sul do país, restaram só algumas lembranças nas imagens e relatos dos antropólogos, pois os sobreviventes saíram da aldeia muito pequenos e poucos conhecem ou lembram da tradição. A língua é falada por apenas três pessoas (fonte: site MINC. Acesso em 03/01/2008).

Os pesquisadores, os antropólogos e suas visões de mundo

Vladimir Kozák (1898-1979) nasceu na Tchecoslováquia, vindo para o Brasil na década de 20 para trabalhar como engenheiro em usinas. Mudando para Curitiba na década de 30, fez imagens da cidade como fotógrafo e cinegrafista amador. Apaixonado pelas imagens e pela vida indígena, estabeleceu como meta de vida vir a trabalhar com esta temática, o que pode concretizar ao se aposentar. Passou a trabalhar voluntariamente para a Universidade Federal do Paraná como cinegrafista das expedições antropológicas, se inserindo nas tribos aonde fez os documentários mais importantes sobre a vida indígena do Paraná. Apesar de não ser antropólogo por formação tinha um

² Os únicos sobreviventes, cinco homens e três mulheres carregam a sina de serem os últimos de seu povo. Kuein, Tuca, Tikuein, Tiqüem, Rondon, Aân, Ana Maria e Maria Rosa Tiguá vivem dispersos nos estados de São Paulo, Paraná e Santa Catarina, trabalham como assalariados, empregados domésticos e bóias-frias, tendo apenas uma promessa de formação de um território próprio pela FUNAI.

olhar antropológico que o fez ser o único a filmar nas décadas de 1950 e 60 a hoje extinta aldeia dos índios Xetá (ou Hetá) do Norte do Paraná.



Foto 2: Índio Xetá e Kozák – década de 60.
Fonte: Arquivo do Museu Paranaense.

Loureiro Fernandes foi o antropólogo responsável pela maioria da investigação e documentação sobre a vida indígena do Paraná. Estudou o folclore e artesanato paranaense, assinalando em seus textos o valor da “cultura popular” que, segundo Câmara Cascudo citado pelo autor, “é o saldo da sabedoria oral na memória coletiva”. Esta cultura que é expressa pela sabedoria do povo, é um patrimônio passado pela experiência e pela comunicação das gerações sucessivas (Fernandes: 1973). Defende o estudo científico e sistematizado desses saberes nas universidades, sendo que a partir de seus ideais e conceitos teóricos, foi estruturado no ano de 1968, o Museu de Arqueologia e Artes Populares, em Paranaguá, concebido para fixar “um roteiro evolutivo de técnicas”, enfatizando a “tecnologia popular”.

Foi um folclorista com uma visão evolucionista, que se dedicou especialmente a estudar o artesanato³, apresentando os trabalhos artesanais como “ofícios mecânicos” de uma indústria caseira, que, analisado sob uma perspectiva histórica, seria o início da atividade industrial em nosso país. Considerava o artesanato um fazer pré-industrial,

³ Sobre a definição de artesanato, segundo abordagens no 3º Simpósio dos professores de universitários de História, realizado em 1965, em São Paulo, o autor apresenta de maneira geral o que se entende por artesanato: “atividade rústica elaborada por uma pessoa ou um grupo reduzido que se incumbe da tarefa em todas as fases, sem a divisão do trabalho. Cada produto que se faz é único, com difícil reprodução perfeita. O artesão exerce ofício por conta própria, só ou com ajuda da família ou de alguns poucos companheiros. Trata-se de forma característica de transformação de matéria prima de sociedades não evoluídas, de pequena concentração populacional, sem intercâmbio com outras. O subsistir do artesanato em sociedades mais complexas, de tecnologia avançada, numerosas e em muita comunicação com outras, com intenso grau de comercialização, é apenas um caso de contemporaneidade de formas não contemporâneas [...]. Na perspectiva histórica admite-se que o artesanato é o início da atividade industrial” (Francisco Inglêsias, citado por Fernandes, 1973, p. 16).

como uma fase que seria superada pela industrialização, daí a necessidade de preservá-lo no museu para a apreciação das gerações futuras (1973).

Divergindo em alguns aspectos da definição de Fernandes, gostaria de apontar meu entendimento sobre o fazer artesanal. Acredito que há sempre uma reestruturação e transformação do artesanato, que se insere na modernidade hibridando suas práticas. Entretanto, não devemos encarar este processo em um sentido evolutivo, como se estas manifestações fossem desaparecer e as práticas tradicionais, ao modernizar-se, tornarem-se completamente industrializadas. Há uma coexistência, que percebemos se focarmos as análises nos processos e não só nos produtos, contextualizando-os na lógica das relações sociais, como é apontado por alguns autores que estudam o artesanato e as manifestações populares, como, por exemplo, Ortega e Canclini.

