

Narrativa ritual e narrativa fílmica: da montagem como processo de criação de mundos¹

Samuel Leal – PPGCOM – UFF / RJ

Resumo

A partir da narração de um processo documentação audiovisual de um ritual de iniciação Xavante, o artigo propõe discutir a noção de montagem como elaboração de conhecimento e mundo, a partir do conceito de *narrativa*. Desdobra-se com isso a noção de montagem audiovisual como produção de conhecimento.

O primeiro movimento trata do processo de edição onde a questão formal é determinante, e que implica em um modo específico de lidar com os signos culturais objetivados nas imagens. O vídeo editado replica a narrativa do ritual, sobrepondo-se a ela. Entre a narrativa do ritual e a do vídeo, circulam signos que irão compor cada discurso, onde natureza performática tanto do ritual quanto do vídeo permite abordá-los enquanto gêneros performáticos formalmente similares.

A seguir parte-se desse paralelismo para investigar o dispositivo que garante eficácia as tais experiências. Observando por um lado a necessidade de adesão condicional que caracteriza os ritos de passagem, e por outro lado o funcionamento do vídeo como dispositivo de simulação do mundo.

O terceiro movimento do artigo introduz no argumento a noção de *fatichê* de modo a compreender a obra audiovisual como um comentário sobre a realidade, mas que ao mesmo tempo constitui também uma aposta sobre a mesma. A produção dos *fatichês* caracterizam esses empreendimentos de criação de mundo em que a montagem é o denominador comum.

Palavras-chave: montagem, narrativa, vídeo

Introdução

A questão indígena no Brasil ao longo do século XX foi marcada notadamente pela luta por demarcação de terras. Isso porque a manutenção dos territórios de habitação, coleta e caça está intrinsecamente ligada com a possibilidade de manutenção de

1 Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN.

estilo de vida, e conseqüentemente com a preservação e reprodução cultural.

Porém, nos últimos 35 anos, e em grande parte devido à popularização do vídeo e da internet, a disputa por espaço físico passou a conviver com a luta por espaço simbólico. Essa nova forma de disputa ganhou corpo na circulação de imagens. Os grupos indígenas no Brasil, por meio de alianças com não-indígenas, aprenderam a utilizar as ferramentas de produção de imagens e sons na afirmação dos seus direitos à terra e à existência dos seus estilos de vida.

Passadas mais de três décadas do início desse processo, são cada vez mais claras as formas de estabilização e os desdobramentos locais da adoção dessas tecnologias. Dentre eles, toma-se como problema nesse artigo a questão do uso das técnicas de produção audiovisual como ferramenta de auto-observação e vetor de intensificação e produção de identidade cultural.

Tal problema será colocado a partir do contexto de um registro audiovisual de um ritual de iniciação Xavante, realizado nas aldeias *Wederã* e *Etenhiritipá*, localizadas na Terra Indígena Pimentel Barbosa, às margens do Rio das Mortes, no estado do Mato Grosso. O ritual é tem o nome *Danhono*², e trata-se da passagem de toda uma geração de adolescentes para a vida adulta. É antes um complexo ritual, composto de três grandes etapas, cada uma formada por ritos específicos, e que aconteceram entre março e setembro de 2011.

O principal material de análise serão dois vídeos de 30 minutos cada, que possuem os títulos *Tébe* e *Pahöri'wa*, nomes dos ritos parciais do *Danhono* que cada um retrata. Eles foram montados pelo jovem xavante Leandro Parinai'a³, que compunha a equipe local de registro⁴ e também tinha participação fundamental no ritual: ele era um *danhohui'wa*, padrinho dos iniciandos e membro da classe etária patrocinadora da iniciação. Esses vídeos são duas das montagens finalizadas ao longo do processo de documentação, e foram escolhidas por serem representativas do tipo de obra que normalmente é produzida em Wederã.

2 Os termos em xavante referentes ao ritual tem seus significados listados em glossário no final do artigo.

3 Leandro foi o meu principal parceiro e interlocutor ao longo da experiência de que resulta a presente análise e minha dissertação de mestrado (LEAL, 2012), onde trato de maneira mais ampla a questão.

4 Essa experiência de registro foi fruto de um convênio entre o Ponto de Cultura Apowê (aldeia Wederã), o Instituto Século 21 (São Paulo) e a Cinemateca Brasileira. O projeto foi articulado e executado, além de mim, pelos pesquisadores Dr. Francisco A. Caminati (Unesp/Presidente Prudente) e Ms. Aline Hasegawa (Unicamp), e pelas lideranças xavantes Paulo Cipassé, Caimi Waiassé, Severiá Idioriê e Leandro Parinai'a.

O que caracteriza a pertinência dos dois vídeos é a relação do recorte que eles constituem frente ao material bruto. É claro que se trata uma operação central em qualquer processo de montagem, que implica em seleção e escolha, e por si só não diz muito sobre o problema enfocado aqui. O que interessa são as relação entre os pares montador/material bruto e *danhohui'wa*/experiência ritual. Nessa estrutura de relação entre relações, um mesmo indivíduo ocupa um dos termos em ambos os lados. Tendo esse paralelismo em vista, a questão do recorte na montagem ganha uma outra perspectiva, o que torna a escolha das imagens especialmente eloquente sobre a dinâmica do ritual, configurando um comentário a partir do ponto de vista de um dos seus participantes. A seguir, realiza-se uma breve descrição desses vídeos, focada nos aspectos pertinentes para a análise.

Tébe e Pahöri'wa

O vídeo *Tébé* começa com um letreiro vermelho, que dá o título da festa: *Tébé*. A primeira sequência descreve as ações das famílias dos dois *tébé Nözö'u* levando as oferendas para o local da cerimônia, e as demais famílias pegando e dividindo entre si a comida. A segunda sequência é dedicada à preparação dos dois *Tébé*. A seguir, a chegada dos demais iniciandos, liderados pelos dois *pahöri'wa*, completa o cenário para o início da cerimônia. As imagens tem uma duração maior para destacar os *pahöri'wa*.

O próximo bloco mostra a performance central dessa etapa do ritual: os homens batendo com o broto de buriti na capa *Noni*. Nem todos os homens participantes aparecem. Quando acontece a troca de *danhohui'wa* que carrega a capa, uma curta sequência de planos apresenta o novo carregador.

A seguir, a performance já apresentada é contextualizada no espaço mais amplo que passa a ocupar quando o grupo de iniciandos a repete ao redor das casas da aldeia. Esse bloco é introduzido por um plano aberto, o sol se pondo ao fundo, o cortejo caminhando em direção ao espectador. Um plano curto indica que a performance é retomada, e um *fade* lento para o preto sugere que ela entrará noite adentro. A volta da imagem indica a passagem da noite, e a continuidade da performance ao longo desse período. Conforme o quadro abre, a performance finalmente acaba, e o grupo dispersa, dessa vez se afastando da câmera, caminhando rumo à aurora.

