



“TRIDUÇÃO” PANKARARU: A IMAGEM NO TRABALHO VIDEOGRÁFICO COM INDÍGENAS NA CIDADE DE SÃO PAULO

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque (UERJ)

Resumo: A partir da noção de “surrealismo etnográfico” de James Clifford, analiso neste artigo três traduções videográficas realizadas por mim em parceria com a comunidade indígena Pankararu na cidade de São Paulo. Essas três traduções videográficas são analisadas como produções pensadas na articulação de gêneros narrativos comuns na esfera da tradição do filme documentário e etnográfico e em sua especificidade com relação à produção imagética realizada sobre os Pankararu.

Abstract: From the notion of "ethnographic surrealism" of James Clifford, I analyze in this article three videographic translations made by me in partnership with the Pankararu indigenous in São Paulo. These three translations are analyzed as videographic productions designed to articulate narrative genres in the documentary and ethnographic film tradition with the specificity visual production about Pankararu.

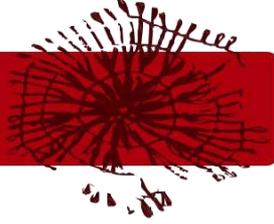
INTRODUÇÃO

Quando o antropólogo se prepara para começar um trabalho de campo é muitíssimo provável que tenha alguma imagem desse campo, ou seja, do lugar e das pessoas com as quais o antropólogo vai trabalhar nessa fase de sua pesquisa. Essas imagens podem vir através de fotos, filmes, mas também são formadas por descrições textuais de outras pessoas que já estiverem lá e que nos descrevem como a coisa é, ou melhor, parece ser. Com isso formamos uma imagem do lugar e das pessoas, do campo em suma.

Desse modo, temos inúmeras imagens feitas por outros sobre nosso campo e objeto, somos assim sensíveis a elas e por mais que vejamos outras coisas é por essas imagens anteriores que primeiro procuramos ao chegar no campo. E isso tanto para comprová-las como também para negá-las.

AS IMAGENS CONTRADITÓRIAS DA AUTENTICIDADE PANKARARU

Do mesmo modo que os textos que lemos sobre pessoas que estiveram no *lá* (no campo) podem parecer ambíguos no seu conjunto, assim também acontece com as imagens desses locais. No meu caso a coisa é bem desse modo. Eu estudo a mobilização étnica de uma população indígena migrante de Pernambuco e que vive na cidade de São Paulo, os Pankararu. Uma das principais questões da política cultural desse grupo é com relação ao trabalho de valorização de sua distintividade étnica a partir do incremento de sinais



diacríticos. E isso porque esse tipo de política cultural tem a tarefa difícil de vencer uma série de preconceitos que pretendem descaracterizar os Pankararu como indígenas.

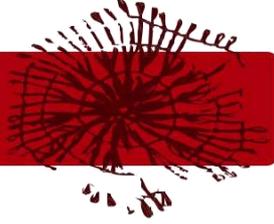
Os Pankararu que estão na cidade de São Paulo são fruto da migração do grupo de suas TT's no sertão de Pernambuco. Historicamente os Pankararu são fruto do aldeamento no século XVIII de uma gama de povos autóctones no sertão de Pernambuco. Esse aldeamento foi formado pela união num mesmo local de diversos povos com línguas e costumes diferentes. De maneira a normatizar esse aldeamento os padres e administradores do estado instituíram nos seus relatórios a denominação geral para esses povos como sendo a de Pankararu (o nome mítico do grupo é Pancarú Geritacó Cacalancó Umã Canabrava Tatuxi de Fulô).

Durante o século XIX, o aldeamento dos Pankararu também se constituiu em um espaço para a proteção e adoção de escravos fugidos. No século XX esse território também incorporou população branca sertaneja através de casamentos interétnicos. Desse modo, obviamente, uma série de mudanças fenotípicas, linguísticas e culturais aconteceram no seio dessa população híbrida que se constituíram em um entreve ao reconhecimento deles como uma população etnicamente diferenciada.

Desse modo, apenas no ano de 1940 foi que essa população conseguiu do SPI o reconhecimento de sua distintividade étnica e a delimitação de parte do seu território tradicional que só foi finalmente regularizado em 1996 e outra parte em 2004. Sofrendo anos com a violência da luta pela terra, da violência institucional que retardou por décadas a titulação de seu território, e da escassez de terra cultiváveis e de emprego nas cidades vizinhas, a partir dos anos 1950, assim como muito nordestinos, os Pankararu também foram atraídos para a cidade de São Paulo a fim de tentarem uma vida melhor, uma garantia de emprego e uma oportunidade de dar aos filhos educação e maiores chances de profissionalização.

Um importante elemento de reconhecimento dos Pankararu como indígenas pelo SPI em 1940 foi o fato de que esse grupo realizava um ritual, cuja última etapa consistia em uma dança cerimonial com o uso de uma indumentária feita de fibra natural e que cobre todo o corpo de quem a usa. Essa dança é o ápice de uma festa em homenagem às entidades espirituais chamadas de encantados pela intervenção e cura de uma determinada pessoa.