No caso do registro da tribo Xetá, Fernandes e Kozák conseguiram “museologizar” práticas e costumes que, infelizmente, hoje desapareceram, não pela lógica preconizada pelo antropólogo de evolução do artesanato para a indústria, mas pela extinção de um povo pela ganância de produtores de café.

Análise do documentário

Aspectos técnicos

Documentário: *Os Xetá na Serra dos Dourados*; Direção: José Loureiro Fernandes; Filmagem: Vladimir Kozák; Ano: 1956, sendo as tomadas feitas ao longo da década de 50; Duração aproximada: 43 minutos. Filmado em película 16mm colorida.

O documentário é apresentado nos créditos iniciais como uma pesquisa científica ligada a um projeto financiado por órgãos estatais, o que ajuda a legitimar o caráter de “verdade” do que é retratado a partir do critério da cientificidade. A primeira tela o apresenta como: *1ª parte: Técnica da Idade da Pedra*. Não tenho conhecimento se houve gravações de outras partes. As filmagens foram feitas no local – Serra dos Dourados - a partir de observações cotidianas da tribo, sem locações em estúdio.

O filme não possui nenhum tipo de sonorização ou musicalização. Não apresenta nenhuma entrevista com os índios, que são elementos, apresentados como indivíduos “sem vida própria”, incapazes de se comunicar com o mundo “civilizado”. Os índios são anônimos, sendo apenas um deles discretamente identificado – Arigã (desconheço a

grafia correta), que foi o guia e intérprete da expedição. Foi apresentado como um índio que no passado foi confiscado da tribo e criado por uma família de Curitiba.

A única presença sonora é a voz do narrador que tem a função de animar os fazeres, comentar os fatos e as cenas – a ‘voz-de-Deus’⁴, personificado neste documentário por Arnaldo Jabor. Toda a narração assume um caráter científico, utilizando muitos termos técnicos para descrever o formato dos artefatos (cesto elipsóide, adorno cuneiforme,...), bem como as técnicas e instrumentos utilizados, afastando o receptor comum do diálogo.

Diante destas considerações iniciais sobre o documentário, o contexto de produção e os autores, passarei a analisar o filme em alguns aspectos que considere mais relevantes, relacionados principalmente ao enfoque discursivo sobre o artesanato.

Tentarei partir do ponto de vista de Francastel para quem a imagem “existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é um ponto de referência na cultura e não um ponto de referência na realidade” (1983, p. 193). A referência será o contexto de produção e as idéias do produtor – Fernandes – e do cineasta – Kozák.

O filme foi resultante de uma expedição exploratória que ocorreu ao longo de vários anos, portanto, não podemos descartar uma construção das imagens, talvez não de maneira negociada, mas planejada pelos produtores, já que a intenção, conforme citamos anteriormente era de preservar as tradições e costumes para a apreciação futura.

O texto é expositivo, conforme define Nichols, “se dirige ao expectador diretamente, com intertítulos ou vozes que avançam um argumento sobre um mundo histórico” (1992, p.34). No início do documentário a voz do narrador apresenta um julgamento sobre o que os pesquisadores encontram na aldeia. As moradas abertas – tapuias - sem sentido da privacidade, as ossadas de animais indicando “rituais primitivos” e a nudez dos índios são apontadas.

A narrativa deixa de lado vestígios que possam mostrar qualquer hibridação com o mundo “civilizado”. No entanto, as fotos feitas por Kozák, como a mostrada abaixo, demonstram as trocas e hibridações feitas entre os membros da expedição e os índios, além dos mesmos já terem tido contato prévio com fazendeiros da região, desde a década de 40.

⁴ Voz impessoal que narra e traduz o que acontece nas cenas, detalhando-as tecnicamente. O narrador oculto articula os sentidos das cenas expressando o sentimento do antropólogo sobre os fatos, explicando a seqüência e lógica dos rituais apresentados e conduzindo o expectador a realizar a leitura “correta” dos acontecimentos. A voz-de-Deus é seletiva e fecha sentidos sobre o “outro” apresentado na tela.



Foto 3: Antropólogo explicando ao índio como se utiliza uma faca.
Fonte: arquivos do Museu Paranaense – Vladimir Kozák.

