

“Kamé e Kairu” e “Vida Kaingang”: audiovisuais da cultura e da identidade indígena¹

Wesley Pereira GRIJO²

Universidade Federal de Santa Maria, Frederico Westphalen, RS

Resumo

O artigo tem como objetivo analisar como dois documentários etnográficos abordam a problemática da comunidade Kaingang na região Sul do Brasil. A partir de uma abordagem qualitativa com orientação das pesquisas bibliográfica, documental e da Análise Fílmica, tem como objeto empírico as produções *Kamé e Kairu* (2013) e *Vida Kaingang* (2014). Nas materialidades audiovisuais, a identidade e a cultura da etnia Kaingang são mostradas nos documentários etnográficos a partir da visibilidade de artefatos culturais como divisões internas, festividades, rituais, pinturas corporais, língua, estética dentária, práticas alimentares, relações com fauna e flora, formas de entretenimento, evidenciando a luta dos indígenas por manter e revitalizar essas práticas culturais.

Palavras-chave: Audiovisual; Documentário etnográfico; Etnia Kaingang.

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar como dois documentários etnográficos³ abordam a problemática da comunidade Kaingang⁴ na região Sul do Brasil, caracterizando assim como um estudo que busca uma interdisciplinaridade entre a antropologia visual e a comunicação. Nesse sentido, esta pesquisa insere-se num contexto científico de trabalhos que investigam a representação de grupos sociais marginalizados em obras audiovisuais, tendo como objeto de pesquisa os documentários *Kamé e Kairu - Revitalização Cultural Kaingang* (2013) e *Vida Kaingang* (2014).

A relação entre essas duas áreas de conhecimento ocorre sem necessariamente haver um intuito objetivo dos pesquisadores, que geralmente atuam em seus campos de conhecimento com pouco ou nenhum diálogo. Nessa âmbito, Mathias (2016) apresenta

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 15 a 17 de junho de 2017.

² Professor da Universidade Federal de Santa Maria, Campus Frederico Westphalen. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenador do Núcleo de Audiovisual, Imagens técnicas e Práticas socioculturais (CNPq/UFSM). Email: wgrijo@yahoo.com.br.

³ A literatura da área indica várias nomenclaturas como documentário etnográfico, vídeo etnográfico e filme etnográfico, no entanto em nosso texto para evitarmos vamos denominar todos os produtos audiovisuais desse gênero como documentário etnográfico.

⁴ A etnia Kaingang está entre os mais numerosos povos indígenas brasileiros e fala uma língua pertencente à família linguística Jê, do tronco Macro-Jê. Atualmente, os Kaingang ocupam pouco mais de 30 áreas, reduzidas e distribuídas sobre seu antigo território, nos Estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, com uma população aproximada de 34 mil pessoas. Disponível em: http://www.portalkaingang.org/index_povo_1default.htm. Acesso em: 01 de abr. 2017.

que a antropologia visual utiliza-se de suporte imagéticos (desenhos, fotografias, vídeos, cinema) como forma de identificar e compreender práticas culturais específicas.

Cabe ponderar que os primeiros produtos audiovisuais de cunho etnográfico não surgiram como resultado de um registro estritamente antropológico: “os antropólogos cineastas se valeram da tecnologia fílmica para redimensionar seu trabalho de campo”. (MATHIAS, 2016, p. 39)

De acordo com Weinburger (1994), o documentário etnográfico é a representação de um povo através de um filme. Já Coelho (2012) argumenta que a trajetória desse gênero audiovisual confunde-se com a própria trajetória do cinema e, mais especificadamente, do cinema documentário. O gênero denominado por muitos pesquisadores como “documentário etnográfico” surge no fim do século XIX concomitante à pesquisa etnográfica. Esse tipo de realização audiovisual tem como precursores o soviético Dziga Vertov e o americano Robert Flaherty. (COELHO, 2012)

No presente estudo, como forma de compreendermos como o conteúdo (narrativa, pesquisa, imagens, etc.) de documentários etnográficos contemporâneos representam a problemática da questão indígena brasileira, em especial da etnia Kaingang, articulamos nossa reflexão a partir da experiência de pesquisa no campo da comunicação e sua relação com a cultura, construindo assim um diálogo com a antropologia.

Além disso, partimos da premissa de que documentários etnográficos dessa natureza vinculam-se ao projeto multiculturalista que, a partir dos anos 1980, passou a denunciar – e desconstruir – os estereótipos veiculados historicamente pelo cinema industrial, configurando a “luta pela descolonização da representação” (STAM, 2009, p. 297). Por essa razão, tomamos como base também uma segunda premissa: a de que todo filme, seja de ficção ou documentário, “oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 55).