Um corte seco indica o início do próximo bloco narrativo. O cantor do grito da

seriema aparece sobre as traves, os *tébé ritei'wa* esperando parados abaixo. Os adultos ao redor da fogueira também são mostrados. A sequencia seguinte descreve a corrida final dos *nözö'u*, a retirada da máscara *wamnhôro*, os *tébé ritei'wa* levando a máscara embora. Ela termina com a corrida final do carregador da capa.

O último bloco mostra a performance de encerramento da etapa *Tébé*, o broto de buriti sendo pilado no chão por todos os homens presentes, um por vez. A série segue em três longos planos sequências até chegar a vez dos iniciandos. No final, o *fade* para o preto precede o letreiro: “*Teibö. Ähã parimhã Pahöri'wa*”, o que, em uma tradução literal, significa “Acabou. A seguir *Pahöri'wa*”.

O vídeo *Pahöri'wa* começa com um plano panorâmico feito do alto, mostrando a aldeia. No centro, a cerimônia *Pahöri'wa* está prestes a ser iniciada. O som, no entanto, não é o da festa, mas o *wanãrĩdobe* sendo cantado por vozes femininas. Um corte seco apresenta o letreiro, *pahöri'wa*, enquanto o canto continua para sincronizar-se com a próxima imagem, as madrinhas dançando, pintadas, na clareira do rio.

Essa abertura faz parte do primeiro bloco da narrativa, que apresenta os acontecimentos simultâneos de preparação do ritual. As madrinhas cantando no rio, os padrinhos se pintando ao redor das máscaras, os iniciandos sendo preparados em casa pelos seus pais, a saída das famílias das casas, com as oferendas. Toda essa sequência tem como trilha sonora o *wanãrĩdobe* cantado pelas madrinhas, e acaba com a imagem delas. A sequência inicial é encerrada definitivamente, agora com o som do ambiente, com a colocação das oferendas aos pés das traves *wedetete*, e as demais famílias pegando-as.

A narrativa então volta o olhar para o centro dos acontecimentos, a preparação dos dois iniciandos *pahöri'wa*. Enquanto eles se aproximam para serem vestidos pelos demais, a câmera contextualiza o ambiente com um giro de 360 graus. Dessa vez, os espectadores menos envolvidos, mulheres e crianças, tem mais destaque. Um plano detalhado das bordunas dos *pahöri'wa* conduz a narrativa para o início das performances, as quais são exibidas praticamente todas em plano sequência.

Depois que os *pahöri'wa nözö'u* finalizam a apresentação, um plano curto das madrinhas camufladas indica para onde irão os rumos da cerimônia. Aqui, novamente

uma série de planos curtos tenta dar conta da simultaneidade dos acontecimentos, a colocação das máscaras *wamnhõro* nos *pahõri'wa*, madrinhas se aproximando, os iniciandos pegando os ramos da palha, todos correndo em direção ao *warã*.

Então, um *crossfade* leva o olhar para o horizonte, abrindo o último estágio da festa, a chegada dos padrinhos com as máscaras *wamnhõro*. A dança também é apresentada com longos planos e poucos cortes. Depois que a roda se dispersa, a ação se conclui com madrinhas e padrinhos correndo para casa e depois para o rio. Encerrando o vídeo, uma série de planos curtos mostra os iniciandos indo para o rio, pessoas dividindo a comida, uma madrinha levando sua cesta para casa. Os letreiros finais, “*Teibõ. ãã parimã Wanãrĩdobe*” e “*Duré Wai'a rãpó, duré Danho're*”, indicam os “próximos capítulos”: apresentação dos cantos *wanãrĩdobe*, “e também *Wai'a rãpó*”, “e também *danho're*”.

Essa breve descrição dos planos procurou suprir as limitações da mídia do texto, e não pretende esgotar os vídeos nem quanto à forma, nem quanto ao conteúdo. Recorri a ela apenas para levantar elementos que tornem possíveis os comentários a seguir.

As imagens iniciais do vídeo *Tébé* localizam o espectador na saída das famílias carregando as oferendas. O início da montagem impõe um corte na narrativa ritual que exclui todas as etapas de preparação. Nesse caso, ficam de fora a pescaria, a pintura das máscaras *wamnhõro* e a preparação da vestimenta dos participantes, com exceção dos *tébé nõzõ'u*, que ocupam um lugar especial na sequência narrativa dessa etapa.

É preciso levar em conta que os dois vídeos tem duração de trinta minutos, e que foram feitos para circular entre as duas aldeias participantes. Isso posto, é possível supor que tais etapas preliminares tenham sido excluídas pela previsão de que os espectadores previstos já tivessem esse conhecimento. No entanto, a sequência introdutória do vídeo *Pahõri'wa* fornece argumentos contrários a essa suposição.

Nele, o canto *wanãrĩdobe* das madrinhas é em certo sentido uma etapa preparatória. Ele acontece em um espaço restrito do ritual, que é a clareira no rio. É onde os meninos descansam entre os períodos de imersão na água na primeira etapa do ritual, e é onde as máscaras *wamnhõro* são preparadas. O vídeo também mostra algumas cenas dos *ritei'wa* e *danhohui'wa* se preparando para sua participação na cerimônia. É muito

significativo que, nesse vídeo, cenas de preparação sejam mostradas intercaladas com imagens das madrinhas dançando, e que, mais importante, o canto como trilha sonora da sequência acabe exatamente no momento em que as famílias estão saindo das casas com as oferendas, mesmo ponto que abre o vídeo *Tébé*.

Existe, portanto, uma intenção clara de delimitar a entrega das oferendas como o ponto do início “oficial” do ritual para ambos os cortes. No primeiro vídeo cenas preparatórias não aparecem; no segundo elas estão agrupadas no bloco introdutório, marcado pela trilha sonora. Separa-se, com isso, os momentos preliminares dos momentos efetivamente públicos do ritual.

O fato de que uma atenção detalhada tenha sido dedicada à preparação tanto dos *Nōzō'u tébé* quanto dos *pahōri'wa* reforça essa ideia. Eles são os personagens centrais do ritual, personificam o momento-crise em torno do qual todo o ritual é orientado: o controle simbólico da potência criadora dos *wapté*. Voltarei à esse assunto adiante. Assim, a pintura dos seus corpos e a vestimenta dos seus trajes não são uma preparação, mas a própria razão de ser da cerimônia, a marcação da hierarquia etária e social xavante dos corpos dos dois *wapté* que representam toda sua classe de idade. Ao longo das filmagens, percebi esses momentos como *estágios públicos*, que diferem dos *estágios secretos* e dos *estágios restritos*. Esses níveis diversos de visibilidade eram determinantes no espaço de circulação da câmera.

Na montagem dos vídeos, o montador se restringiu ao núcleo dos acontecimentos. Com isso, apenas as imagens das etapas efetivamente públicas entram na montagem. Mas, então qual seria o sentido da sequência inicial do vídeo *Pahōri'wa*? Aqui, é possível apenas indicar hipóteses, na medida em que não houve oportunidade para confrontá-las com o montador.