Na narrativa também fica claro que foi feita uma negociação para que as técnicas primitivas fossem mostradas por aqueles que ainda as conheciam, já que no início do filme o narrador cita que a feitura do machado de pedra polida há muito não era feita, mas mostra toda a técnica e quais as aplicações do mesmo. A maioria das tomadas da câmera são em planos próximos, geralmente um *close* das mãos executando as técnicas, entremeadas com tomadas rápidas em profundidade de campo das cenas do cotidiano. Fica clara, em todos os momentos, a intenção de resgatar práticas antigas a fim de guardá-las para apreciação futura e menos de mostrar a tribo, deixando de lado as pessoas e suas relações, muito pouco exploradas.

As técnicas apresentadas durante o documentário são: 1. técnica de confecção do machado de pedra; 2. adorno labial; 3. plumária; 4. lascas de pedra para produzir elementos cortantes; 5. Arco e flecha; 6. cestaria; 7. cuias; 8. peneiras de taquara; 9. preparo da fibra para a tecelagem; 10. coleta de alimentos na floresta – mel, tubérculos, larvas, caça; 11. produção do fogo; preparo da carne para alimentação; 12. socagem de frutos no pilão; 13. preparo da erva-mate; 14 práticas terapêuticas.

São mostradas apenas as formas “primitivas” de preparo dos alimentos, reproduzindo todos os detalhes, desde o ritual de caça, ao preparo e ingestão do alimento. Uma das cenas mostra o preparo de um macaco assado em um espeto de madeira na fogueira acesa pela fricção de gravetos sobre uma esteira de fibras trançadas. Esta seqüência se aproxima da apresentada por Jean Rouch no filme *Les maîtres fous* – filme etnográfico francês de 1950 – no qual um cachorro é preparado para a refeição em uma tribo africana. O ritual, apesar de cortes feitos pelo autor, é insinuado como um ato primitivo e de barbárie por alguns “ocidentais civilizados” que o assistiram. Meneses

comenta que “quanto mais urbana a platéia essa distância é ressaltada, pois não faz mais parte da tradição urbana ‘acariciar’ a comida antes do jantar” (2007).



Foto 4: preparo de animais assados – década de 50.
Fonte: Arquivo do Museu Paranaense – Vladimir Kozák

Nas seqüências sobre o preparo dos alimentos, muitas afirmações sobre o caráter “primitivo” são enfatizadas, como no preparo do gato do mato, que é associado com a onça pintada, temida pelos índios, e por isto envolve um ritual especial. O gato tem sua boca amarrada, depois de sapecado o pelo é degolado e a cabeça costurada no ventre eviscerado para, só assim, assá-lo. Também ao falar sobre o preparo de um macaco, o narrador ressalta a característica particular deste ao assumir forma antropomórfica quando assado. São algumas impressões pessoais que escapam ao rigor científico do texto.

A narrativa clássica da voz-de-Deus interpreta de maneira positiva os rituais, enfatizando aquilo que julgava de interesse para a ciência e para o futuro, assumido, assim, papel de futurólogo.

No caso deste documentário de Fernandes, ao escrever a narrativa de uma seqüência de extração, preparo e tessitura de uma fibra natural para fazer a cestaria, deixa muito clara a importância do registro desta técnica como algo que irá desaparecer frente à modernidade, dando muita ênfase a todas as etapas do trabalho das índias.



Foto 5: Artesanato de cestaria com fibras de palmeira – década de 50.
Fonte: Arquivo do Museu Paranaense – Vladimir Kozák

As etapas são minuciosamente registradas e comentadas, mostrando cada detalhe da confecção. É uma das cenas mais longas do documentário, mostrando como um cesto é trançado e qual a sua utilização. É citado que este é um trabalho exclusivo das mulheres, desde o preparo das fibras à confecção. Para a cestaria utilizam as folhas da palmeira jervá, que é trançada ainda verde para fazer os cestos utilizados para transporte das “poucas tralhas” que possuem, como cita o narrador. O registro da cestaria sempre foi uma prática bem enfatizada por Fernandes, tendo feito uma série de artigos e manuais com desenhos “passo a passo” da confecção, tipos de trançado e desenhos utilizados pelas diferentes etnias indígenas do Paraná.

Para a tecelagem as mulheres preparam a fibra de bromeliáceas, deixando-as de molho, fiando e tecendo em teares, para fazer as tangas dos homens, única vestimenta utilizada pela tribo.

O narrador comenta que esta prática provavelmente não será repassada às gerações futuras. Esta afirmação se baseia na concepção do artesanato como uma prática a ser extinta pela industrialização em um processo evolutivo e pelo desinteresse dos jovens na tradição, como já problematizamos anteriormente. Para enfatizar esta idéia, entrecorta os planos longos de registro das técnicas com tomadas de planos curtos, das crianças brincando descompromissadamente. Narra: “as crianças se entretêm em folgedos, fazendo carrapetas ou moquém de aves”, alheias ao trabalho dos adultos.