Estratégias para análise dos documentários etnográficos

Este estudo de análise de documentários etnográficos em relação à representação da cultura étnica Kaingang é alicerçado em uma abordagem qualitativa, concebida como um processo de indagação de um objeto que o investigador alcança através de interpretações sucessivas. (OROZCO, 2000) Nessa lógica, Minayo (1994) indica que ao contemplarmos o aspecto qualitativo estamos considerando algumas variáveis

pertencentes aos objetos estudados, ou seja, um contexto social, com determinada condição social, inserção a determinado grupo social ou classe com suas crenças, valores e significados e suas relações, encontram-se em constante processo de transformação.

No que concerne à operacionalidade do estudo, este tem orientação das pesquisas do tipo bibliográfica e documental (GIL, 2008) e informações analisadas por meio da Análise Fílmica, sendo que como objeto empírico utilizamos as produções *Kamé e Kairu - Revitalização Cultural Kaingang* (2013) e *Vida Kaingang* (2014), cujas narrativas e imagens tem como objetivo dar visibilidade à agenda de uma etnia pertencente aos grupos indígenas brasileiros.

Conforme apontam Mombelli e Tomaim (2015), nos estudos cinematográficos, uma das principais questões que tem orientado o trabalho de estudiosos filiados às mais diferentes correntes teóricas é a da análise das narrativas fílmicas. Para os autores, este método tem por característica ser interpretativo e não possuir uma fórmula única a ser seguida, necessitando o pesquisador criar o próprio caminho, desenvolver categorizações para dar embasamento para que a análise não seja uma interpretação sem pertinência. “Calcada no aporte teórico relacionado à linguagem e às teorias do cinema-documentário, conforme o gênero do audiovisual, a análise fílmica compreende a narrativa do filme e a sua composição enquanto produto final”. (MOMBELLI; TOMAIM, 2015, p. 2)

Assim, metodologicamente, seguiremos a instrução de trabalho sugerida por Mombelli e Tomaim (2015) a partir da análise que estes pesquisadores fizeram de vários estudos que utilizam a Análise Fílmica. Nesse sentido, eles apontam que devem ser considerados aspectos internos e externos ao produto: 1) internos referem-se aos elementos da linguagem audiovisual que dão forma ao produto; 2) externos estão ligados às temporalidades.

É preciso levar em conta a época que o documentário retrata, o período econômico, social, cultural em que ele é produzido, e o tempo da arte, que refere-se ao movimento do cinema ao qual os filmes fazem parte – neste caso, o documentário contemporâneo (MOMBELLI; TOMAIM, 2015, p. 3).

Anteriormente, Penafria (2009) já sugeria que a análise interna deve-se concentrar no produto audiovisual enquanto uma obra específica; para a externa, necessita-se considerar o filme inserido em um conjunto de contextos influenciadores de sua produção e realização (contexto social, cultural, político, econômico, estético e

tecnológico). Para observar os pontos de vista utilizados, Penafria (2009) explica que pode-se trabalhar três aspectos: 1) visual/sonoro: observa-se os sons que compõem o filme, os momentos em que são ouvidos, qual a posição da câmera em relação ao objeto a ser filmado; 2) sentido narrativo: identifica-se quem conta a história, se é um narrador onisciente, um narrador-personagem ou um narrador-observador; 3) sentido ideológico: verifica-se qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação ao(s) tema(s) do filme. (PENAFRIA, 2009, p. 09).

Da noção de documentário ao documentário etnográfico

Como parte de nossa pesquisa bibliográfica, realizamos a busca pela definição de documentário e documentário etnográfico no sentido de dirimirmos confusões de nomenclatura entre os dois termos, além de indicarmos aspectos históricos de seus usos na antropologia visual e na comunicação. Na definição de Ramos (2008), documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala, para as quais contemplamos em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior.

Ramos afirma ainda que o conceito de documentário era limitado à forma clássica desse tipo de filme, ou seja, marcado pela presença da voz *over*, cuja fonte estava “fora-de-campo” e onisciente. Segundo Ramos (2004, p.81), nos anos 1930, John Grierson estabelece as propostas estilísticas e de produção para o cinema documentário que irão dominar até os anos 1960: “Utilização intensa de voz *over* expositiva, encenação e um namoro sem má consciência com a propaganda marcam esta definição do documentário”. Décadas mais tarde, nos anos 1990, os filmes de tonalidade mais direta, com entrevistas, depoimentos, imagens manipuladas e maior atuação e inserção do realizador no momento da filmagem, redefiniram a noção de documentário.