O canto entoado pelas madrinhas na sequência de abertura do vídeo é o que será cantado pelos padrinhos ao longo de toda a madrugada seguinte. É a apresentação do *wanãrĩdobe*, uma das maiores responsabilidades dos *danhohui'wa* em todo o *danhono*. Uma possibilidade seria que, Leandro, como *danhohui'wa*, tenha destacado o canto, consciente ou inconscientemente, devido a sua ligação intensa com esse momento do ritual. A presença do canto na sequência de abertura indica a sobreposição dos dois papéis desempenhados por ele no processo.

Outra possibilidade, mais verificável, seria que a própria cerimônia *pahöri'wa* aconteça sob os auspícios do *wanãrĩdobe*. A roda que abre o vídeo não é um ensaio, uma vez que as mulheres estão pintadas com padrões similares aos usados na apresentação do *wanãrĩdobe*. Inclusive, existiam no material bruto sequências em que as mesmas mulheres entoavam o mesmo canto, e no mesmo local. No entanto, essas imagens preteridas não registram um acontecimento da manhã da cerimônia *pahöri'wa*, e nelas as madrinhas estão vestidas com roupas normais.

O plano escolhido para entrar no vídeo tem, portanto, um estatuto especial, relacionado à cerimônia *pahöri'wa*. Não mostra nem um ensaio, nem o corpo principal da cerimônia. O acontecimento está em uma posição intermediária entre o secreto e o público. Mesma posição que caracteriza a produção e divisão das máscaras entre os *danhohui'wa*, passagens referidas nesse bloco introdutório, para o qual o canto como tri-lha sonora confere unidade e distinção. O mesmo canto será apresentado ao anoitecer daquele mesmo dia. Sua presença na sequência de abertura indica a relação entre esses dois momentos, dados na sequência narrativa mais ampla do ritual como um todo.

Mais uma vez percebe-se a sobreposição de papéis em questão na posição ocupada por Leandro. Sua posição no ritual lhe fornece uma visão privilegiada dessa ligação que aproxima o *wanãrĩdobe* e a cerimônia *pahöri'wa*. Como padrinho, escolheu na clareira sua máscara, passou a noite apresentando o canto, e recuperou sua máscara ao amanhecer. Existe aqui uma continuidade narrativa estabelecida pelos elementos materiais e imateriais como as máscaras, as pinturas e o canto, da qual Leandro fez parte e ajudou a compor. O bloco introdutório enfatiza essa continuidade, o que talvez não acontecesse fosse outra a posição ocupada pelo montador no ritual.

A continuidade entre as sequências iniciais e finais da cerimônia contrasta com o meio da montagem, que é praticamente um longo plano-sequência, período interrompido apenas por dois ou três cortes que aceleram alguns procedimentos. Esse bloco central é constituído pelas performances dos *pahöri'wa*, registradas do alto. Essa escolha da decupagem procura dar conta da amplitude do espaço abrangido pela performance, assim como da quantidade de atores e da simultaneidade dos acontecimentos. O movimento do olhar é de afastamento e fixidez, de modo que o desenvolvimento rápido dos acontecimentos ocupem todo o quadro.

No caso do *Tébé*, apesar da ocasião também ocupar todo o espaço da aldeia, trata-se de uma ocupação mais pontual e segmentada, na qual todos os atores ficam quase sempre concentrados em torno da mesma ação. Nele, a decupagem escolhida enfatiza o movimento mais sutil dos acontecimentos. O movimento do olhar que registra acompanha no mesmo ritmo o movimento lento da cerimônia. Tão lento que é possível ao olhar do aparelho-operador se ausentar durante o período da madrugada, sem prejuízo para a narrativa.

Finalmente, o caráter sequencial das cerimônias são marcados também pelos letreiros finais. O final de cada um deles indica a próxima etapa. Isso é coerente na medida em que esses vídeos constituem montagens parciais do documentário final. No entanto, estritamente para a montagem final, esses letreiros não eram necessários. Além disso, os vídeos foram montados para circularem entre as aldeias, para um público ciente dessa continuidade, para o qual não seria necessário enfatizá-la. Não obstante, uma narrativa de capítulos seriados foi incorporada.

A narrativa seriada de fragmentos relativamente curtos, uma estratégia utilizada para segurar a atenção da audiência televisiva em um contexto de dispersividade na percepção cada vez mais acentuada, escapa aqui completamente dessa função. Ela não seria necessária para prender a atenção. O acontecimento retratado já desperta interesse suficiente no contexto local. São correntes sessões de material bruto que duram várias horas, e se repetem durante vários dias, sem que ninguém se canse. São ocasiões em que performances pessoais são criticamente observadas, além de uma avaliação da continuidade do ritual.

Nas pequenas oficinas de edição e montagem que realizei em setembro de 2010 com os adolescentes de Wederã, a questão da continuidade das performances também surgiu como um ponto sensível. As constantes interrupções no fluxo dos acontecimentos eram especialmente incômodas. Em relação aos cantos, esse era um ponto inegociável: deviam estar presentes do começo ao fim.

Diante dessas situações, as ênfases na continuidade entre as etapas colocadas pelos letreiros ganha certa perspectiva. Embora ela esteja pressuposta para os participantes do ritual e espectadores dos vídeos, a indicação de continuidade é necessária para superar a fragmentação resultante da divisão em capítulos. É preciso recompor a sequência narra-

tiva, fundamental para o ritual.

Narrativa e drama

A captação das imagens não se esgota em si, mas constitui uma etapa da objetivação do ritual no vídeo, e portanto aponta para o próximo momento, que é a montagem. E esse terceiro momento de objetivação cultural implica em uma forma específica de lidar com os signos, mais próxima da própria dinâmica do ritual, que é o primeiro momento de objetivação. Tal proximidade consiste precisamente na organização dos signos culturais que definem a tradição, realizado em cada uma delas conforme seus contextos específicos.

Entre a narrativa do ritual e a narrativa da montagem, circulam signos que irão compor o discurso de cada uma delas. Os meios técnicos definem as especificidades de cada uma, marcando suas diferenças. Por outro lado, a natureza performática tanto do ritual quanto do vídeo permite abordá-los enquanto gêneros performáticos formalmente similares. Finalmente, o compartilhamento dos signos que compõem ambas narrativas, assim como, em parte, das intenções e objetivos que norteiam suas construções, marcam a impossibilidade de separá-las como discursos distintos. Nesse sentido, temos uma sobreposição de camadas narrativas entre vídeo e ritual.

Para pensar esse movimento de sobreposição, a noção de *drama social* é central. Conforme definido por Victor Turner (1992, p.97), drama social é uma unidade empírica do processo social, que consiste na atribuição de significado coletivo e compartilhado a uma sequência de eventos, articulados em torno de um momento-crise. Esse significado atribuído contempla um conjunto de valores e vontades reconhecidas pelo grupo que vive o drama, expressos por símbolos organizados em torno de uma narrativa dramática.

