



## DO SENTIDO NO CAMPO PARA OS SENTIDOS DA IMAGEM: A EXPERIÊNCIA NO RITUAL INDÍGENA DOS ASURINÍ DO XINGU

Alice Martins Villela Pinto

Doutoranda em Antropologia Social- PPGAS/ USP

licevillela@yahoo.com.br

### Introdução

No ano de 2007 permaneci entre os Asuriní do Xingu<sup>1</sup> durante dois meses para pesquisa de campo no ritual xamanístico *Apykwara*<sup>2</sup>, como parte das atividades do mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Unicamp e do NAFEDRA- Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama da USP. O olhar sensível lançado à performance ritual dos Asuriní configurou uma investigação acadêmica que se pretendeu realizar no diálogo entre a antropologia e as artes, e o encontro etnográfico rendeu uma etnografia e uma montagem audiovisual que buscaram dar conta da experiência dos corpos em campo.

Na dissertação de mestrado<sup>3</sup>, buscou-se abordar os rituais indígenas como manifestações sensíveis da realidade em seu caráter processual e histórico e, a partir da etnografia do ritual *Apykwara*, compreender a experiência social Asuriní utilizando noções de performance e experiência trabalhadas por autores da antropologia da performance, tais como Turner (1982, 1987), Turner e Bruner (1986), Geertz (1978, 2001), Schechner (1985, 1988), entre outros.

As imagens capturadas durante a permanência na aldeia foram trabalhadas na ilha de edição até a elaboração do filme *Acontecências*<sup>4</sup>, que pretende reconstruir a experiência vivida em campo pela pesquisadora em novos termos, na medida em que a montagem permite que o espectador se relacione com as imagens e crie seus

---

<sup>1</sup> Os Asuriní vivem no médio rio Xingu no Estado do Pará. São um grupo de língua tupi e sua população é estimada em 140 indivíduos.

<sup>2</sup> De acordo com a classificação de Müller (1993, p. 190), os *Apykwara* são espíritos xamãs primordiais com referência à sua condição de habitantes de outra esfera cósmica e à função que desempenhavam no passado mítico, estando associados à cura de doenças. Os rituais *Apykwara* trazem os espíritos para a convivência com os humanos, a partir dos quais os xamãs obtêm substâncias para a cura e fortalecimento das crianças.

<sup>3</sup> Intitulada *Das Acontecências: experiência e performance no ritual Asuriní*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp, 2009.

<sup>4</sup> *Acontecências*. Cor, 23 min. DV, 2009. Direção: Alice Villela e Hidalgo Romero.

próprios sentidos. O filme propõe que o espectador tenha *uma* experiência<sup>5</sup> ao entrar em contato com as imagens produzidas no encontro etnográfico. Assim como o ritual é uma forma estética que expressa a experiência social indígena, o filme expressa a experiência da pesquisadora no ritual indígena por meio de uma forma estética, o audiovisual.

Neste paper proponho que nos debruçemos sobre a experiência do filme. Se a performance expressa uma experiência vivida, que experiência expressa o filme em projeção, tomado como performance<sup>6</sup>? E que tipo de engajamento é oferecido para o espectador? É possível que este tenha *uma* experiência com as imagens?

Tomemos três momentos de exibição do filme *Acontecências* para públicos diversos como casos etnográficos a serem analisados à luz de noções de performance e experiência. A audiência e o local de exibição escolhidos, que conformam o contexto da performance do filme em projeção, são: o público dos Asuriní do Xingu na aldeia em 2010, o público acadêmico na ocasião da defesa da dissertação de mestrado em 2009 e o público de produtores e apreciadores de documentários durante o Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade 2010*<sup>7</sup>. Assim, pretende-se refletir sobre questões que emergem quando se busca transpor a experiência vivida em campo e capturada em imagens em movimento para a montagem audiovisual, tendo em vista um horizonte de conhecimento que integre experiência sensível ao saber produzido.

### **Experiência, performance e o filme**

Em “Antropologia da Experiência” livro que Turner organiza junto com Bruner em 1986, o autor estimula os antropólogos a terem uma experiência, no próprio sentido etimológico da palavra: “do indo-europeu per, com o significado literal, justamente de ‘tentar aventurar-se, correr riscos’. Experiência e perigo vêm da mesma raiz.