Xavier (1983) argumenta que o modo como a experiência é organizada por meio de um discurso nos documentários ganha importância pelo fato de remeter à “realidade”. Essa organização varia nos documentários em função das estratégias fílmicas ou métodos de filmagem adotados. Nesse sentido, utilizamos a classificação proposta por Nichols (2005), que varia de acordo com os “modos de representação da realidade” adotado pelo documentarista, no total de seis: poético, expositivo, observativo ou observacional, interativo ou participativo, reflexivo e performático.

Para Weinburger (1994), o cinema⁵ etnográfico pode ser um subgênero do documentário ou um ramo especializado da antropologia e equilibra-se precariamente nos limites de ambos. Entre os pioneiros que utilizaram a imagem em movimento para documentar sociedades tradicionais, temos o geólogo Robert Flaherty, cujo filme *Nanook*⁶ mostra o cotidiano do esquimó. A partir daí, Reyna (1996) argumenta que a realização de documentários desta natureza transformou os métodos até então difundidos de pesquisa antropológica.

A obra de Flaherty foi um dos primeiros passos para a admissão dos meios de comunicação (cinema, vídeo e fotografia) na produção de conhecimento antropológico. Conforme Teixeira (2006, p. 257), Flaherty lançou ainda as bases de um método que surgia simultaneamente no campo da antropologia: o da observação participante. Assim, recomendava uma estadia longa em campo, num contato direto e interativo, e aproximando-se o máximo possível de um ponto de vista dos personagens reais envolvidos.

Ao buscar seu tema, seus personagens e atores no mundo afastado dos esquimós, Flaherty instaurava uma questão seminal para o documentário até hoje: a da relação com o "outro", primeiro exótico/distante, depois familiar/próximo. Lançava, também, todo um debate, ainda não encerrado, sobre ambiguidades, ambivalências, equívocos, mitificações e mistificações envolvidos nessa relação. (TEIXEIRA, 2006, p. 258)

O uso efetivo da imagem em movimento para a análise cultural somente ganhou maior refinamento com as produções de Margaret Mead e Gregory Bateson (1936-38). Assim, segundo Reyna (1996), a partir dessas primeiras experiências o audiovisual de cunho etnográfico tem sido utilizado de duas maneiras: 1) a uma ampla gama de investigações que envolve o audiovisual como ferramenta de pesquisa nos fenômenos culturais; 2) ao grande interesse pelos filmes antropológicos na utilização em salas de aula e outros auditórios.

Em outra linha de raciocínio, historiadores do documentário etnográfico consideram que este produto audiovisual pode ser dividido em duas grandes correntes: a) os exploradores que usavam a câmera para captar dados, para documentar a realidade e colecionar registros; e b) os cineastas que usavam o exótico como pano de fundo para tecer uma história. (FONSECA, 2005)

⁵ Nomenclatura utilizada por Weinburger (1994).

⁶ Primeiro documentário de longa-metragem conhecido, *Nanook of the North* (Nanook, o Esquimó) foi realizado em 1922, tornando-se um dos mais importantes filmes antropológicos de todos os tempos e influenciou a forma realizar documentários de caráter antropológico.

Já Monte-Mór e Parente (1994, p.11-12) dividem os documentários etnográficos em dois tipos: 1) *filmes empiristas*, materializados nas primeiras produções de Margaret Mead e Gregory Bateson, que registraram a sociedade balinesa sem grandes planejamentos metodológicos; 2) *filmes-espetáculo*, como aqueles realizados por Robert Flaherty ou de Jean Rouch, cuja diferença em relação ao primeiro tipo concerne no fato de que nestas produções o ponto de vista do observador estabelece o objeto observado a partir de uma estética própria de narração e com a reconstituição das circunstâncias sociais.

Rouch (1979) apresenta que há três tipos de documentários voltados para a observação dos homens e de suas peripécias: a) o documentário grande público; b) o documentário sensacionalista ou de “exploração” e; c) o documentário de cunho científico. No entanto, apesar dessa divisão feita pelo pesquisador, em um grande número dos documentários antropológicos há a intersecção entre esses três tipos.