No caso do *danhono*, tal narrativa está articulada em torno da entrada de uma nova geração no sistema secular de classes de idades, o que potencialmente põe em risco a estabilidade do sistema. O mito xavante da história dos criadores, ou *Ti'amoimé te Irópótó Zahuré*, narra o surgimento das coisas que definem o modo de vida Xavante como fruto do desejo dos dois *wapté* criadores (Sereburã *et al*, pp.38-50, 1998). Cada um pertencia a um dos clãs, *Poredza'õno* e *Öwawẽ*. Segundo o mito, a maioria das criações aconteceram durante as *Zõomo'ri*, expedições familiares de coleta de alimentos.

Ao longo das caminhadas, os dois *wapté* ficavam para trás do grupo. Criaram inicialmente os cachorros e as abelhas, depois os alimentos mais comuns na dieta tradicional, e então os insetos. Durante um período de seca, um dos dois *wapté* desmaiou, e do seu nariz saiu uma secreção que deu origem à água e aos rios. Então eles criaram os peixes.

Para assustar um ao outro, os dois se transformaram em onça, e depois passaram a amedrontar o povo na forma desse animal, para se divertir. Também por diversão criaram os marimbondos, que picavam os homens e os deixavam nervosos. No entanto, uma criança descobriu que todas essas criações eram de responsabilidade dos dois, e avisou os adultos. Diante do medo que essas criações despertavam, os homens decidiram que os *wapté* deveriam morrer. Para isso, organizaram uma expedição de caça, na qual foram apenas os homens. Nela, os dois *wapté* também ficaram para trás e, desconfiados, se transformaram em jaburu para poderem voar. No entanto, os caçadores armaram uma emboscada para os dois, que foram mortos com golpes de bordunas. Do sangue do *wapté* pertencente ao clã *Öwawě* nasceu o broto de *watépare*, e do sangue do que era do clã *Poredza'õno* nasceu o broto de *wawa*, duas árvores de poder. Além da criação das coisas, esse mito narra também a origem da vingança e da violência, surgidas a partir do assassinato dos *wapté*.

Segundo a análise de Maybury-Lewis de um conjunto de variações desses mitos (1984, pp.314-316), eles tratam, de maneira geral, do isolamento de um *wapté*, sua rejeição dos parentes, e a criação de algo novo, notadamente a água. Daí a importância dos rituais de imersão nas primeiras fases, que realizam o isolamento dos *wapté* no elemento aquático. No plano simbólico, ainda segundo Maybury-Lewis, o período da iniciação consiste em uma maneira de administrar o poder criativo atribuído mitologicamente aos *wapté*, e que está relacionado à potência sexual recentemente reconhecida neles.

No plano no parentesco, o surgimento de uma nova classe de idade é também um momento de tensão. Por se organizarem em um sistema uxorilocal, as famílias xavantes são formadas em torno da residência do sogro⁵. No final da iniciação, os meninos recém-formados, que agora são *ritei'wa*, se casam na cerimônia de promessa entre

5 Cerqueira nota que atualmente a regra de uxorilocalidade não é mais tão rígida. Segundo ela, um motivo para isso pode ser, por exemplo, a fundação de uma nova aldeia. É o caso de Wederã, onde os homens que constituem a linhagem fundadora da aldeia “levaram seus filhos e noras para formar a nova comunidade” (2009, p.73). Esse é o caso de Leandro, que não mora na casa de seu sogro, Benedito, o mestre do ritual, localizada em Etenhiritipá, mas em Wederã na casa de um tio-avô.

os noivos. No entanto, segue-se um período em que o casamento ainda não está de fato consumado, e o *ritei'wa* volta a morar com os pais após o tempo em que viveu no *hö*. Esse é mais um período de formação, dessa vez para a transmissão dos conhecimentos necessários para que ele se estabeleça como um chefe de família. Esse conhecimento é transmitido principalmente pelo pai.

Essa formação, tradicionalmente, acontece ao longo do período que vai até a próxima iniciação, depois da qual os *ritei'wa* passam a viver definitivamente com o sogro⁶. Até lá, o relacionamento entre o casal será construído aos poucos, em encontros esporádicos e particulares, nos quais é estabelecida uma afetividade entre mulher e homem (Cerqueira, 2009, p.93). É nesse período também que surge uma rivalidade com os cunhados, que se encontram na mesma situação. É um período de transição para os *ritei'wa*, no qual já tem reconhecidos alguns dos seus direitos de adultos, mas não têm condições plenas de exercê-los.

Nesse sentido, o *danhono* anuncia a iminência da estabilização do *ritei'wa* enquanto parente afim na casa do sogro, com a saída dos seus cunhados para as casas das próprias esposas. É a partir desse momento que irão, definitivamente, colocarem-se na posição de sucessor do sogro como chefe de família. Daí a preferência dos homens em se casarem com todas as mulheres de uma casa, evitando ter que competir com outro homem para a posição de sucessor do sogro (Maybury-Lewis, 1974, p.100).

É no contexto dessa dinâmica do sistema de parentesco que os *ritei'wa* não são considerados ainda plenamente adultos, e por isso não podem participar das reuniões no *warã*. No período em que os grupos xavantes eram nômades e as guerras entre eles eram mais frequentes, os *ritei'wa* eram também os guerreiros da comunidade, responsáveis pela segurança da aldeia, e os que andavam na frente do grupo nas expedições de caça, à procura de lugares para o estabelecer acampamento. Essas funções ainda são exercidas, mais simbolicamente no caso da guerra, e mais esporadicamente no caso das caçadas.

Nota-se, portanto, o lugar central do *danhono* na atualização do sistema etário secular, e, dentro dele, do conflito que constitui tal atualização. É sob tal perspectiva que é possível abordar o ritual como um drama social. Este é constituído tanto pelos conflitos pressupostos na sua realização, que motivam seu acontecimento, quanto pela

6 Esse período tem se tornado cada vez mais curto. Segundo relatos colhidos por Cerqueira, os *ritei'wa* demoravam mais tempo para casarem, dada a ausência de mulheres disponíveis, em virtude principalmente das guerras (*idem*, p.73).

narrativa elaborada para lidar com eles. A organização quase obsessiva dos procedimentos rituais é reflexo disso.

Tais prescrições exerceram uma influência marcante na organização da equipe durante as filmagens do ritual. Apesar disso, as resoluções dos conflitos, implicados pela estrutura de parentesco e implícitos, nunca foram explicitamente enunciados. Não obstante, a influência desse quadro orientador permanece. Na montagem isso tem influência decisiva nas escolhas feitas. Por estar imerso nessa dinâmica, o montador baseia nela sua leitura do ritual e, conseqüentemente, a reconstituição dessa narrativa dramática na linha de tempo.

Segundo Turner (1974, p.37), uma situação de drama social é composta normalmente por quatro fases: *ruptura*, onde a ordem social é transgredida; *crise*, na qual a transgressão inaugural se desenvolve em conflito; *conciliação*, onde existe uma ação reflexiva do grupo, ou de indivíduos representativos, sobre os acontecimentos passados, no sentido de atribuir significado à série de acontecimentos em questão. Isso leva ao desfecho do drama – seja resultando em *reintegração*, com o restabelecimento da ordem social anterior, ou em *legitimação do distúrbio* – com a assimilação das transgressões na ordem social, que se restabelece em uma nova forma.