Para Turner, a antropologia da performance é parte da antropologia da experiência, premissa que anuncia na introdução de “From Ritual to Theatre” (1982, p. 13). Toda experiência vivida é expressa, “[...] são respostas cognitivas, afetivas e

<sup>5</sup> Cf. A noção de “uma experiência” de Dilthey em contraposição à mera experiência. Ver Turner, 2005.

<sup>6</sup> Cf. MENEZES, 2004.

<sup>7</sup> O Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade* foi fundado em 1996 pelo crítico de cinema Amir Labaki e acontece no Rio de Janeiro e em São Paulo. É o principal evento dedicado exclusivamente à cultura do documentário na América do Sul.



volitivas dos seres humanos aos desafios naturais e socioculturais [...]”. A performance corresponde a esse momento em que a experiência é colocada em circulação, por meio de um processo em que o contido ou suprimido revela-se, de modo que os significados obtidos a duras penas são dançados, dramatizado, pintados, tocados e narrados (DILTHEY apud TURNER, 2005, p. 180).

A “experiência” ou as “unidades de experiência”, que Turner toma de Dilthey, emergem do cotidiano, sendo necessariamente expressas como seqüências isoláveis marcadas por começo, meio e fim, nas quais os membros de uma sociedade manifestam o que é mais significativo de suas vidas. A idéia de unidade de experiência de Dilthey evoca a sua definição de *uma* experiência em contraposição à mera experiência. Enquanto a segunda é simplesmente a passiva resignação e aceitação dos eventos, *uma* experiência forma aquilo que ele chama de “estrutura da experiência”, seqüências distinguíveis de eventos que, recortados do fluxo da temporalidade cronológica, contam com uma “iniciação e uma consumação” (TURNER, 2005, p. 180), sendo processada em estágios distinguíveis. A performance corresponde exatamente ao último momento da estrutura da experiência, quando ela se completa com uma forma de “expressão”. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão da experiência (TURNER, 1982, 13-14). Mas, ao mesmo tempo em que a performance expressa uma experiência, no momento da expressão, estrutura-se uma nova experiência: “Trata-se de uma espiral evolucionária histórica, uma progressiva construção e reconstrução” (TURNER, 1986, p. 16).

A performance, enquanto manifestação sensível da realidade que pode ser apreendida por meio de sua elaboração estética, opera com uma linguagem poética da qual o corpo é o veículo que dá forma ao que se quer comunicar, e que exige a presença de uma audiência. Tomemos a idéia de “performance cultural” (SINGER apud TURNER 1987, p. 23) a fim de pensar o filme em projeção como uma “experiência concreta” e uma “unidade de observação”<sup>8</sup> expressa por meio de uma manifestação estética e um constituinte elementar da cultura, pois apresenta “[...] uma medida de tempo limitada, ou pelo menos um começo e um fim, um programa

---

<sup>8</sup> A noção de unidade de experiência como unidade de observação é de Dilthey. Turner recorre a essa categoria analítica ao se interessar em desenvolver a antropologia da experiência (1986).

organizado de atividades, um conjunto de atores, uma audiência e um lugar de ocasião [...]” (TURNER, 1987, p. 23).

Mac Dougall (1998, p. 81 e 84) afirma que o filme está para o ritual e para o teatro pois seu significado é proposicional e performativo. As abordagens de fenômenos sociais, da perspectiva de sua performatividade ou performance, nos faz pensar que num ritual, por exemplo, o significado não se encontra na ação simbólica e social, mas na sua performatividade. No caso do filme, a performance se completa na relação entre o cinema, o real e o espectador, o que Menezes (2004, p. 44) chama de *representificação*: “[...] como algo que não apenas *torna presente*, mas que também nos coloca *em presença de*, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto aqui como filme *em projeção*, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na *relação* e não no filme em si mesmo” (grifos do autor).