No Brasil, a trajetória do filme etnográfico inicia a partir da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, a famosa Comissão Rondon⁷. Sob a liderança do Coronel Cândido Mariano da Silva Rondon, a Comissão empregou a fotografia e o vídeo para documentar os trabalhos das linhas telegráficas e, posteriormente, para registrar as práticas cotidianas e os rituais dos índios. (CASER; SÁ, 2011)

Coelho (2012) aponta ainda que a realização de documentários etnográficos no Brasil teve a contribuição do antropólogo Claude Lévi-Strauss e sua cômuge Dina, que fizeram uma série de registros fotográficos e cinematográficos através de suas expedições ao interior do Brasil. Segundo Monte-Mór (2004), os filmes realizados pelos Lévi-Strauss, na década de 1930, são um retrato das primeiras difusões dos equipamentos cinematográficos na experiência acadêmica no Brasil.

Posteriormente, em 1987, surge o projeto “Vídeo nas Aldeias”, coordenado por Vincent Carelli e as antropólogas Dominique Gallois e Virgínia Valadão. Com o projeto, foram produzidos documentários e etno-ficções variados: registros de rituais, fruto da parceria entre os indígenas e o projeto; registros de conflitos contra invasões e pela demarcação de terras; séries para a televisão educativa e o ensino fundamental;

⁷ Criada no governo do presidente Affonso Penna (1906-1909) e chefiada pelo coronel Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958), essa Comissão foi um dos maiores esforços realizados durante as primeiras décadas da República brasileira com o objetivo de incorporar os 'sertões do noroeste' ao restante do país. (CASER; SÁ, 2011)

além dos filmes produzidos no decorrer das oficinas de capacitação e as chamadas vídeo-cartas. (COELHO, 2012)

Documentários sobre etnia Kaingang

Diante do que foi exposto, especificamos nosso estudo a partir da análise fílmica dos documentários etnográficos *Kamé e Kairu - Revitalização Cultural Kaingang* (2013) e *Vida Kaingang* (2014), entendendo que ambos tomam como abordagem a cultura e identidade da etnia Kaingang no sul do Brasil. Ao nos inspirarmos em procedimentos de Análise Fílmica sugeridos por Mombelli e Tomaim (2015) e Penafria (2009), expomos os elementos presentes nos produtos audiovisuais a partir de seus aspectos externos e internos, elencando e comparando as incidências em cada documentário.

Kamé e Kairu é um documentário de 27 minutos, financiado por um consórcio de empresas ligadas a usina hidrelétrica instalada na região do norte paranaense. Já *Vida Kaingang* possui 50 minutos e foi financiado pela Prefeitura de Londrina-PR. Ambos documentários tem direção de Nelson Akira Ishikawa, foram filmados na Terra Indígena de Apucarantina, no norte do Paraná e estão disponível no site *YouTube*.

a) Aspectos externos

No que concerne aos aspectos externos, ambos os documentários estão inseridos no mesmo contexto étnico brasileiro e, mais especificamente, no cenário históricos das relações étnico-raciais do Brasil meridional. Em relação aos dados mais amplos, a atual população indígena brasileira é de 896,9 mil pessoas. (CENSO DEMOGRÁFICO 2010, 2012) De acordo com o Instituto de Geografia e Estatística, foram identificadas 305 etnias indígenas, das quais a maior é a Tikúna, com 6,8% da população e reconhecidas 274 línguas. Os grupos étnicos indígenas estão presentes nas cinco regiões do Brasil: a Norte concentra o maior número de indivíduos, 342,8 mil; e menor na Sul, 78,8 mil. Estima-se uma população Kaingang supere o número de 30 mil pessoas vivendo em 32 Terras Indígenas.

O grupo étnico objeto dos documentários pertencem ao tronco linguístico “Jê”, sendo um dos três maiores povos indígenas do Brasil, habitando a região sul e sudeste, nos Estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Souza (2009) aponta que, ao todo, existem dezesseis diferentes áreas Kaingang, sendo as maiores

compostas internamente por diversas aldeias. Nas localidades, os recursos naturais são cobiçados por não-indígenas e tornam-se objeto de disputa econômica e política dentro dos municípios onde estão circunscritas. Segundo Souza, essa situação cria formas ilegais de exploração das matas, de arrendamento das terras e de endividamento que acendem conflitos dentro das aldeias e instituem regime de disparidades sociais entre as pessoas.