Assim, um drama social é inaugurado por uma transgressão ritual. No *danhono*, essa ruptura simbólica inaugural pode ser localizada em dois momentos. Existe uma ruptura da ordem social no momento da saída dos *wapté* das casas de suas famílias, logo após a realização de um *oi'ó*, quando vão morar no *hö*. Ocupam, ao longo dos cinco anos seguintes, uma posição liminar (Turner, 1992, p.29) tanto no espaço social, pois estão excluídos da vida social cotidiana e sujeitos a deveres específicos à sua situação, quanto no espaço físico da aldeia, pois o *hö* é construído fora do arco formado pelas casas, e portanto considerado fora da aldeia.

O segundo momento em que é possível localizar uma transgressão inaugural é quando os *wapté* saem oficialmente do *hö* e vão para o rio, onde ficarão imersos na água ao longo de aproximadamente um mês. Nesse período, eles dormem e descansam no abrigo da clareira, ou na casa dos seus pais. No entanto, não considera-se ainda que eles tenham voltado para a família, trata-se de uma situação provisória. Aqui, eles sofrem sua primeira transformação nominal, deixando de ser *hö'wa* e passando a serem denominados *watéwa*. Nesse mês que passam no rio, realiza-se um fortalecimento físico e espi-

ritual que os prepara para a furação da orelha. Trata-se, portanto, de um aprofundamento da condição liminar, que também inaugura o início do período mais intenso da iniciação, que irá durar quase seis meses.

É ao longo desses meses que se desenvolvem simultaneamente crise e conciliação. A crise está expressa nas determinações que o sistema de parentesco exerce sobre a narrativa ritual. Nesta, as ações conciliadoras estão previstas na própria estrutura dos papéis atribuídos aos participantes, onde também existe uma sobredeterminação que se origina, dessa vez, no sistema etário.

No centro dessas ações estão os *danhohui'wa*. A mediação que exercem entre os *wapté* e o resto da comunidade é uma sequência de procedimentos que procuram superar o conflito implícito, tendo em vista a reintegração social. A transmissão do conhecimento tradicional sobre os rituais, os ancestrais, as técnicas e o modo de vida constituem uma (re)orientação comportamental dirigida aos iniciandos.

No entanto, a atuação mediadora não é exclusiva dos *danhohui'wa*. Os papéis rituais reservados a todas classes etárias já iniciadas são orientados segundo um posicionamento reflexivo em relação à estrutura social. Disso resulta o envolvimento de toda a comunidade ao longo da iniciação, com a distribuição de responsabilidades e deveres em diferentes momentos.

Finalmente, o encerramento do ritual restabelece a ordem na estrutura de classificação etária, movimentando todas as classes uma categoria acima. No caso em questão, os *Etepa* se consolidaram definitivamente como *ipredu*, os *Tirowa* se tornaram *ipredu ité*, os *Nõzö'u* foram iniciados como os novos *ritei'wa*, e os *Abare'u* ingressaram no ciclo, como os novos *wapté*.

Entre as etapas da narrativa dramática que caracteriza o ritual, Turner localiza a fase de conciliação como a mais importante. Isso porque há nela uma reflexão sobre o processo, procurando estabilizar os significados colocados em risco na transgressão inaugural. Articulam-se *valores* e *finalidades*, de modo a atingir um entendimento sobre a sequência de eventos que antecipam o irrompimento de um drama social. Nesse sentido, a resolução do drama consiste em minimizar o grau de incerteza dos atos, buscando um significado estável para o momento-crise. É somente por meio da atribuição de significado que o encadeamento de acontecimentos, que constitui o ritual, é possível. Nos termos de Turner (1992, p.98),

o significado do passado é acessado em referência ao presente e, [o significado] do presente [é acessado] em referência ao passado; a decisão 'significante' resultante modifica a orientação do grupo para o futuro, ou até mesmo o planeja, e esses planos por sua vez reagem sobre sua avaliação do passado.

Essa passagem ressalta um outro aspecto do drama social. Ele prepara um posicionamento do grupo diante de si e do seu futuro. A inserção dos agentes em uma sequencias de eventos regida por regras específicas confere à situação de crise uma eficácia real, envolvendo afetivamente os participantes. Após o processo de distúrbio, reflexão e reintegração (ou estabilização da ruptura), os agentes experimentam um aprendizado real sobre a vida do e no grupo.

Nesse sentido, o drama social é uma meta-teatralização, onde os atores elaboram discursos sobre seu próprio sistema discursivo, um microcosmo dos processos sociais mais amplos. Para Rivière (1996, p.71), sendo um “drama que resolve uma crise, o rito é um mecanismo de resposta às mudanças e conflitos. Na medida em que é emocionalmente expressivo, o jogo dramático ritual é operador de uma mudança”.

O dispositivo da representação

O ritual se desdobra em narrativa dramática articulando-se notadamente nos termos do parentesco, que dá formas socialmente inteligíveis ao processo. Tal procedimento possui paralelos significativos com o vídeo enquanto dispositivo narrativo. Por isso, invoca-se a discussão de Ismail Xavier sobre a importância da narrativa dramática para a consolidação da imagem cinematográfica como dispositivo de simulação do mundo (2003) para tratar a questão.

Segundo Xavier, a experiência do cinema se fundamenta no pacto entre o espectador e a mediação realizada pelo aparelho. Nesse pacto, a audiência aceita a identificação do seu olhar com o olhar da câmera, por meio do qual passa a ocupar um lugar no acontecimento retratado. O olhar do aparelho é um *olhar sem corpo*, onipotente e onipresente, por meio do qual o espectador pode viver a experiência proposta pelo filme. A simulação sobrepõe “o movimento do mundo observado e o movimento do olhar do aparato que observa” (Xavier, 2003, p.36). Essa identificação fornece as bases para o efeito de veracidade do discurso imagético.

Segundo Rivière, esse tipo de adesão condicional caracteriza especificamente os ritos de passagem (1996, p. 138). Para ele, a recriação dos acontecimentos míticos durante os ritos de iniciação são encenações às quais os participantes devem aderir, implicando em uma atuação *teatralizada* do próprio papel, sob a pena da exclusão ou escárnio, o que apontaria seu desrespeito ou despreparo para a vida adulta.

De maneira paralela, ao ingressar em uma sala de exibição, o espectador de um filme também deve aceitar alguns pressupostos de modo a poder integrar plenamente a narrativa proposta. Isso é resultado de uma certa geometria da representação, por meio da qual é possível realizar a identificação referida. Tal geometria diz respeito à criação de um espaço de atuação, onde será produzido o ambiente para o que Xavier chama de simulação de mundo. Nesse efeito simulacro, a chamada “quarta parede” confina a performance e seus agentes dentro do espaço de representação, excluindo tanto o mundo cotidiano quanto o olhar do espectador do circuitos de gestos que constitui a cena, preservando sua autonomia.