Em São Paulo, os Pankararu migrantes começaram em 1994 a se apresentar em diversos locais da cidade executando passos dessa dança com o uso dessa indumentária. Essa apresentação em São Paulo aparece num contexto muito preciso, o da autenticidade das



tradições indígenas. Essas apresentações na cidade pretendem restituir aos Pankararu a imagem de índios e, portanto, a legitimidade de suas demandas políticas, culturais, educacionais, de saúde e outras.

É aí que entra a questão do privilégio da imagem. A professora Sylvia Caiuby Novaes escreveu que os

“signos de alteridade são sempre imagens. Ou seja, são signos de alteridade que só conseguem realizar a comparação entre nós e os outros através da afirmação, jamais da negação. Ao contrário do texto, a imagem afirma positivamente, não tendo em seu léxico a negação” (2001: 16).

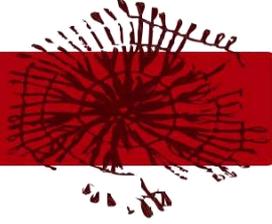
Por isso escolhi aqui utilizar a imagem como um exemplo de conciliação da ambiguidade entre o tradicionalismo e a modernidade no contexto dos Pankararu.

CAMPO E CONTRA CAMPO

O diretor de cinema Jean-Luc Godard escreveu que a imagem é uma “forma que pensa” (1998: 55). Essa afirmativa deve ser verdadeira, já que a imagem dessa “roupa” é tão onipresente na imagética sobre os Pankararu que ela É (com *é* maiúsculo) A (com *a* maiúsculo) imagem hegemônica na caracterização dessa população como um povo nativo. Se a imagem é mesmo uma “forma que pensa” então ela deve ter um mecanismo para isso. No filme que dirigiu, *Nossa Música*, Godard explica rapidamente um desses mecanismos: a noção de campo e contra campo no cinema.

Sua didática consiste em contrapor uma fotografia de 1948 onde se vê um grupo de israelenses entrando na água rumo à Terra Prometida com outra fotografia onde há palestinos que entram na água “rumo ao afogamento”. Define, portanto, como Campo a fotografia do grupo “vencedor”, os israelenses, e contracampo a do grupo “perdedor”, os palestinos. De uma forma geral essa distinção permite entender porque o povo judeu se tornou ficção e o palestino documentário. Isso acontece porque o campo define o lugar do escriturado, portanto ficção que torna o *imaginado* a *certeza* e o contra campo o espaço do *Real*, lugar ainda destituído de escrituração e, portanto, espaço da *incerteza*.

A imagética Pankararu porta esses dois conjuntos de imagens: campo como o conjunto de imagens “vitoriosas”, pois, hegemônicas, valorizam a indianidade do grupo; e contra campo o conjunto de imagens que contestam a distintividade étnica do grupo (assimilados,



índios modernos, aculturados, etc). Quando fui fazer trabalho de campo eu sabia que esses dois conjuntos de imagens eram tanto valorizados quanto criticados pelos Pankararu e em alguns momentos o campo dessa imagética era acionado e em outros momentos o contra campo o era.

No campo da imagética Pankararu figura de forma hegemônica a indumentária de fibra que lhes cobre todo o corpo durante suas festas rituais. No contra campo estão as categorias de desaldeados, aculturados e assimilados que contestam a imagem de “índio” dos Pankararu.

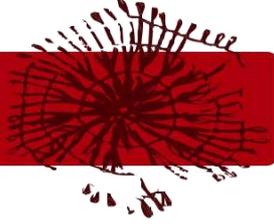
Temos o conjunto dessa imagética formado por um lado pelo Campo “vitorioso” onde a indumentária ritualística é hegemônica, e o contra campo onde a realidade sócio-histórica do grupo (aldeados junto a tantos grupos distintos - indígenas, negros e brancos - não falam um idioma nativo, não apresentam um fenótipo de “índio genérico” e, no caso dos que estão em São Paulo, não moram num “lugar de índio”) figura como imagem “perdedora”. É por entre essa ambiguidade que os Pankararu vêm encontrando um caminho por onde ingressam em espaços de mobilização e visibilidade social na cidade de São Paulo (como, por exemplo, igrejas, universidades, escolas, ONG’s, festivais culturais e outros).

PARA ALÉM DA AUTENTICIDADE: A COLAGEM SURREALISTA

Uma constante nos projetos imagéticos que se realizaram sobre os Pankararu é o fato de que tais campos de imagens estão constantemente em conflito pondo em risco a autenticidade-legitimidade deles como indígenas. Em geral, o campo é muito mais evidente nos processos de escrituração dessa população, o ritual e sua a indumentária ganham mais espaço discursivo do que qualquer outro elemento social Pankararu. Tais escriturações pretendem descrever os Pankararu como uma sociedade indígena clássica, com seu território e sua cultura específica. Nesse processo tais escriturações se esforçam por “limpar” o texto/imagem a fim de escapar dos hibridismos e reificar o tradicionalismo, ou seja, priorizam o campo dessa imagética e desqualificam o seu contra campo.