Foto 6: crianças brincando – década de 50.
Fonte: Arquivo do Museu Paranaense – Vladimir Kozák

Em uma seqüência em que um índio adulto produz um artefato de caça com uma pedra polida, a voz-de-Deus anuncia: “a criança, por certo, nunca saberá fabricar o artefato de pedra”. A narrativa assume um tom moralizante de autoridade científica com valorações classificatórias do que é aquele mundo “primitivo” e “atrasado” que fatalmente será eclipsado pela modernidade e progresso, bandeiras da ideologia nacionalista e racionalista predominantes na época.

Considerações

Ao destacar a importância do filme quanto ao registro das técnicas e costumes da tribo Xetá, re-afirmamos o indiscutível valor social, cultural e histórico da etnografia. No caso do documentário feito pela equipe da Universidade Federal do Paraná, além do valor documental e de pesquisa antropológica, a película e seus registros servem hoje como instrumento de resistência aos poucos sobreviventes, pois possibilitou o acesso a um modo de vida que já não existe, mas que hoje é usado como arma para resgatar um território que foi confiscado.

Re-vivendo e re-criando as memórias coletivas os índios que foram dispersos re-descobrem relações de parentesco que os unem e buscam, desde 1997 quando foram reunidos por entidades de proteção ao índio, para projetarem ações futuras e lutarem por seus direitos legítimos como uma comunidade desagregada pela força. “O branco nos tirou da terra e nunca nos ajudou. Agora precisamos dessa ajuda. Queremos estar juntos no nosso lugar”, diz Tikuein. “Ele quer voltar a viver na Serra dos Dourados. Os Xetás querem voltar a ser um povo” (gazeta do povo on line. Acesso em: 17/12/2007).

Ao reivindicar uma identidade, os Xetá buscam a visibilidade como uma forma de afirmação, mesmo que se inserindo em uma categoria genérica: “índios”, pois, como afirma Caiuby Novaes, “foi enquanto índios que eles conseguiram se organizar e apresentar suas reivindicações ao governo e à sociedade de modo geral” (1993).

A abordagem antropológica no registro fílmico da cultura material e simbólica, como parte de sistemas de representação, possibilitou revisitar a ancestralidade e tradição reforçando laços e dando força aos Xetá para resistir, seguir em frente e lutar.

Referências

- MARTIN-BARBERO, Jesús. Os Métodos dos meios e das mediações. In: **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- CUNHA, Edgard Teodoro. **Índio no Brasil: imaginário em movimento**. In: Novaes, Silvia Caiuby [et ali]. *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Editora da USP, 2004. p.101-120.
- FERNANDES, Loureiro. **Cadernos de Artes e Tradições Populares**. Museu de Arqueologia e Artes populares. Curitiba: UFPR, ano I, nº 1 – julho de 1973, p.5 – 31.
- FRANCASTEL, Pierre. "**Lobjet filmique et lobjet plastique**", in *L'image, la vision, l'imagination*. Paris: Denöel/Gonthier, 1983. pp. 191-207.
- GODIO, Matias. **A sócio-montagem e as conseqüências da visão para a antropologia**. Texto apresentado no grupo de trabalho 7 da RAM, sob orientação da profa. Dra. Carmen Rial.
- GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. Acesso scielo, doc on line, em: 28/12/2007.
- GRIMSHAW, Anna. **The ethnographer's Eye**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.pp.44-56 (The innocent eye: Flaerthy, Malinowski and the romantic quest).
- GURAN, Milton. **Fotografar para descobrir, fotografar para contar**. Rio de Janeiro: Cadernos de antropologia e imagem, 2000.
- MENEZES, Paulo. **Lês Maîtres fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção do conhecimento**. São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais, 2007. vol.22, número 63.
- MENEZES, Paulo. **Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento**. São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais, 2003. vol.18, número 51.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.
- PENAFRIA, Manuela. **Em busca do perfeito Realismo**. Curitiba: Revista Tecnologia e Sociedade, 2005, número 1. pp.177 a 196.
- SAMAIN, Étienne. **Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal La Lumière (1851-1860)**. São Paulo: Revista Antropológica, 2001, vol. 44, no.2 . Acesso site Scielo em 27/12/2007.

Fonte das fotografias

- **Quem são os Xetá?** CD-Rom interativo produzido pela CELEPAR em parceria com o Museu Paranaense e Governo do Estado do Paraná.
- Site: socioambiental.org/pib/eta/xeta. Acesso em 03/01/2008.