### **Experiência em campo e nas imagens do trabalho de campo**

Durante a realização do ritual *Apykwara* acompanhei os ritos do canto da manhã, a preparação do charuto ritual, a preparação do mingau ritual, a recepção dos espíritos, o tratamento das crianças, dentre outras inúmeras atividades que se desenrolaram por dois meses durante todos os dias ininterruptamente. Aos olhos dos Asuriní pesquisadora e câmera eram indissociáveis e eles reforçavam a importância do registro das “festas tradicionais” mimetizando<sup>9</sup> o discurso dos pesquisadores. A câmera não apenas registrava o ritual com o intuito da devolução do material para a aldeia, conforme compromisso firmado, mas propunha performances<sup>10</sup>. Os jovens índios, alvo de queixas dos mais velhos devido o seu desinteresse pelas atividades tradicionais, passam a participar do ritual tocando o tambor de tronco escavado *ivapu* para câmera.

---

<sup>9</sup> Para remeter à idéia de *mimesis* de Taussig (1993). Pesquisadores da USP e da UNICAMP há mais de trinta anos registram a cultura material e imaterial Asuriní e, desde a década de 90, passam a devolver o material audiovisual registrado com o propósito de fortalecer a transmissão dos saberes tradicionais indígenas através do trabalho na escola indígena junto as gerações mais novas. Nota-se o empenho da pesquisadora e antropóloga Regina Polo Müller que reuniu extenso acervo de vídeo, fotografias e gravações em áudio.

<sup>10</sup> Para uma abordagem do audiovisual como performance ou propondo performance ver “O vídeo e o encontro etnográfico”, Cunha, Ferraz e Hikiji, 2006 e “O fazer audiovisual como performance - A produção de imagens, sons e relações no contexto etnográfico”, Hikiji, 2009.



Minha compulsão pelo registro em vídeo advinha da idéia de que as imagens poderiam funcionar como uma espécie de diário de campo completo, e que o registro detalhado dos ritos poderia ser utilizado na escrita da etnografia. Os dois meses de filmagem do ritual renderam quase 30 horas de material bruto. Em campo, a escolha dos planos e das atividades a serem filmadas aconteceu de maneiras diversas. Ora eu me concentrava nas filmagens de longas seqüências do ritual para um registro etnográfico, ora experimentava ângulos e enquadramentos diferentes sem grande compromisso com o registro, em momentos de pausas das atividades ou quando já possuía muitas imagens do mesmo rito. Assim, na aldeia, por vezes prevalecia a pesquisadora coletando extensos dados sobre os muitos ritos e movimentos cósmicos que aconteciam todas as manhãs e noites na *tavyve*, casa grande onde o ritual se realizava, e em outros momentos a experiência estética da dança e do canto junto aos índios ganhava uma dimensão importante no dia-a-dia do ritual.

Na ilha de edição, o longo trabalho de decupagem me obrigou a rever a experiência do trabalho de campo entre os Asuriní com certo distanciamento, questionando relações e acordos estabelecidos com os índios e problematizando a presença da câmera no ritual. As seqüências que descreviam ações rituais eram ótimo material para uma etnografia detalhada mas não apresentavam nenhuma potência para uma montagem audiovisual que pretendesse abordar os aspectos não-verbais e a experiência no ritual<sup>11</sup>. Assistindo mais detalhadamente o material junto ao editor encontrei imagens em close de corpos que buscavam porosidades da pele, linhas das pinturas corporais, texturas da corpo tatuado além de movimentos de dança no ritual. Estas imagens foram justamente aquelas produzidas nas brechas do ritual ou em momentos de descanso do exaustivo trabalho do registro audiovisual. Nelas, não há a preocupação de contar ou descrever exatamente o que se vê; os planos e movimentos de câmera acompanham um interesse em experimentar, brincar com o objeto filmado e um prazer de poder olhar detalhes dos corpos que o olho humano não vê de forma a perder de vista a totalidade daquilo que se registra.

O menino brincando com o bico do seio da mãe, a pele enrugada picada por insetos, fios de cabelos grisalhos brincando nos ombros, a palma da mão suja de

---

<sup>11</sup> Não poderia deixar de citar a parceria com o cineasta Hidalgo Romero, co-diretor do filme, no direcionamento do trabalho com o material bruto. Foi apenas a partir do trabalho intenso com o cineasta que o roteiro e a montagem se definiram e chegaram ao produto final apresentado.