Esse princípio da teatralização dos gestos está colocado, no nível da performance ritual, nos papéis específicos desempenhados pelos indivíduos conforme a classe etária e a posição ritual da mesma, que implicam deveres e direitos diversos. Além disso, sentimentos apropriados são prescritos a todos, participantes ou espectadores. Isso cria um jogo de afetividades que é trabalhado dramaticamente nas sequências narrativas das cerimônias, isolando um espaço de performance onde a eficácia da encenação possa surgir.

Configura-se com isso o jogo da representação, no qual “A encarna B para o olhar de C”. Na performance ritual, essa dinâmica se dá na medida em que: (A) o espaço social ocupado pelos indivíduos (B) investidos de papéis cerimoniais (C) é registrado pelo olhar da câmera. Uma vez que o olhar da câmera é pontual, ele constitui o vértice de um triângulo, do qual a base é o plano formado pela projeção do seu olhar, cuja área é preenchida pelos acontecimentos registrados.

Em um segundo momento, a exibição das imagens reproduzem essa estrutura. Aqui, a base do triângulo é a tela na qual as imagens são projetadas, e o vértice é o olhar do espectador. A projeção das imagens sobrepõe as áreas dos dois triângulos, identificando os olhares da câmera e da audiência, fechando o ciclo da representação audiovisual do rito. Essa equação fundamenta o funcionamento dos dispositivos de articulação

entre olhar e cena no contexto contemporâneo. Define o que Xavier chama de “teatralização da experiência”, noção ligada ao conceito de *espetáculo* como definido por Debord (1972).

Uma vez que a câmera está investida do olhar do espectador, sua circulação no ritual fornece às imagens as condições para o que Bazin considerou a única possibilidade de verdade para a montagem. Isso se deve tanto à afetividade que surge da relação orgânica do *dapotó'wa* com ritual, quanto aos planos-sequências exigidos para o registro de algumas cerimônias, como as corridas.

Tal organicidade das imagens é também resultado da afinidade estrutural entre vídeo e ritual, em relação ao que Rivière chama de princípio da *auto-referencialidade*. Isso se dá na medida em que ambas as experiências colocam de saída as regras do jogo no qual o público irá tomar parte, o que está ligado àquela adesão condicional referida anteriormente. A diferença aqui é de abrangência, na medida em que essas regras dizem respeito não apenas aos termos da adesão do espectador, mas também ao que tange a própria produção da experiência.

As bases que definem os termos em que se produz a experiência ritualizada extrapolam os limites da encenação. Ou melhor, esta se relaciona dialeticamente com a audiência. A engenharia da simulação, embora suponha a separação entre os espaços do olhar e da cena realizada pela geometria da representação, depende de um conhecimento dos desejos do olhar e da capacidade de atuar sobre eles. Nos termos de Xavier, “o processo de simulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito” (2003, p.51). Ou seja, a simulação atua por meio do monitoramento do desejo do espectador.

Os signos rituais trabalhados na performance caminham por dois circuitos paralelos, na medida em que ela é dirigida simultaneamente para dois focos: a *comunidade*, que compreende os signos movimentados e portanto se insere em um registro *reflexivo* da performance; e a *câmera*, cujo registro se dirige a um público imprevisto e variável.

No âmbito da performance vivida presencialmente, a geometria da representação é mais fluida. A estrutura do ritual impõe em alguns momentos o afastamento entre olhar e cena. No entanto, não é uma ruptura tão estritamente observada, como na representação para o vídeo. Trata-se de uma modulação de exposição dos acontecimentos, que varia conforme as especificidades colocadas pelas estruturas etárias que determinam

seu funcionamento.

A expectativa do registro é determinante para a performance, já que “a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que se dirige ao olhar” (Benjamin, 1994, p.189). Isso é pertinente especialmente nos momentos em que a exibição das imagens acontece na própria aldeia, pois aí as imagens irão influenciar comportamentos naquelas performances futuramente. Nesse âmbito local, o vídeo ganha uma dimensão reflexiva, uma vez que sua exibição cria uma redundância da experiência vivida pelo grupo.

Esse processo reflexivo consolida ao mesmo tempo que só existe devido àquela sobreposição dos dois planos narrativos enfocados na análise. A potência de simulação do dispositivo narrativo do vídeo se articula com a potência de mobilização do dispositivo narrativo do ritual. No atual contexto de inserção das sociedades indígenas nas redes técnicas da sociedade contemporâneas, essa afinidade provoca consequências no próprio modo desses grupos enxergarem a si mesmos. Temos assim um movimento de articulação entre mundos heterogêneos por meio de um campo prático. É por esse enfoque que prosseguiremos com a análise.

Prática e criação de mundos

Colocar a questão em termos de *práticas*, entendidas como um conjunto de procedimentos pragmáticos que constituem uma forma de tratamento, uma maneira de lidar com fenômenos, ressalta seu aspecto dinâmico. Por se tratar de uma situação de contato intercultural, é importante a adoção de um conceito de cultura que coloque em relevo essas relações que se estabelecem.

Nesse sentido, a abordagem de Tobie Nathan tem o mérito, como apontado por Stengers (2004, p. 320, tradução nossa), de propor uma definição que não delimita uma entidade, mas um problema.

A cultura procura resolver dois problemas – o cercamento e a transmissão. Como pode-se cercar um grupo para que ele seja estanque aos outros, e como pode-se transmitir tal cercamento à geração seguinte? Para regular este problema técnico, cada cultura efetua suas próprias escolhas.

Aqui, é central a relação entre a ideia de identidade que o grupo tem para si e a que é performatizada nos vídeos e apresentações. Os Xavante possuem uma palavra para designar especificamente esta noção: *a’uwẽ-höimanaze*. A expressão remete àquilo que

determina o pertencimento de um indivíduo à cultura Xavante, que lhe confere identidade (Graham, 2005). Abordaremos as condições desse pertencimento em termos de *obrigações* e *exigências*, propostos por Stengers para especificar as formas de *restrições* que marcam uma prática.

A especificidade de uma prática exige um certo tipo de adesão específica, um conjunto de *obrigações* a serem observados pelos seus praticantes. Por outro lado, ela impõe também um conjunto de *restrições* àqueles com quem se relaciona, para que alianças possam ser estabelecidas. É a partir da colocação dessas restrições que uma prática, ou um grupo de praticantes, é capaz de constituir um território onde possa existir.

Stengers, ao analisar o modo de constituição do campo das ciências modernas, coloca essa questão em termos dos problemas que tais restrições suscitam (2006, p. 98-101; 2010, p. 42-55). Ou seja, as exigências e obrigações que um grupo de praticantes coloca não implica em um modo específico de satisfazê-las. Isso porque existe uma grande diferença entre “a generalidade da exigência e o caráter sempre circunstancial, hesitante, inventivo da questão que reúne os praticantes” (Stengers, 2006, p. 99).

Já as obrigações, conforme indica a autora (2003, p. 289), são aquelas restrições que uma prática sustenta para suas próprias maneiras de proceder, aquilo que estabelece os limites do seu território. Essas prescrições colocam um modo de tratamento que um praticante deve assimilar, mas, mais uma vez, as formas com que isso se dá permanecem em aberto. No entanto, são elas que conferem à prática em questão seu modo de apresentação e suas condições de pertencimento.