Ao me organizar para o meu trabalho de campo também passei a questionar tais escriturações e pensar em como administrar no texto e na imagem que eu faria sobre os Pankararu os dois campos de sua imagética. Para valorizar as ambiguidades e as misturas na composição do meu trabalho segui a proposta de James Clifford de uma etnografia surrealista.

No seu famoso texto “sobre o surrealismo etnográfico” James Clifford (2002: 132), usou como epígrafe um trecho de “what is the mechanism of collage?”, do pintor e artista



surrealista Max Ernest, uma “definição” do surrealismo e de sua atividade, “a junção de duas realidades, inconciliáveis em aparência, sobre um plano que aparentemente não combina com elas...”. Clifford usa o termo surrealismo “num sentido expandido, para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições” (*ibid.*:133).

Clifford propõe 03 (três) características daquilo que chama de uma “atitude etnográfica”. (01) “ver a cultura e suas normas – beleza, verdade, realidade – como arranjos artificiais suscetíveis a uma análise distanciada e a uma comparação com outros arranjos possíveis” (*ibid.*:135). (02) acreditar que o outro fosse “acessível através dos sonhos, dos fetiches ou da mentalité primitive de Levy-Bruhl” (*ibid.*:136). (03) O exemplo vem de Marcel Griaule, que num ensaio publicado numa revista surrealista, “ridiculariza as teses estéticas dos amantes de arte primitiva que duvidam da pureza de um tambor baoule porque a personagem esculpida nele carrega um rifle” (*ibid.*:149). O surrealista etnográfico “se delicia com as impurezas culturais e com os perturbadores sincretismos. Griaule equaciona o deleite europeu com a arte africana ao gosto africano por tecidos, latas de gasolina, álcool e armas de fogo” (*ibid.*).

Sobre uma possível “etnografia surrealista”, Clifford diz que “Em termos gerais, o mecanismo da collage pode servir como um ‘útil paradigma.’ Para o autor,

“o momento surrealista em etnografia é aquele no qual a possibilidade de comparação existe numa tensão não-mediada com a mera incongruência. (...) ver essa atividade em termos de uma collage é manter à vista o momento surrealista.(...) a collage traz para o trabalho elementos que continuamente proclamam sua condição estrangeira ao contexto da apresentação. Escrever etnografias a partir do modelo da collage seria evitar a representação de culturas como todos orgânicos ou como mundos unificados e realistas, sujeitos a um discurso explanatório contínuo” (*ibid.*: 168).

É nesse sentido que proponho pensar a imagética e a autenticidade construída sobre os Pankararu através da exploração do campo e do contra campo dessa imagética nos filmes etnográficos que realizei com essa população. Utilizo nesse exercício o efeito de colagem surrealista que valoriza a captura das ambiguidades, das misturas e dos hibridismos e ironiza a homogeneidade social de tantas descrições que ao escriturarem pelo campo a imagem dos Pankararu reificam uma série de estigmas que recaem sobre eles.



“TRIDUÇÃO” PANKARARU

Grande parte do meu trabalho de campo em São Paulo foi como colaborador da Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu (SOS-CIP) principalmente no trabalho de “caneta” e no registro imagético das “apresentações” e da política cultural da associação. Uma demanda importante que surgiu da SOS-CIP foi a de produção de um documentário sobre sua cultura religiosa tendo como local de realização a aldeia sede em Pernambuco. A associação havia sido contemplada pelo Prêmio Culturas Indígenas e conseguiu recursos para a realização desse documentário. Pouco depois eu propus à SOS-CIP um projeto para a execução de outro documentário, mas dessa vez baseado na experiência do associativismo e da política cultural da entidade em São Paulo, esse projeto também foi contemplado pelo ProAC, Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo.

Desse modo a SOS-CIP, eu e outros colaboradores decidimos que o primeiro documentário seguiria o roteiro original feito por Maria das Dores Conceição Pereira do Prado, a Dora, na época tesoureira da SOS-CIP. Esse roteiro propunha seguir do começo ao fim a execução de dois importantes rituais realizados pelos Pankararu apenas nas suas aldeias em Pernambuco, o Menino do Rancho e as Três rodas. Desse modo ficamos “mais livres” para experimentar algo diferente no outro documentário, ou seja, o primeiro seria sobre a “cultura” Pankararu enquanto o segundo seria sobre a *cultura política* da SOS-CIP.