argila e tantos outros detalhes são como um diálogo entre o olhar e os objetos. O que se cria nesse tipo de imagens não é uma idéia clara da realidade objetiva, ou, se assim quisermos, de uma descrição etnográfica dos Asuriní. O que se constrói é uma experiência de olhar o corpo dos índios através de ângulos e enquadramentos escolhidos a partir da experiência corpórea da pesquisadora, fruto da presença vivaz dos corpos em interação. Barbosa (2009, p. 78) fala da experiência corpórea na realização da pesquisa com o vídeo. Em campo, são vários corpos que estão em relação: os dos interlocutores/ personagens, o do antropólogo/ realizador, o do próprio filme e o dos espectadores, que, embora só estejam presentes no momento da exibição, estão presentes em todo o processo de produção do filme de forma alusiva.

Nesses conjuntos de imagens, transpira uma certa anterioridade à conceituação que é o olhar com interesse e desejo para o mundo. Estas imagens expressavam de algum modo como a pesquisadora havia sido afetada pelo campo. O afeto aqui pode ser definido nos termos em que fala Favret-Saada. Marcio Goldman, numa apresentação da obra da autora, afirma que no contexto da vivência de uma experiência de alteridade podemos ser afetados. Este afeto é o “resultado de um processo de afetar, aquém ou além da representação” (GOLDMAN, 2005, p.150). Para Favret-Saada,

(...) a comunicação etnográfica ordinária — uma comunicação verbal, voluntária e intencional, visando à aprendizagem de um sistema de representações nativas — constitui uma das mais pobres variedades da comunicação humana. Ela é especialmente imprópria para fornecer informações sobre os aspectos não-verbais e involuntários da experiência humana” (FAVRET-SAADA, 2005, P.160).

A proposta de apresentar uma montagem a partir da experiência sensível em campo como um dos produtos da pesquisa estaria, então, invertendo a tradição de produção de conhecimento em antropologia que privilegia a explicação, em seguida a descrição, e por último a experiência, seguindo uma tradição logocêntrica e eminentemente verbal com tradição firmada na apresentação do texto escrito. A experiência pessoal, que muitas vezes desaparece no texto etnográfico, fica flagrante nas imagens. Para MacDougall, o desafio de falar a respeito de uma experiência de campo plena de sentido na pesquisa acadêmica com objetivos antropológicos pode ser

facilitado com o uso de imagens, que nos permitem falar sobre o Outro de uma forma sensível. No capítulo "Visual Anthropology and the ways of knowing", do livro *Transcultural Cinema* (1998), o autor afirma que o problema do visual na Antropologia é justamente analogia com suas propriedades não codificadas, o que torna o significado aberto, incontrolável, uma ameaça para certos antropólogos que constroem uma interpretação fechada sob determinada cultura. Em seu livro de ensaios (2006), o autor aponta para o que pode ser um caminho interessante para a antropologia ao tratar razão e sensibilidade de forma integrada, de forma a dar atenção aos sentidos no estudo das sociedades e culturas. Tal abordagem proporciona um conhecimento de outra densidade se comparado aos estudos que privilegiam uma forma de conhecimento puramente conceitual, já que razão e sensibilidade caminham juntas.

Caiuby Novaes em artigo intitulado "Imagem, Magia e Imaginação" publicado na *Revista Mana* (2008) afirma que as imagens favorecem as narrativas e permitem compartilhar a experiência com o real, como demonstram os filmes de Jean Rouch e as fotografias de Pierre Verger. É nessa linha que o filme *Acontecências*<sup>12</sup> pretende não apenas compartilhar uma experiência com o real, mas também possibilitar que o espectador tenha *uma* experiência.

## **Filme como performance nos três casos etnográficos**

### Primeiro caso<sup>13</sup>

A aldeia toda se reúne no fim da tarde na escola indígena Kwatinemu onde há uma televisão com gerador. A professora da aldeia, uma estudante de pedagogia não-indígena anuncia que vão passar o filme da Alice com as filmagens do último ritual *Apykwara*, realizado acerca de um ano. No público há jovens, em sua maioria rapazes, que demonstram expectativa de se verem retratados nas imagens do filme. Alguns adultos e velhos estão presentes. Durante a exibição, os índios fazem inúmeros comentários ao se verem retratados, e dão muitas risadas. Ao final da sessão a professora pergunta se os índios entenderam o filme; um jovem rapaz levanta a mão e

---

<sup>12</sup> No resultado audiovisual, as "imagens poéticas" dos corpos foram organizadas numa seqüência juntamente com a música "Inner Organs", composição de Don Cherry, executada por Don Cherry, Colin Walcott e Naná Vasconcellos, Álbum Codona 3 (1983).