É importante notar como esse tipo de perspectiva deixa em aberto a possibilidade de transformação na forma com que uma prática se apresenta, conforme varia a composição das alianças que ela estabelece, o que afeta a maneira com que ela se apresenta a outras práticas.

No estudo supracitado, Stengers identifica um modo de operação específico da física moderna como campo de práticas: a produção de *fatiches*. Ela utiliza o termo, recuperado de Bruno Latour, para indicar um procedimento de construção de entidades que, na dinâmica do campo da física, tem estatuto de real, não obstante seu caráter de artefato. Trata-se de um objeto que possui uma dupla natureza de *fato* e *fetichê*. Esse conceito tem o objetivo de enfatizar a ação produtora de realidade que um praticante efetua sobre seu campo prático. Um fatichê ser algo produzido não diminui seus efeitos

reais sobre o funcionamento da prática, e por isso deve ser entendido como um ente dotado de realidade efetiva. O que não significa subscrever tudo que é reivindicado pelo criador do *fatiche* na sua criação, mas sim levar a sério a questão que ele coloca. Nas palavras de Stengers (2010, p. 23-24),

fatiche são um modo de afirmar a verdade do relativo, ou seja, um modo de relacionar o poder de verdade a um *evento prático* e não a um mundo para o qual as práticas apenas proveriam o acesso.

Tal conceito interessa aqui para enfatizar essa relação da prática do vídeo com a produção de um plano discursivo que objetiva influenciar em uma concepção de tradição e pertencimento cultural. A chegada desses equipamentos colocam para culturas não inseridas na dinâmica de mercado capitalista um dilema: por um lado eles oferecem facilidades e recursos altamente sedutores e de grande utilidade, por outro trazem o perigo de desestruturar as práticas tradicionais, notadamente entre as novas gerações.

No entanto, o que tem ficado cada vez mais claro em diversas comunidades que adotam essas tecnologias, é a possibilidade dos usos locais ultrapassarem os limites dos usos previstos desses objetos técnicos, impondo *obrigações* específicas às novas práticas que nascem com tais alianças. Isso permite a abertura de um espaço em que a comunidade aposta na construção de um mundo, no qual irá intervir por meio do vídeo, e não apenas ser um receptor passivo do mundo que as imagens trazem.

Localmente, o cruzamento entre obrigações e as restrições são articuladas pela figura do indivíduo designado para operar a nova tecnologia. Adoto para ele o nome de *realizador indígena*. Este constitui um “tipo psicossocial” abstrato, localizado entre dois mundos. Por meio dele, acontece a articulação e o contato entre visões de mundo díspares: uma cultura que se baseia em tradições estáveis, cuja transmissão é um problema que busca-se resolver em situações-limite, como a colocada pela adoção do vídeo; e outra cultura que funciona baseada nas suas próprias instabilidades e transformações de valores, cuja coerência e apreensão são dilemas colocados em momentos de apreciação artística, como na exibição de um vídeo.

O realizador indígena, da mesma maneira que o antropólogo, experimenta uma posição cultural intermediária. A exterioridade privilegiada que ele possui em relação à própria cultura se traduz em conhecimento técnico e repertório simbólico específicos. A vantagem que possui em relação ao antropólogo para produzir conhecimento intercultu-

ral reside no fato de ele não estar necessariamente desorientado em nenhum dos campos em que se movimenta: domina (ainda que parcialmente) a técnica estrangeira que maneja, o assunto que retrata, o idioma pelo qual fala, e o público a que se dirige (pelo menos quando filma para o próprio povo).

Ao mesmo tempo, sua tarefa é sutilmente mais complicada que a do antropólogo. Isso porque este fala com um público que deve dar-lhe o crédito sobre aquilo que fala, por ser um universo cultural distante e inacessível para a maioria de seus interlocutores (Clifford, 1998, p.17-62). Já o cineasta xavante está sujeito a uma crítica mais rígida, uma vez que aquilo que produz diz respeito à sua própria vida e à vida de todos com que se relaciona cotidianamente. É esse controle da comunidade sobre a prática do realizador indígena que pode ser entendido como um conjunto de *obrigações*, o modo específico de adesão que qualquer indivíduo xavante deve observar para tornar-se um *praticante*. Em outras palavras, o aprendizado da técnica associado à regulação comunitária constitui esse praticante.

Retomando o sentido proposto por Stengers para o conceito de praticante, temos que trata-se de um ator por meio do qual se estabelece uma aliança entre heterogêneos. Ele ocupa uma posição estratégica de intermediação entre culturas, realizando um trabalho de dupla tradução: em um sentido, traduz o uso das técnicas de vídeo nos termos das suas próprias práticas tradicionais; no outro sentido, traduz suas tradições nos termos da linguagem audiovisual.

Ele também é o agente da aposta de a comunidade faz ao permitir a adoção produtiva do vídeo. Tal relação entre heterogêneos resulta na produção de fatiches que colocam a questão da possibilidade de convivência, da partilha da mundo. O vídeo coloca os sujeitos em ressonância com outros lugares aos quais a técnica remete. Tal perspectiva insere os agentes em redes onde, para o caso dos Xavante, a identidade étnica está em jogo, onde ligações criadas tem efeitos tanto no exterior quanto no interior do grupo. Nessa ponte, a comunidade ganha a possibilidade de influenciar uma narrativa que em grande parte define sua posição no cenário geopolítico e cultural em que está inserida.

Isso faz surgir um novo lugar possível de fala. Esse lugar é ocupado por esse indivíduo que terá responsabilidades de utilizar a ferramenta estrangeira conforme esperado para esse lugar dentro da estrutura social. Ele está autorizado a falar sobre a comu-

nidade por meio das imagens, e passa a acessar uma dimensão social à qual o resto das pessoas não tem acesso direto. Ele se torna produtor de fala nessa nova dimensão, a qual se relaciona notadamente com o mundo dos não-índios.

O novo dispositivo técnico cria possibilidades para a comunidade que precisam ser reguladas, e agente dessa regulação surge precisamente pelo uso do dispositivo. Ao se deixar capturar no dispositivo, ele também o captura, e o coloca sob o controle social do grupo. Para isso, é necessário que ele tenha autonomia para ser um vetor dos novos afetos possíveis que a nova tecnologia suscita. Daí a agência que o operador ganha na sua relação com a câmera, e que o diferencia do resto da comunidade. E disso resulta a possibilidade desse novo lugar de fala.

É um movimento onde o global é localmente assimilado, conforme as regras da tradição que o recebe. No caso da produção audiovisual, a câmera de vídeo passa pelo mesmo processo, levando em conta as especificidades resultantes da sua capacidade de registrar a imagem e o som. Aquilo que a câmera transmite ao seu operador passa a ser de uma qualidade diferente, na medida em que se torna também objeto de mediação por todo o grupo. O grupo estabelece linhas de subjetividade que fraturam o dispositivo audiovisual e as linhas de poder o constituem.