Nossa equipe já havia realizado o vídeo “Eu Venho do Mundo”, desse modo estávamos querendo fechar uma trilogia. Essa trilogia propunha ser um conjunto diverso não só do variado contexto dos Pankararu, mas também usando gêneros diferentes, desse modo pensamos que estes vídeos pudessem ser: a) “Eu Venho do Mundo” = gênero jornalístico/reportagem; b) o do Prêmio Culturas Indígenas sobre a “cultura” Pankararu, foi intitulado de Promessa Pankararu (PP) e seria no gênero filme etnográfico clássico; e, c) o do ProAC seria um filme etnográfico mais contemporâneo, com elementos “surrealistas”, tal como sugerido acima na discussão sobre esse termo na etnografia a partir de Clifford. Esse filme foi intitulado de “São Paulo: A Terceira Margem Pankararu” (SP3MP).

Essa trilogia se constituía assim em uma espécie de “tridução”, tal como Décio Pignatari realizou sobre poema de Mallarmé (Pignatari, 2006: 87-105), ou seja, três propostas de tradução sobre um mesmo tema, a *dança dos praiás*. Procurávamos atingir três dimensões da *dança dos praiás*: a) jornalística-reportagem; b) documentário etnográfico “clássico”, tal



como *Nanook of the North*¹, *Griaille* sobre as máscaras Dogon², os primeiros filmes de John Marshall³ e Robert Gardner⁴ como *The Hunters*⁵, mas principalmente sobre os Pankararu, como o filme da Missão de 1938⁶, de Vladimir Carvalho⁷ e outros⁸; e, c) um modelo mais crítico e experimental de documentário etnográfico, próximo à experimentação de Minh-há e Chris Marker. Desse modo, propúnhamos que os três filmes conversassem entre si, não somente pelo tema, nem somente como complemento um do outro, mas no sentido de que suas *imagens* se interpenstrassem, se tocassem e cruzassem, invocando uma e outra. O sentido de provocação desse mecanismo ficou mais evidente em SP3MP.⁹

Serge Daney (2007: 103) escreveu que uma imagem é viva quando ela tem “impacto, quando ela interpela o público, quando ela lhe dá prazer, o que significa que funciona nela, ao redor dela, fechada nela, alguma coisa que está no domínio de sua enunciação primitiva (poder + acontecimento = eis aqui)”, portanto, a imagem não é nunca ingênua, ela é um agenciamento. É preciso ler as imagens, é preciso levar em conta suas intenções - *intentions*, suas traduções. Nesse sentido fazer um vídeo é um exercício de tradução, tradução de linguagens, tradução de eventos, de biografias, de ritos e de mobilizações políticas, do “real” para o *ficctio* no sentido de Geertz (1989).

Nesse sentido tematizo três traduções possíveis do universo de projetos de política cultural da SOS-CIP, e proponho pensar esses três vídeos como traduções, já que se reconhece, portanto, que não há imagem inocente, e que elas são *intentions*, são projetos cuja gênese e gestão são reveladoras das possíveis escolhas e estratégias diferenciadas. Toda imagem pretende traduzir o “real” e tem, portanto, *intentions* (intenção). Apresento primeiramente os três vídeos.

O vídeo “Eu Venho do Mundo”¹⁰ narra a organização autônoma em associações dos povos indígenas migrantes do Nordeste que vivem na cidade de São Paulo, a SOS-CIP é

¹ *Nanook of the North* (1922) de Robert J. Flaherty.

² *Sous les Masques Noirs* de Marcel Griaille (Mali, 1939 – 9 min – N&B).

³ Por exemplo, *N/um Tchai* de 1969, *!Kung San: Traditional Life* – 1987.

⁴ Por exemplo, *The Nuer* (1971) com Hilary Harris e *Rivers of Sand* (1974).

⁵ *The Hunters*: Robert Gardner & John Marshall - USA, 1957, 16mm, color, sound, 71 min.

⁶ “Dança dos Praiá” - Missão Cultural de Pesquisas Folclóricas, Secretaria de Cultura de São Paulo- 1938.

⁷ *Pankararu de Brejo dos Padres* - 16 mm, Cor, 35 minutos Direção e roteiro: Vladimir Carvalho – Fotografia: Walter Carvalho – Montagem: Manfredo Caldas – Pesquisa: Cláudia Menezes – Som direto: Jom Tob Azulay.

⁸ “Menino de Rancho” de Claudia Menezes (1987; 16 min.). “As mulheres da Força Encantada” (2003), Argumento de Renato Athias e roteiro de Sarah Bailey e Juliana Lobo. “Menino no Rancho, ritual, cura e iniciação” (2006) de Renato Athias. “Do outro lado do céu” (Brasil, 2001, cor, 20 min.), direção e fotografia: Vincent Carelli - realização: TV Escola/Ministério da Educação.

⁹ Um exemplo para nós foi “Do São Francisco ao Pinheiros” de Paula Morgado e João Cláudio Sena.