Ao levantarem a bandeira da preservação da identidade e da cultura Kaingang, os realizadores partem da perspectiva de que, no cenário histórico brasileiro, o resultado da invasão europeia acarretou em: colonização, evangelização, escravidão, aculturação, extermínio. Nesse sentido, Chauí (2000, p.12) apresenta a relação dos povos indígenas com a formação de nosso país: a) os povos indígenas são resíduos ou remanescentes em fase de extinção como outras espécies naturais; b) os povos indígenas desapareceram ou estão desaparecendo, vencidos pelo progresso da civilização que não puderam acompanhar; c) os povos indígenas são apenas a memória da boa sociedade perdida, da harmonia desfeita entre homem e natureza, anterior à cisão que marca o advento da cultura moderna.

No histórico da sociedade Kaingang, Almeida, Wiik e Fernandes (2009, p. 144) pontuam que desde o século XVIII, o processo histórico vivenciado por este grupo étnico foi caracterizado pela redução de seu território, desmatamento das imensas florestas de araucária – nas quais habitavam, asseguravam a sua sobrevivência, reprodução física e sociocultural –, assim como pelos impactos de diversas naturezas, causados pela implementação de projetos civilizatórios e/ou desenvolvimentistas. Concomitante a esse processo, foram realizadas reconfigurações sociais como: incorporação de novas categorias culturais e/ou conceitos, reestruturação de aspectos inerentes à própria sociedade ou cultura, adequação de categorias e conceitos novos aos já existentes na organização social e na cosmologia Kaingang.

Conforme aparece em muitos depoimentos nos documentários, o contato com sociedades não-indígenas ocasionou alterações nas comunidades Kaingang como: redução territorial, entradas de “brancos” nas aldeias e implantação de políticas governamentais. A literatura sobre essa etnia aponta que desde o final século XIX até meados do século XX, o território dos Kaingang passou a ser redefinido em termos de aldeamentos oficiais. Essa situação intensificou os confrontos entre grupos rivais predominando àqueles que foram submetidos a viver em aldeamentos restritos definidos

pelo governo. (ALMEIDA; WIIK; FERNANDES, 2009)

Nas dinâmicas culturais Kaingang, Almeida, Wiik e Fernandes (2009) destacam três pontos fundamentais: 1) a configuração residencial nas aldeias marcada pela concentração das casas em espaços limitados; 2) a devastação ambiental, impedindo relações de complementaridade entre o espaço da casa, da roça e do mato virgem; e 3) o sistema xamânico marcado pela pouca valorização dos *kuiã*⁸, pela predominância das igrejas evangélicas pentecostais para o tratamento dos espíritos, bem como para o tratamento de doenças.

b) Aspectos internos

Seguindo as indicações de Penafria (2009), a análise dos documentários deve direcionar-se por seus traços visual/sonoro, sentido narrativo e sentido ideológico. Nesse momento, após termos abordado os aspectos contextuais das produções *Kamé e Kairu* e *Vida Kaingang*, delimitamos nossa análise para esses elementos apontados pela autora supracitada.

Em *Kamé e Kairu*, a narrativa audiovisual aborda a divisão interna da etnia Kaingang em duas metades homônimas ao título do documentário. Conforme os depoimentos editados, são duas metades totalmente distintas, mas que se complementam, o que organiza as relações cotidianas da etnia desde tempos mais antigos. “Os Kamé são considerados possuidores de espírito mais forte e, por isso, sempre tomam a frente nas cerimônias relacionadas aos mortos, em especial no ritual do Kiki. Os Kairu liderariam nas questões políticas e nas guerras”. (VEIGA, 2004, p. 267)

Em relação aos aspectos técnicos, utiliza predominantemente planos gerais, movimentos de panorâmica, imagens estáticas (fotografias), câmera subjetiva, voz *over* por meio de inserções das vozes do entrevistador, dos entrevistados e de uma narradora que apresenta a comunidade ao espectador.

⁸ Liderança indígena Kaingang similar a um pajé.

IMAGEM 1: Frame de pintura Kaingang para distinguir entre Kamé e Kairu.