<sup>13</sup> Eu não estava presente nesta exibição e todas as informações apresentadas neste trabalho foram obtidas através de conversa com a professora da escola da aldeia Prof. Delma do Nascimento.

diz que entendeu como é importante que os índios continuem fazendo os rituais, e que na aldeia os jovens não têm participado destas e de outras atividades tradicionais, “(...) só assim a cultura Asuriní não se acaba”.

O comentário do jovem sobre a importância de se “preservar” a cultura Asuriní remete diretamente à presença da professora que buscou uma moral ao começar a discussão perguntando o que os índios podiam aprender do filme. No final da sessão ela reproduz meu próprio discurso em campo encorajando os jovens a participarem do ritual.

Talvez seja interessante trazer outros dois comentários dos Asuriní em relação as imagens deste mesmo ritual assistidas em um outro momento pelos índios. Pouco antes da edição final do filme, levei à aldeia um vídeo de uma hora com o registro de todas as atividades do ritual editado na sequência que os ritos foram realizados. Como na exibição do *Acontecências* também se sucederam comentários e risos dos índios ao se verem nas imagens mas, o que mais chamou a atenção, foi o total desinteresse dos dois xamãs presentes pelo material exibido. Parajuá, um jovem xamã ao se ver nas imagens protagonizando a incorporação dos espíritos, disse que aquilo não lhe interessava e que queria ver como os antigos faziam festa<sup>14</sup>. More’yra, um xamã de prestígio disse querer ver os espíritos no filme, como fizeram as antropólogas Regina Müller e Virgínia Valadão em *Morayngava* editado em 1997. As autoras se utilizaram de recursos de sobreposição de imagens e efeitos especiais para marcar a passagem de um domínio do cosmo para outro e assim, acompanhar a produção de imagens dos xamãs nas narrativas de suas viagens a outros mundos<sup>15</sup>.

### Segundo caso

Meados de fevereiro de 2009. A sala de defesa de teses do Instituto de Artes da Unicamp está pronta para receber mais uma aluna em seu ritual acadêmico. Na banca os convidados para a arguição são dois professores do Departamento de Antropologia

---

<sup>14</sup> Referindo-se ao acervo da antropóloga Regina Müller que possui imagens de rituais em super 8 dos índios recém contactados na década de 70.

<sup>15</sup> No filme *Morayngava*, tratava-se do espírito *Tivá*, traduzido pelos Asuriní como *jawara* (onça), espírito xamã primordial, de acordo com a classificação dos seres de Müller (1993), que, segundo descrições dos Asuriní, é um misto de onça com pássaro.



da USP<sup>16</sup>, além da Profa. Dra. Regina Polo Müller que preside a banca. Uma platéia pequena acompanha a defesa. Após uma apresentação rápida da aluna é exibido o filme *Acontecências*. O clima é tenso enquanto são aguardadas as arguições. O filme acaba, a aluna sua frio. O primeiro professor inicia sua arguição. Tece inúmeros comentários sobre a abordagem da performance e faz sugestões de autores para auxiliarem a reflexão em relação à produção de imagens na pesquisa. O segundo arguidor inicia sua fala, faz uma leitura densa a respeito da apropriação da antropologia da performance na pesquisa encarnando uma fala performática. Do filme como expressão da experiência do trabalho de campo pouco comentam, tampouco falam sobre a proposta, por que não dizer, metodológica, de apresentar uma montagem audiovisual como um dos produtos da pesquisa e do diálogo entre a antropologia e as artes. Sobre estas questões, a resposta é o silêncio. A sensação que permanece é que a experiência estética que o filme propõe fica descolada do espaço institucional de uma defesa de tese, ainda que esta tenha tido lugar no Instituto de Artes. Como avaliar uma produção que toma como matéria um substrato subjetivo e pessoal? E como ponderar se uma montagem desse teor se adequa bem à proposta de pesquisa? A leitura que faço é que a dificuldade de abordar estas questões fez com que os professores se debruçassem sobretudo no texto da dissertação e não no filme.