¹⁰ *Eu Venho do Mundo*, Direção: Edson Nakashima e Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque. Produção: Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque, Edson Nakashima, Maria das Dores Conceição Pereira do Pardo,



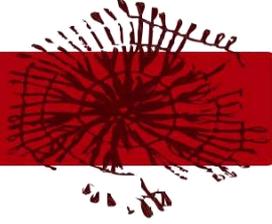
apresentada como o melhor exemplo e resultado desse processo. Com uma pesquisa de cunho etnográfico, mas editado com uma linguagem próxima a do jornalismo (o vídeo-reportagem) o vídeo pretendia alcançar um vasto e eclético público, já que a intenção ao realizá-lo foi a de servir como ferramenta para o debate sobre a presença e a atuação política dos indígenas na cidade de São Paulo.

Esse vídeo foi produzido no conjunto de material didático que produzimos para a “I Semana da diversidade e Cultura” da EMEF Alcântara (escola pública onde estudavam muitos indígenas Pankararu em São Paulo). Assim as imagens da *dança dos praiás* e de outras performances, principalmente o toré dos Wassu e dos Pankararé, serviram teoricamente como moldura imagética, e cinegraficamente como “imagens de corte”, funcionando assim como elo entre a narrativa sobre o associativismo, onde se destacava a agencia dos indígenas (já que as associações nasceram da mobilização autônoma desses grupos), e como argumento imagético que valorizava a imagem de “índios” deles. O vídeo foi distribuído entre interessados e a comunidade escolar acompanhado de livreto homônimo.

As imagens de divulgação do vídeo pretendiam valorizar a imagem de “índios” dos indígenas, assim foram selecionados frames que continham *imagem maiores* (A) embora o vídeo reforçasse também um conjunto de *imagens menores* (B) com o auxílio de legendas contendo nomes e cargo dos indígenas:

(A)





(B)



O vídeo “Promessa Pankararu”¹¹ dizia em sua sinopse oficial que os Pankararu em Pernambuco “realizam uma série de antigos rituais cheios de interdições e que não podem ser filmados na sua totalidade. Este vídeo apresenta parte dessa cultura religiosa específica dos Pankararu”. Assim, o vídeo tinha como enfoque principal o registro etnográfico do sistema cosmológico e ritual dos Pankararu. Nesse sentido, os protagonistas eram os Encantados e a instituição da “promessa”, que era evidenciada nos rituais registrados no vídeo, o Menino do Rancho e as Três Rodas, principalmente nos momentos em que ocorre a *dança dos praiás*.

Produzido pela SOS-CIP no contexto do Premio Culturas Indígenas (MEC – Governo Federal) o vídeo pretendia ser uma contribuição para os Pankararu em Pernambuco e ao mesmo tempo ser uma fonte de referência para o grupo em São Paulo. Sua proposta era a de ser um vídeo etnográfico tradicional (como dito acima) com o registro exclusivamente do

¹¹ Promessa Pankararu, Direção: Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque & Maria das Dores Conceição Pereira do Prado. Produção: Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu. Ano e local da realização: Pernambuco/São Paulo – 2009. Formato Original: digital. Tempo de duração: 14 min. Ver o vídeo em: <https://vimeo.com/album/2239137/video/58420075>



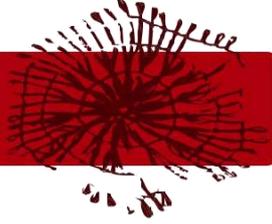
ritual e do universo religioso dos Pankararu no contexto de sua aldeia em Pernambuco, suas imagens basicamente mostravam a *dança dos praiás* alternadas com comentários feitos por lideranças da aldeia sobre esses rituais. Assim, apenas *imagens maiores*, a *dança dos praiás*, foram utilizadas na edição do vídeo. E, do mesmo modo, nas fotos de divulgação e capa do documentário:



Por fim, o vídeo “São Paulo: A Terceira Margem Pankararu”¹², tematizou a migração dos Pankararu para São Paulo, a formação da SOS-CIP na favela do Real Parque como parte de uma cultura política do grupo e a constituição da *dança dos praiás* como parte de sua política cultural. O enfoque do vídeo foi a constituição da performance da *dança dos praiás* nas arenas de São Paulo como estratégia contra-hegemônica, o embate nessas arenas entre a visibilidade da “cultura” *versus* a “política”.

O vídeo ainda mostrava a confecção dos praiás na aldeia sede dos Pankararu em Pernambuco como estratégia de conferir legitimidade a política cultural da SOS-CIP,

¹² São Paulo: A Terceira Margem Pankararu, Direção: Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque, Produção: Associação SOS Comunidade Indígena Pankararu, Ano e local da realização: Pernambuco/São Paulo – 2009, Formato Original: (X) digital, Tempo de duração em minutos: 24’. Ver o vídeo em: <https://vimeo.com/album/2239137/video/58742962>.