Fonte: Kamé e Kairu (2013)

O documentário inicia com uma legenda explicativa e a narração (voz feminina) sobre a função etnográfica do audiovisual cujo objetivo é fortalecer a tradição cultural da etnia Kaingang. Informa ainda que foi filmado no norte do estado do Paraná e indica que utiliza falas de sujeitos como líderes indígenas, caciques, professores e moradores de cinco Terras Indígenas: Mococa, Queimadas, Apucarantina, Barão de Antonina e São Jerônimo. A voz *over* e a legenda mencionadas informam que o documentário aborda elementos da tradição cultura que estão se perdendo e mas que os indígenas lutam para revitalizá-los. Somente após essa introdução aparece o título do documentário, seguido de planos gerais da Terra Indígena onde foi realizado. Depois, há uma voz *over* (depoimento de um indígena) que relata a importância de sua cultura e história, contudo alerta que alguns esqueceram a relação do “Kaimé e Kairu”, assim como a importância dessa divisão para a tradição Kaingang. Nisso são mostradas imagens de crianças indígenas sendo pintadas conforme a divisão interna do grupo étnico (Imagem 1). Depois, depoimentos explicam a especificidade dessa cultura e um dos entrevistados critica a presença da cultura “branca” que tenta impor suas regras ao grupo étnico Kaingang.

Para expor essa cultura, o documentário utiliza-se de alguns artefatos culturais como rituais indígenas, hábitos alimentares, ensinamento das tradições para crianças, relações com plantas medicinais e estética dos dentes. A narrativa apresenta ainda a lógica de atribuição dos nomes das crianças Kaingang, cuja função é de responsabilidade dos pais ou do cacique e tais alcunhas possuem ligação com elementos

da flora e fauna. O documentário finaliza com legenda explicativa sobre sua produção e realização, cujo patrocinador foi um consórcio energético relativo à Usina Hidrelétrica de Mauá. Além disso, indica que as informações presentes são baseadas em um Diagnóstico Antropológico Participativo realizado entre os anos de 2011 e 2012.

Já *Vida Kaingang* tem como tema principal a Festa da Pesca do Pari, um evento através do qual os Kaingang tentam revitalizar elementos de sua cultura, incentivando a interações entre os jovens da etnia. O Pari é uma espécie de armadilha construída preferencialmente com esteiras de taquara⁹ trançadas e colocadas sobre a extremidade de um funil feito com pedras. (TUANI FILHO; WIIK, 2016)

Esse documentário etnográfico possui melhor técnica e melhor resultado de realização do que *Kamé e Kairu*, inclusive com maior utilização de recursos tecnológicos e narrativos, como o auxílio de imagens produzidas por *drone* para dar visão geral da Terra Indígena e “montagem paralela” (Imagem 2). Esta materializa-se na edição que intercala planos de sequências que se desenrolam simultaneamente, mas em espaços diferentes, normalmente convergindo para um encontro no final (XAVIER, 2007), mas que no documentário *Vida Kaingang* apenas mostra acontecimentos distintos da comunidade indígena, criando uma impressão de simultaneidade.

IMAGEM 2: Frame de montagem paralela.



Fonte: Vida Kaingang (2014)

⁹ Denominação comum a várias espécies de gramíneas nativas da América do Sul. A maioria tem caules ocos e segmentados em gomos, em cujas intersecções se prendem as folhas. Bastante utilizada para produção de produtos artesanais.

Em relação aos aspectos técnicos, utiliza de vários elementos para construir a narrativa audiovisual como imagens estáticas (mapas), som direto de cânticos e instrumentos musicais indígenas, legendas, depoimentos (em alguns momentos em voz *over*), imagens produzidas pelos próprios indígenas (como captações em uma manifestação em Brasília), grande número de movimentos de câmera em panorâmica e *zoom* e uma edição que prioriza mais cenas curtas em relação ao "tempo" dos documentários etnográficos, o que lhe confere referência a um produto informativo e comercial.

O documentário inicia com a logomarca da Prefeitura de Londrina-PR, responsável pelo financiamento da produção, seguida de legenda explicativa sobre o contexto da etnia Kaingang no sul do país. Em seguida, mostra um mapa e legenda explicativa da localização da comunidade no mapa do estado do Paraná. Depois, aparecem imagens em plano geral das terras da comunidade, acompanhadas de áudio de vozes e instrumentos musicais indígenas possivelmente captados durante um ritual Kaingang. Na sequência seguinte, há várias cenas de imagens aéreas (*drones*) de uma barragem e uma cachoeira, cuja legenda indica se tratar do Salto Apucarantina, localizado nas Terras Indígenas e cuja energia elétrica produzida é de grande importância para as comunidades não-indígenas da região. Após essa introdução, aparecem imagens relativas à Festa da Pesca do Pari acompanhadas de legendas explicativas sobre o evento. Assim, segue com o registro da preparação do festival indígena, das interações entre os jovens, dos hábitos alimentares, das brincadeiras no rio, das competições esportivas Kaingang e do artesanato, sempre intercalados com depoimentos que defendem a necessidade de preservação da cultura dessa etnia.