### Terceiro caso

Abril de 2010, espaço Unibanco de Cinema, rua Augusta, São Paulo. Segundo dia de exibição dos documentários selecionados para o Festival É Tudo Verdade. Sala cheia. Cada realizador apresenta seu trabalho antes da exibição. Na platéia, produtores cinematográficos e espectadores interessados em documentários. A exibição termina. O público permanece em silêncio. A sequência da incorporação parece tomar o fôlego dos espectadores. Cerca de dois segundos de silêncio são necessários até que venham os aplausos. Não são aplausos eufóricos. As pessoas parecem estar atônitas, levemente assustadas. Na saída do cinema algumas pessoas do público me procuram para conversar. Alguns comentários elogiam o roteiro do filme demonstrando o entendimento de toda a proposta da montagem, outros se detêm nas

---

<sup>16</sup> A decisão de omitir os nomes dos professores se deve ao fato de que querer expor colegas de trabalho já que não nos interessa quem são, apenas que trabalham com formas expressivas e estão alocados em um departamento de antropologia.



imagens: “(...) como são belas” ou “nunca vi um filme abordando a temática indígena que me aproximasse tanto deles, de seus corpos, as imagens são bárbaras”. Outros espectadores comentam sua sensação em ver o filme, falam de lembranças pessoais e de sensações trazidas pelas imagens.

Tomando as exibições etnografadas acima como performances podemos pensar que o filme enquanto expressão da experiência da pesquisadora pode ter este ou aquele sentido de acordo com a relação que se estabelece entre o filme, o contexto da exibição e o espectador. No primeiro caso, em que os Asuriní assistem a uma montagem com imagens de si, o filme permite que se reconheçam, o que gera interesse e comentários no caso dos jovens ou desinteresse e apatia justamente por verem na tela algo que já conhecem, é nesta direção que vão os comentários dos xamãs. O jovem xamã quer ver imagens dos antigos em ritual e o velho quer ver imagens dos espíritos nos universos cósmicos. O contexto da exibição é uma sessão organizada pela professora da aldeia no espaço da escola indígena e esta situação autoriza a professora a direcionar a discussão após o filme, tentando extrair uma lição moral que de certo modo mimetiza o discurso dos pesquisadores que trabalham junto aos Asuriní, de que os jovens precisam participar das festas para garantir a sobrevivência da “tradição” indígena, mas que também agrega elementos da prática da educadora na aldeia e de sua relação com os índios.

O segundo caso etnográfico, no contexto acadêmico, traz outras questões. A exibição do filme no enquadramento de um evento institucional que é uma defesa de dissertação, direciona o olhar do público, especialmente dos professores convidados a arguir sobre o trabalho pois estabelece, de início, que o olhar com que estes devem ver o filme é o olhar analítico. A questão aqui não é se o filme permite que o espectador tenha *uma* experiência com as imagens nesta circunstância, mas qual a performance do filme *Acontecências* num contexto acadêmico de uma defesa de tese. A recepção das imagens do filme, que apontam para a polissemia, para os sentidos a serem construídos pelo espectador de forma aberta não se realizam pois aqui a recepção é controlada. A cobrança de uma reflexão sobre as imagens traz um questionamento: será que o filme só colabora para a pesquisa na medida em que traz questões metodológicas e teóricas? A posição da autora e da orientadora do trabalho



consiste em apostar no filme como produto artístico que se relaciona com o texto de maneira diferente, não exemplifica o que foi dito nem ilustra o ritual, trata-se de uma proposta que vai no sentido de expressar a pesquisa e a apreensão não-verbal no trabalho de campo, o que possibilita entradas e construções diferentes no âmbito da temática trabalhada<sup>17</sup>.

Talvez pela dupla dificuldade dos professores em comentar o trabalho no contexto acadêmico, por um lado pelo estranhamento em avaliar uma montagem colocada como produto artístico com uma relação não tão óbvia com o texto, e por outro pela dificuldade de arguir sobre uma montagem que se utiliza de experiência tão subjetiva e pessoal, o filme não tenha sido comentado. Assim, a performance do filme não completa a expressão da experiência no trabalho de campo.