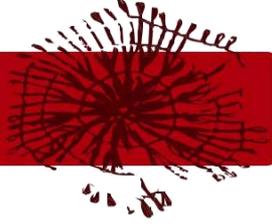


enfocando a imagem de “índio” dos Pankararu e com isso o “lugar de índio” *original* do grupo. As imagens de divulgação do vídeo enfatizavam o lugar “São Paulo”, as lideranças da SOS-CIP, Bino (“cacique”) e Dora, e o “lugar de origem” com uma imagem da *dança dos praiás* em Pernambuco, a ilustração da capa reivindicava de forma *positiva* a ambiguidade do “lugar” do praiá, e assim dos Pankararu, em São Paulo:



Durante a elaboração dessa trilogia deparei-me com o seguinte comentário da professora Carmen Rial (Rial e Gódio, 2008: 91-92) sobre uma afirmação feita por um colega durante reunião do grupo de jurados de um concurso de antropologia visual e vídeo etnográfico,

“Entre um suspiro e outro, e num tom de desespero, comentou: ‘Não agüento mais ver gente dançando. Parece que é só isso o que se consegue filmar’. De fato, a se contar pelo número de vídeos que exibiam *performances* envolvendo danças tradicionais, esse era o objeto principal da antropologia brasileira hoje, e, a contragosto, tive que concordar com ele”.



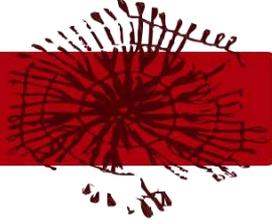
Também acabei concordando com essa constatação, desse modo, os três vídeos pretendiam tematizar a possibilidade de se realizar diferentes traduções-ficções (*fictio*) sobre os Pankararu e o “lugar” da *dança dos praiás* na imagética sobre o grupo.

Em SP3MP procurei construir um vídeo sobre o antagonismo, a “luta” como conteúdo de uma discussão etnográfica e antropológica, cujo “palco” fosse uma arena interétnica e intercultural, onde a performance da *dança dos praiás* aparecesse no contexto de atos discursivos que antagonizam com a performance que por sua vez emerge como o elemento de conciliação, portanto, como a moldura imagética do conflito social. Realizamos isso explorando na edição o momento de conflito entre a “cultura” e a “política” como discursos antagônicos e sugerindo que a performance aparece como a conciliação negociada anteriormente.

Em SP3MP pretendemos mostrar como se dá um tipo específico de demanda e, portanto, de tradução intercultural. Esse vídeo explora um tipo específico de violência simbólica que venho tematizando nesse texto e que denominei de *preconceito de autenticidade* (Albuquerque, 2011). A suas imagens iniciais enfatizam esse *preconceito* ao explorar o “desentendimento” entre o discurso da Dora, a curiosidade do grupo de monitores da Casa Mestre Ananias e a interferência da coordenadora do projeto Saberes do Brasil. A sequência inicial foi montada a fim de construir/trazer ao espectador a sensação de distância que fora construída naquele instante entre o discurso da Dora e a interrupção da organizadora do evento.

O vídeo explora um episódio de antagonismo, suas cenas iniciais apresentam os “ruídos” e conflitos presentes nas arenas paulistas e propõe pensar a performance como mecanismo de “consenso”, no qual a “cultura”/simbólico “domestica” o conflito. Essa noção de antagonismo como enredo foi inspirada no famoso filme *The Ax Fight*¹³. Embora o conflito de SP3MP seja, digamos simbólico e intercultural, aparentemente ao contrário de *The Ax Fight*, uma mesma noção opera nos dois casos. Refiro-me a uma mesma noção de “luta ritual”, a um antagonismo simbólico cujo desenrolar se dá em arena simbólica. Em ambos os casos estão em cena dois “grupos diferentes”, cuja “cultura” pode ser “diferente e igual” ao mesmo tempo, mas cujo conflito de fato se dá no plano de diferentes “grupos sociais”, e não

¹³ *The Ax Fight* (1975) is an *ethnographic* film by anthropologist and filmmaker Tim Asch, his wife Patsy Asch, and anthropologist Napoleon Chagnon about a conflict in a Yanomami village called Mishimishimabowei-teri, in southern Venezuela. (http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ax_Fight) veja também (http://en.wikivisual.com/index.php/The_Ax_Fight) e principalmente (<http://www.der.org/films/ax-fight.html>).



propriamente “culturas diferentes”, embora seja no plano da “cultura”, do simbólico, que uma conciliação é possível.

SP3MP quer ser um contraste e uma crítica ao anonimato, a generalização social (homogeneidade social) e a invisibilidade do indígena tal como ele aparece classicamente nos filmes etnográficos e, tal como, foi reproduzido por nós em *Promessa Pankararu*. Em SP3MP procuramos ao máximo diminuir as imagens generalizantes e homogeneizantes, quer dizer, evitamos imagens excessivas da *dança dos praiás* e assim procuramos valorizar o conjunto de *imagens menores (contra campo)*, por exemplo, omitindo imagens da performance na Casa Mestre Ananias.