Além de visibilizar o evento que motiva o documentário, são incluídas outras temáticas ligadas à etnia Kaingang como a divisão interna entre Kaimé e Kairu, evidenciando com tal divisão é importante para o grupo étnico e, por isso, deve ser preservada. Outro tema abordado é a preparação para comemorar o Dia do Índio (19 de abril), quando toda a comunidade se mobiliza para a festividade e há a distribuição de alimentos e bebidas. Nesse momento é relevada a presença da cultura não-indígena nessa festa, como é mostrado nas imagens do baile com animação de grupo musical gaúcho, além da presença de pessoas de fora da comunidade.

O documentário apresenta ainda como é feita a educação das crianças indígenas na localidade, cuja função é desempenhada por professores de origem Kaingang e por

outros não-indígenas. Assim, é explicado que os estudantes iniciam sua educação formal a partir do aprendizado da língua Kaingang e somente anos depois começam o contato com a ensino da língua portuguesa. Esse momento é utilizado para expor as características da língua Kaingang a partir do ensinamento da pronúncia das palavras.

Uma breve cena indica a presença de templos evangélicos na comunidade, mas sem uma contextualização mais aprofundada. Também utiliza imagens realizadas pelos próprios indígenas de uma manifestação em Brasília-DF contra a nova forma de demarcação de Terras Indígenas quando os manifestantes foram agredidos pela polícia e fizeram o registro audiovisual com a câmera do celular. Por fim, há uma sucessão de breves depoimentos de valorização e defesa da cultura Kaingang, que depois são substituídos por som de cânticos indígenas, repetindo o que se ouve início do documentário.

Em relação ao sentido narrativo, *Kamé e Kairu* e *Vida Kaingang* possuem elementos do “modo de representação da realidade” do tipo expositivo (NICHOLS, 2005). Os elementos do “modo expositivo” tratam diretamente das questões do “mundo histórico”, agrupando seus fragmentos numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam uma história. Os documentários analisados utilizam de uma lógica informativa sobre a etnia Kaingang, transmitida por um narrador com voz *over* – em muitos casos são as interrupções do entrevistador - e por legendas que expõem uma argumentação generalizante ou abrangente sobre um tema ou recontam uma história, com as imagens servindo de ilustração ou contraponto. Especificamente, em *Kamé e Kairu*, há a voz *over* de uma narradora que introduz o espectador na narrativa audiovisual. Por ser um documentário etnográfico, fica implícita que a voz *over* pode ser da pesquisadora responsável pelo conteúdo do produto audiovisual. Conforme Nichols (2005), a invisibilidade do narrador tem a função de conferir-lhe autoridade e objetividade de seu discurso, direcionar a atenção do espectador, enfatizando alguns entre os muitos sentidos que as imagens em movimento podem provocar.

Percebemos ainda em ambos documentários elementos de realização do “cinema-direto”, como a câmera enquanto uma personagem ativa da filmagem. Em *Vida Kaingang*, por exemplo, esse elemento concerne em movimentos que criam a atmosfera de câmera subjetiva e remetem o espectador para dentro da narrativa

audiovisual. Em outros momentos, há o predomínio do som direto, sem a voz em *off* que caracterizou a maioria dos documentários, mas sim captando sons do ambiente: pássaros, diálogos, risos, cânticos e instrumentos musicais indígenas.

Considerações finais

Nesta análise dos documentários etnográficos *Kamé e Kairu* (2013) e *Vida Kaingang* (2014), percebemos que por meio das materialidades audiovisuais, a identidade e cultura da etnia Kaingang são mostradas a partir da visibilidade de artefatos culturais como divisões internas, festividades, rituais, pinturas corporais, língua, estética dentária, práticas alimentares, relações com fauna e flora, formas de entretenimento, evidenciando a luta dos indígenas para manter e revitalizar essas práticas culturais.

Cabe ponderar que ambos produtos audiovisuais utilizam recursos narrativos e técnicos que seguem a tradição dos documentários etnográficos, mas também dialogam com realizações mais próximas da lógica dos filmes de tendência comercial, visto que não há uma preocupação com inovação técnica e/ou estética, mas sim promover a visibilidade da cultura Kaingang, ou seja, os aspectos externos (questão indígena) assumem maior prevalência do que os aspectos internos.