No terceiro caso, em que o filme é exibido no contexto de uma sala de cinema durante um festival de documentários, os espectadores ou parte deles se reconhecem nas imagens, mas de maneira diferente dos Asuriní que se vem retratados no filme. O espectador interessado se identifica com a narradora e personagem do filme, com seus dramas e suas questões lançadas do ponto de vista de quem adentra uma cultura estranha e exótica<sup>18</sup>. Os comentários do público são feitos por pessoas que se entregaram para a experiência estética proposta na segunda parte da montagem.

A performance do filme na sala do cinema propicia a experiência estética na medida em que o contexto é o da apreciação de arte pelo público interessado. *Acontecências* deixa de ser um filme antropológico por ser filmado entre os Asuriní, ou acadêmico por ter sido apresentado junto com uma dissertação de mestrado e passa a ser um documentário filmado em uma aldeia que conta a experiência de uma pesquisadora. Neste sentido, a relação entre o contexto da exibição -um festival de documentários, os espectadores -produtores cinematográficos e interessados, e o filme contribui para que o momento da exibição permita que o espectador crie sentidos a partir das imagens, momento em que pode se estruturar uma nova experiência. A expressão da experiência da pesquisadora se completa na performance da exibição do filme e o espectador sai sem saber objetivamente quem são os Asuriní, onde moram e

---

<sup>17</sup> Assim como coloca Andrea Barbosa (2009) quando escreve sobre complementaridade entre textos e imagens. Para a autora os textos, muito longe de tentar controlar a polissemia das imagens e de explicá-las, associam-se à elas, o que permite diferentes entradas e relações do leitor com a pesquisa.

<sup>18</sup> O sentido aqui é o exótico menos como extravagante e esquisito e mais como estrangeiro e “fora da ótica”.

qual ritual é aquele, mas conhecendo os indígenas por ter compartilhado com eles a experiência da dança, a porosidade da sua pele, as linhas e curvas da pintura corporal e o estado alterado de consciência do transe no ritual.

### **Alguns apontamentos**

Obviamente não é possível homogeneizar a recepção de um filme para um público amplo como os espectadores de uma sala de cinema ou de uma aldeia indígena. No entanto, o retorno que temos é daqueles que se manifestaram, que expressaram algo a partir da experiência ou da ausência dela na relação com as imagens. Pode ser que algum dos professores da banca de defesa de mestrado tenham apreciado a proposta estética do filme e por não julgarem oportuno, preferiram não tecer comentários, como saber dessas experiências que não foram expressas? A questão parece ser como o contexto conforma a leitura que se faz do material apresentado e direciona a própria experiência.

Cabe, aqui, narrar um episódio. Alguns meses depois da defesa do mestrado apresentei o filme num dos encontros do NAPERDRA. O público consistia basicamente em pós-graduandos e professores que pesquisam o que chamamos de “formas expressivas” (teatro, rituais, música, festas, dentre outros) e que tem em comum a utilização da antropologia da performance em suas análises. A idéia era realizar uma exibição descomprometida para a apreciação dos colegas e uma discussão com a autora após a sessão. Os mesmos dois professores da banca assistiram novamente o filme e suas apreciações foram completamente diferentes das realizadas no momento da defesa. Um deles disse após a exibição que assistiu ao filme com outros olhos, que percebeu coisas que não havia notado e que apreciou a narrativa poética com as imagens. Ora, deste episódio se apreende que o olhar analítico para o filme durante a defesa fez com que a experiência que a montagem propõe não pudesse ser realizada, ou melhor, não fosse abordada como significativa nas arguições.

Entre os Asuriní a recepção do filme e das imagens do ritual foi enviesada, fosse pela leitura facilitada da professora que insistiu em apreender do filme uma lição moral de como envolver os jovens nas atividades tradicionais, fosse pelo desinteresse dos dois xamãs da aldeia. Os índios têm dificuldade de entender a



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais  
Diversidades e (Des)Igualdades  
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.  
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

primeira parte do filme que é bem argumentativa e a segunda parte, em que os autores inserem uma música ocidental com imagens fortes da incorporação no ritual e dos corpos na dança, não faz sentido, pelo menos não no sentido de proporcionar uma experiência estética pretendida pelos editores.