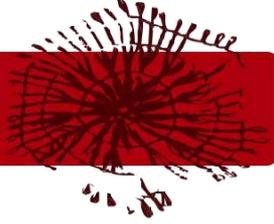
Em SP3MP existe outro tipo de “bastidores” da *dança dos praiás* diferente do tipo de “bastidores” de PP. Nesse último os “bastidores”, o acento etnográfico do vídeo, pretender introduzir o espectador ao universo religioso Pankararu. Em SP3MP esse “bastidor” é de um tipo diferente, ele é crítico e produz o “desconforto” ao insistir na política cultural da SOS-CIP como parte da “cultura” Pankararu. Nesse sentido, esse vídeo apresenta a gestão da SOS-CIP sobre a demanda nas arenas paulistanas por um elemento específico do universo social Pankararu, ou seja, a demanda pelo *outro radical* Pankararu, seu exotismo, cujo símbolo maior é a *dança dos praiás*.¹⁴

Assim, PP surge no contexto dessa trilogia assumindo um regime imagético onde predomina o *campo* e em SP3MP predomina o *contra campo*. Em PP os elementos diacríticos acentuados nas arenas paulistas pela performance da *dança dos praiás*, como a “cara”, a “língua” e o “lugar ” de índio”, são hiper valorizados, enquanto que em SP3MP eles são tematizados como sendo “construídos” e agenciados pelos indígenas a partir de um projeto “político-cultural”.

Em SP3MP, ao deslocar a narrativa de São Paulo para a aldeia é dada ênfase ao *ato ritual* que aparece construindo com a *dança dos praiás* um símbolo de consenso, ao mesmo tempo em que evoca o *ato político* desse agenciamento. Por isso, em SP3MP há uma constante recusa de mostrar a *dança dos praiás*.

SP3MP tem uma montagem mais complexa, e por vezes hermética. Por exemplo, a imagem da lua, que funciona cinematograficamente como “túnel” entre tempo e espaços diferentes, São Paulo e Pernambuco, é um lembrete sobre o regime noturno de suas imagens. SP3MP tem uma narrativa cíclica que se opõe a narrativa linear de PP. Em SP3MP a narrativa

¹⁴ Assim, evidenciamos em determinado momento do vídeo a Dora reclamando dessa demanda que obrigou os Pankararu a “se abrir” para a sociedade nacional e tornar público elementos de sua “cultura” que não deveriam, por rigores rituais e de tabu, estarem naquele local e condições, implicitamente ela refere-se a *dança dos praiás*.



cíclica ainda está “embutida” em outros dois ciclos, que constroem um vértice de tempo e espaço no meio do vídeo: a) há o ciclo de tempo mais evidente que abre e fecha o vídeo com a “luta” e a reconciliação simbólica no episódio da Casa Mestre Ananias; e, b) há o ciclo de tempo, mas mais propriamente de espaço com a passagem, via ecrã televisivo, de Bino de São Paulo para a aldeia em Pernambuco, do *ato político* para o *ritual*, valorizando o “lugar de índio” da performance e dos Pankararu em São Paulo.

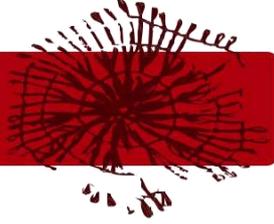
Noto ainda que SP3MP realiza um exercício de “antropologia reversa”, lembrando o filme “Under The Men’s Tree” do casal David & Judith Macdougall¹⁵. Desse modo, SP3MP também procura inverter o “olhar antropológico” e apontar, não propriamente como se faz em “Under The Men’s Tree”, mas no mesmo sentido, ou seja, provocar o questionamento sobre o “nós” ao invés do “eles”, ao contrapor e explorar o universo cosmológico Pankararu do ponto de vista de, podemos assim dizer, uma demanda pelo exótico, uma demanda do “nós”. Desse modo, ao evocar o “outro” procura-se questionar na verdade o “nós” ou, de forma mais clara, explorar como o “nós” representa o “outro” e como esse “outro” representa a “nossa” demanda sobre ele. Assim, SP3MP, tal como Reassemblage de Trinh T. Minh-há¹⁶, não pretende falar sobre o “outro”, mas “ao lado”.

Em SP3MP há uma discussão sobre a busca do *outro* radical como o exótico, a *dança dos praiás* e sua indumentária servem de símbolo paradigmático da museofilia e, do anonimato e atemporalidade que ela gera (tal como apresentou em outro contexto Price, 2000) sobre a representação imagética desse outro que pretende conter.

¹⁵ Ano: 1973. Sua Sinopse diz “At Jie cattle camps in Uganda men often gather under a special tree to make leather and wooden goods and talk, relax, and sleep. This brilliant ethnographic documentary by renowned filmmakers David and Judith MacDougall captures one particularly riveting discussion one afternoon under the men’s tree. The conversation on this particular afternoon becomes a kind of reverse ethnography, centering on the European’s most noticeable possession, the motor vehicle. This is a uniquely delicate and intimate film, filled with the humor of the Jie and, implicitly, the ironic wit of the filmmakers.http://www.berkeleymedia.com/catalog/berkeleymedia/films/anthropology_world_cultures/african_studies/under_the_mens_tree.”