Assim, ambos documentários utilizam elementos da cultura material e imaterial Kaingang para defender a necessidade de preservar e revitalizar os costumes e hábitos dessa etnia, que devido ao avanço da sociedade “branca” cada vez mais se vê ameaçada e passa por um intenso processo de hibridização.

Não podemos deixar de apontar ainda que os dois documentários analisados são produções patrocinadas por órgãos com interesse nos recursos hídricos presentes nas Terras Indígenas e tais produtos audiovisuais também têm uma finalidade compensatória para a etnia Kaingang, devido a presença de uma hidrelétrica na localidade. Por isso, os documentários em seus aspectos externos têm uma intencionalidade política de compensar os danos para esse grupo étnico por meio da preservação e revitalização da sua história e cultura, materializadas em uma produção audiovisual.

Por fim, concordamos com Coelho (2012) quando afirma que o documentário etnográfico contemporâneo questiona uma série de procedimentos tidos como referências clássicas. Assim, contamina-se com o cinema contemporâneo e com a ficção, enquanto a ficção se aproxima da estética do documentário. “As fronteiras entre

documentário e ficção se confundem com a inserção de várias vozes e vários pontos de vista nos filmes, inclusive a dos ‘nativos’”. (COELHO, 2012, p. 804)

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ledson Kurtz de; WIJK, Flávio Braune; FERNANDES, Ricardo Cid. O consumo de bebidas alcoólicas entre os Kaingang do Rio Grande do Sul. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; PENNA, Rejane; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (org.). **RS índio: cartografias sobre a produção do conhecimento**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

CASER, Arthur Torres; SA, Dominichi Miranda de. O medo do sertão: a malária e a Comissão Rondon (1907-1915). **Hist. Cienc. Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 471-498, Jun, 2011.

CENSO DEMOGRÁFICO 2010. Características gerais dos indígenas. Resultados do Universo. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Acompanha 1 CD-ROM. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/95/cd_2010_indigenas_universo.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2017.

CHAUÍ, Marilena de Souza. 500 Anos - Caminhos da Memória, Trilhas do Futuro. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). **Índios no Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 2000.

COELHO, Rafael Franco. Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico. In: I Congresso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV). **Anais...** Málaga-Sevilla, 23-25 de mayo de 2012. Editores: Virginia Guarinos, María Jesús Ruiz (pp. 797-808). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 18 de abr. de 2017.

FONSECA, Claudia. A noética do vídeo etnográfico. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 187-206, jul./set. 1995.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia visual**. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 3 ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: HUCITEC-ABRASCO, 1994.

MOMBELLI, Neli Fabiane; TOMAIM, Cássio Dos Santos. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **Lumina**, v. 8, n. 2, 2015.

MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Org.). **Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual**. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OROZCO, G. **La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa**. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2000.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. **Anais...** Lisboa, SOPCOM, 2009.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário**: história, identidade, tecnologia. Lisboa: Cosmos, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus 2004.

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

REYNA, C.F.P. Vídeo & pesquisa antropológica: encontros e desencontros. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 6: 255-267, 1996.

ROUCH, Jean. La caméra et les homes. In: FRANCE, Claudine de (org). **Pour une anthropologie visuelle**. Paris: Mouton Éditeur, 1979.

SOUZA, José Otávio Catafesto de. Um salto do passado para o futuro: as comunidades indígenas e os direitos originários no Rio Grande do Sul. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; PENNA, Rejane; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (org.). **RS índio**: cartografias sobre a produção do conhecimento. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: Mascarello (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

TUANI FILHO, Fábio; WIJK, Flávio Braune. Territorialidades, espacialidades e temporalidades Kaingang. **Revista Brasileira de Iniciação Científica**, Itapetininga, v. 3, n. 4, pp. 43-75, 2016.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio Sobre Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 2006.

VEIGA, Juracilda. Cosmologia Kaingáng e suas práticas rituais. In: MOTA, Lucio Tadeu; NOELLI, Francisco Silva; TOMMASINO, Kimiye. **Novas contribuições aos estudos interdisciplinares dos Kaingáng**. Londrina: Eduel, 2004. p. 267.

WEINBERGER, Eliot. The Camera People. In: TAYLOR, Lucien (org.). **Visualizing Theory**, selected essays from V.A.R., 1990-1994: 3-26. New York and London: Routledge, 1994.

XAVIER, Ismail. A continuidade e a montagem paralela no cinema de Griffith. In: BENTES, Ivana. **Ecos do cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.