A liberdade com que o público do festival de documentários se relaciona com o filme, e a dificuldade da banca em avaliar e ponderar a montagem como um registro do sentido no trabalho de campo apontam para a dificuldade em integrar a experiência sensível ao saber produzido no encontro com o Outro.

A dificuldade de saber como incorporar o filme ao conhecimento acadêmico não foi apenas dos professores. A pesquisadora também teve dificuldades em definir exatamente como se articulam filme e texto em seu trabalho de mestrado. A solução encontrada foi assumir que o filme é uma peça audiovisual e que sua circulação é independente do trabalho acadêmico. Nota-se que esta é uma questão para a produção do conhecimento em antropologia, nas artes, a entrega de produtos artísticos como parte da dissertação e não como anexo ao texto é plenamente aceitável e até desejável.

A reflexão neste artigo termina e a questão permanece: o que fazer com o registro do sensível no trabalho de campo e como incorporá-lo ao conhecimento produzido sobre determinado grupo? A trajetória narrada apresenta um caminho possível que mais do que se fixar nas ambivalências e comparações dos métodos e elaborações acadêmicas das artes e da antropologia, se valeu das suas ambiguidades ao apostar que o melhor lugar é o da produção de conhecimento na fronteira, pois que produtivo.

### **Referências Bibliográficas**

- BARBOSA, Andréa. “Significados e sentidos em textos e imagens”. In: BARBOSA, A.; TEODORO DA CUNHA, E.; HIKIJI, R. (ORGS). *Imagem - Conhecimento. Antropologia, Cinema e outros diálogos*. Campinas: Papyrus, 2009.
- CAIUBY NOVAES, S. “Imagem Magia, Imaginação - Desafios ao Texto Antropológico”. In: *Mana* (Rio de Janeiro), v. 14, p. 455-475, 2008.
- CUNHA, E.; FERRAZ, A.; HIKIJI, R. “O vídeo e o encontro etnográfico”. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo: PPGAS, USP, n. 14/15, p. 287-297, 2006.

FAVRET-SAADA, Jeanne. 2005. “Ser afetado”. In: *Cadernos de Campo*, 13:155-161.

GOLDMAN, Marcio. 2005. “Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia”. In: *Cadernos de Campo*, 13:149-153.

HIKIJ, Rose Satiko. “O fazer audiovisual como performance - A produção de imagens, sons e relações no contexto etnográfico”. In: 53o. ICA Congresso Intenacional de Americanistas. Cidade do Mexico: Congresso Intenacional de Americanistas A.C., 2009. v. unico.

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

\_\_\_\_\_. *The corporeal image*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

MENEZES, Paulo. “O Cinema Documental como Representificação: Verdades e Mentiras nas Relações (Im)possíveis entre Representação, Documentário, Filme Etnográfico, Filme Sociológico e Conhecimento”. In: CAIUBY NOVAES, S.; BARBOSA, A.; TEODORO DA CUNHA, E.; FERRARI, F; SZTUTMAN, R.; HIKIJI, R. (Orgs.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo: EDUSP, 2004.

MÜLLER, Regina. *Asuriní do Xingu, história e arte*, 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

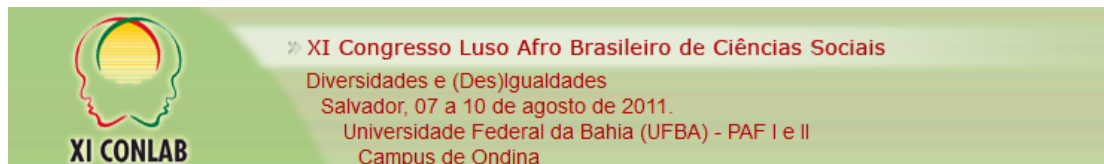
\_\_\_\_\_. *Performance Teory*. New York: Routledge, 1988.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity, a particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

\_\_\_\_\_. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

\_\_\_\_\_. “Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner”. In: *Cadernos de Campo*. Tradução de Herbert Rodrigues. São Paulo: PPGAS, USP, nº 13, p.177-185, 2005.



TURNER, Victor; BRUNER, Edward. *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

VILLELA, Alice. *Das Acontecimentos: experiência e performance no ritual Asuriní*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes)- PPGA/ Unicamp, 2009.