¹⁶ “Tanto em seus livros quanto em seus filmes, um dos temas principais de Minh-ha tem sido uma discussão sobre a própria (im)possibilidade de realização da antropologia, do conhecimento do Outro. Neste caso Minh-ha realiza isso de forma cinematográfica. A partir de um filme supostamente etnográfico sobre tribos do Senegal, Minh-ha na verdade nos dá um filme que comenta sobre o cinema etnográfico e o perigo de categorizar outros povos. Logo no início do filme vemos cenas típicas de um filme etnográfico: um homem construindo um cesto de palha, mulheres carregando utensílios na cabeça etc. A narração de Minh-ha, no entanto, escapa de qualquer tentativa de nos dizer o que estamos vendo ou de tentar explicar aquele povo. A diretora nos diz: Menos de vinte anos foram suficientes...para fazerem dois bilhões de pessoas se definirem como sub-desenvolvidas. Ela então nos esclarece “Eu não pretendo falar sobre. Apenas falar ao lado.” Em suma é um filme sobre etnologia, e não de etnologia. Como ela mesmo pergunta ao espectador em um momento de seu filme, “O que podemos esperar da etnologia?”

(<http://www.makingoff.org/forum/index.php?showtopic=9552&hl=Reassemblage%20%281983%29%20T%20Minh-ha%20Trinh&st=0>).



Em “As Estátuas Também Morrem”¹⁷ de Chris Marker e Alain Resnais, os autores realizam uma crítica ao colonialismo, principalmente o francês, ao tematizá-lo tendo como mote a museofilia em torno das máscaras africanas, onde a imagem da máscara aparece como paradigma do “modelo museu” de violência simbólica. Em um sentido diferente, Chris Marker em “Chats Perchés” (2004)¹⁸, “persegue” a imagem de um gato e mostra como uma imagem aparentemente sem poder de mobilização política ou símbolo ideológico “anterior” transforma-se em um símbolo político e de mobilização contra-cultural. O documentário de Marker aparece no contexto e como uma citação sobre a sensibilidade do parisiense após os atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos.

Concluindo, como escreveu Taussing (1993), a noção de alteridade está implicada na de mimese, sendo que ambas não podem ser tematizadas como separadas ou mesmo complementares, já que uma não é apenas o avesso da outra, mas é também sua outra *forma* de existir. Esse autor lembra nesse sentido aquilo que é tema dos famosos filmes etnográficos *Trobriand Cricket*¹⁹ e *Os Mestres Loucos*²⁰, esses filmes mostram uma ironia e uma paródia ao cooptar de forma contra hegemônica a imagem do colonizador. Em SP3MP procuramos construir na edição a valorização da alteridade como mimese, e vice-versa, ao tematizar a demanda pela “autêntica cultura” Pankararu nas arenas paulistas e o jogo de espelhos que os indígenas criaram com a constituição da *dança dos praiás* como uma tradução intercultural.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Marcos A. S. 2011. *O regime imagético Pankararu: tradução intercultural na cidade de São Paulo*. Tese de Doutorado, PPGAS, UFSC.

CLIFFORD, James. 1998. “Sobre o Surrealismo Etnográfico” In: *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no séc. XX*. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

DANEY, Serge. 2007. *A Rampa*. São Paulo: editora CosacNaify.

GEERTZ, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed.

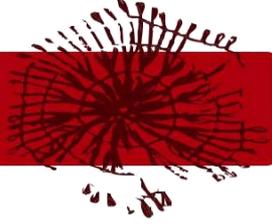
GODARD, Jean-Luc. 1998. *Histoire(s) du cinema*. Paris: Gallimard.

¹⁷ Gênero: Documentário; filme-ensaio; Diretor: Alain Resnais e Chris Marker; Duração: 30 minutos
Ano de Lançamento: 1953.

¹⁸ Diretor: Chris Marker; Duração: 55 minutos; Ano de Lançamento: 2004

¹⁹ *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism* (1976), de Jerry W. Leach.

²⁰ *Les Maîtres Fous* (1955) de Jean Rouch.



NOVAIS, Sylvia Caiuby. 2001. *Apresentação: Imagens de índios – signos da alteridade*. IN: Cadernos de Antropologia e Imagem: a imagem do índio no Brasil, vol. 12, nº1.

PIGNATARI, Décio. 2006. “*Tridução*”. In: Mallarmé. Augusto de Campos (Org.); Augusto de Campos, Décio Pignatiri, Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva. PP.81-107.

PRICE, Sally. 2000. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Tradução de Inês Alfano; revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

RIAL, Carmen e GÓDIO, Matias. 2008. “Visualizando a antropologia: estética e autoconsciência cinemática”. In: *Diálogos Transversais em Antropologia*. Vânia Zikán Cardoso (Org.). Florianópolis: UFSC-PPGAS.

TAUSSIG, M. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.