Por meio dessa subjetivação, a qual se dá na escala da comunidade, o indivíduo é inserido em uma série de procedimentos de regulação, e o potencial do uso da câmera passa a estar em uma zona de segurança para os interesses comunitários. Na medida em que passa a ter uma função inteligível, o vídeo é estabilizado enquanto elemento de sociabilidade local. *Sua assimilação se torna estável na medida em que ao operador é conferida uma posição social definida; e, na medida em que o operador pode ser localizado socialmente, o seu aparelho é domesticado.*

A partir disso, a própria questão da afirmação identitária ganha uma outra perspectiva. A mediação que incide sobre as relações entre humanos e objetos é determinada pela matriz identitária local. Com isso, tradição, memória e cultura ganham uma fluidez que torna inútil tentar observá-las enquanto categorias mais ou menos definidas. Elas passam a fazer parte de um processo de investigação e reprodução, colocado em movimento pelo cineasta indígena que dirige seu olhar para os costumes de seu povo. Todo o processo de produção de um vídeo acaba por constituir uma exegese cultural feita pelo grupo sobre si mesmo. A construção de um noção local de cultura, que se torna uma

entidade com efeitos reais, derivados da prática do realizador indígena.

Na prática de produção audiovisual indígena – colocada em um quadro de afirmação identitária do qual, até o momento, é inseparável – está em jogo a verdade possível ao cinema. No contexto xavante, tal verdade é a da cultura, a qual o grupo deseja fortalecer e comunicar. Há nas imagens do realizador xavante um claro posicionamento do olhar que registra a cultura. Sua verdade, local e comunitária, é dada por esse posicionamento, o que também define sua especificidade. Para os Xavante, tal verdade é construída por meio do olhar que registra as práticas rituais, olhar que se posiciona dentro do ritual para capturar seus signos na medida em que se relaciona com a sua dinâmica.

Em um segundo movimento, as imagens se tornam suporte para a expressão dessa outra verdade, em uma perspectiva diferente. Ao serem repartidas em fragmentos e colocadas em relação, as imagens trazem à tona a dinâmica geral do ritual. A montagem somente reforça a narrativa que já está dada no ritual, daí sua simplicidade.

Da mesma maneira que o ritual obriga os agentes envolvidos voltarem-se para uma sequência de eventos que o faz possível e necessário, seu registro em vídeo implica em outras sequências de eventos, as quais exigem atenção na atribuição de significados aos próprios gestos. É nesse sentido que o realizador xavante executa uma abstração da vida da sua sociedade, concretizando-a na forma de um produto audiovisual, enunciada nos termos da cultura, por meio da linguagem do cinema. Ao mediar as obrigações impostas pela comunidade e as restrições para a adoção da técnica audiovisual, ele metaforiza a vida no vídeo, e o vídeo na cultura. No ato de registrar a sua cultura, o cineasta indígena acaba por inventá-la.

O passado não é resgatado em simples continuidade com o presente, mas em uma articulação de termos que potencializa agenciamentos. E o presente é transformado pela natureza reflexiva do processo, recuperando uma certa continuidade entre passado, presente e futuro em torno do que se entende por identidade tradicional. É, porém, uma identidade que possui uma fluidez que se movimenta na dialética estabelecida entre fixidez e circulação, recepção e assimilação dos signos culturais. Imagem fixa e performance social se alimentam mutuamente, complexificando a dinâmica cultural expressa nas relações entre as pessoas envolvidas no processo.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CERQUEIRA, Camila G. **Zôomo'ri: a construção da pessoa e a produção de gênero na concepção Xavante**. 2009. 154 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Afrodite, 1972.

GRAHAM, Laura. Image and instrumentality in a Xavante politics of existential recognition: The public outreach work of Etenhiritipa Pimentel Barbosa. In **American Ethnologist**, Vol. 32, No. 4, pp. 622 – 641. Berkeley: University of California Press, 2005.

LEAL, Samuel. **Poder de criação: o uso social do vídeo em contexto xavante**. 171 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

MAYBURY-LEWIS, David. **Akwe-shavante society**. New York: Oxford Univ. Press, 1974.

_____. **A Sociedade Xavante**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1984.

RIVIÈRE, Claude. **Os ritos profanos**. Petrópolis: Vozes, 1996.

SEREBURÃ; HIPRU; RUPAWÊ; SEREZABDI; SEREÑIMIRÃMI. **Wamrêmé Za'ra - Nossa Palavra: Mito e História do Povo Xavante**. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

STENGERS, Isabelle. Pour en finir avec la tolerance. in **Cosmopolitiques II**. Paris: Éditions La Découverte, 2003.

_____. **La Vierge et le Neutrino**. Les scientifiques dans la tourmente. Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 2006.

_____. The Science Wars. in **Cosmopolitics I**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

TURNER, Victor. **Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1974.

_____. **Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1992.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Glossário

<i>Abare'u</i>	Classe etária, pertencente à metade do sol nascente.
<i>Danhohui'wa</i>	Classe patrocinadora do ritual de iniciação, termo traduzido como “padrinhos”.
<i>Dapotó'wa</i>	“Filmador”, aquele que filma ou opera a câmera.
<i>Etepa</i>	Classe etária, pertencente à metade do sol poente.
<i>Hö</i>	Local onde moram os <i>wapté</i> ao longo dos cinco anos que antecedem a iniciação. Pode ser traduzido aproximadamente como “casa dos adolescentes”.
<i>Hö'wa</i>	Forma de tratamento dirigida aos meninos que moram no <i>hö</i> , obrigatória durante o período que eles vivem juntos e perdem seus nomes individuais.
<i>Ipredu</i>	Categoria etária feminina e masculina, e pode ser traduzida aproximadamente como “adulto” ou “adulta”. É o termo mais amplo para se referir a essa etapa da vida.
<i>Noni</i>	Termo que denomina tanto as corridas da segunda etapa do ritual, como a capa feita de folhas de buriti, carregada nessas corridas.
<i>Nözö'u</i>	Classe etária, pertencente à metade do sol poente.
<i>Öwawẽ</i>	Um dos clãs Xavante, que pode ser traduzido como “água grande”. É também o nome dado ao Rio das Mortes.
<i>Pahöri'wa</i>	Função ritual reservada ao clã <i>Poredza'õno</i> .
<i>Poredza'õno</i>	Um dos clãs Xavante, que pode ser traduzido como “girino”.
<i>Ritei'wa</i>	Categoria etária masculina, que contempla os recém-iniciados, e pode ser traduzida aproximadamente como “rapaz”.
<i>Tébé</i>	Função ritual reservada ao clã <i>Öwawẽ</i> .
<i>Tirowa</i>	Classe etária, pertencente à metade do sol nascente.
<i>Wamnhõro</i>	Máscaras utilizadas em algumas cerimônias da terceira etapa.
<i>Wapté</i>	Categoria etária masculina, que contempla os meninos que pré-iniciados, e pode ser traduzida aproximadamente como “adolescente”.
<i>Watéwa</i>	Termo utilizado no contexto da iniciação para denominar os iniciandos enquanto estão imersos no rio, batendo água.