



Iauaretê, Cachoeira das Onças: um registro fílmico de patrimônio imaterial

Ilana Goldstein

Ilana Seltzer Goldstein (ilagolds@yahoo.com) é mestre em Antropologia Social pela USP, doutoranda em Antropologia Social na UNICAMP e autora de O Brasil best seller de Jorge Amado (SENAC, 2003).

CARELLI, Vincent. *Iauaretê: cachoeira das onças*. Documentário em vídeo. 48 minutos. Vídeo nas Aldeias/IPHAN/FOIRN, 2006.

O distrito de Iauaretê, com cerca de 4 mil habitantes, fica no município de São Gabriel da Cachoeira (AM). Em Nheengatu - a língua geral tupi falada até o final do século XVIII - Iauaretê significa "cachoeira das onças". Trata-se de uma corredeira cuja importância não deriva de aspectos puramente ambientais e paisagísticos, mas do fato de se tratar de um sítio sagrado para várias etnias indígenas.

Os Tukano, Desana, Pira-Tapuia, Wanano e Tuyuka consideram a cachoeira de Iauaretê como um dos pontos de parada da cobra-canoa que trouxe ao Uaupés seus ancestrais. Geraldo O antropólogo Geraldo Andrello, que realizou pesquisas na área, explica que, em todas as narrativas míticas desses povos, "o surgimento e crescimento dos diferentes grupos do Uaupés são tematizados na forma de sucessivos deslocamentos espaço-temporais de seus ancestrais, processo que define também seus respectivos territórios" (ANDRELLO, 2008; s.p.).

De fato, contam os Tariano - protagonistas do documentário aqui resenhado - que, antes do surgimento dos homens, o mundo era habitado e dominado pelos homens-onça. Ao final dessa época mitológica, surgiu Okomi, um ancestral comum que foi perseguido pelos homens-onça e que, durante sua fuga, caiu algumas vezes. As quedas de Okomi - sinalizadas visualmente pelas pedras do rio - não são interpretadas como fragilidade e vulnerabilidade do herói, mas como recomeços seqüenciais, uma vez que a cada queda que Okomi sofria, ele se transformava em um animal diferente, que poderia ensinar sempre algo novo aos Tariano.

O documentário "Iauaretê, Cachoeira das Onças" (48 minutos, 2006), dirigido por Vincent Carelli, reúne narrativas de lideranças indígenas do alto Rio Negro sobre os significados e ensinamentos contidos nessa paisagem, revelando ainda seu esforço e sua luta para fortalecer e legitimar as tradições indígenas. Fruto de uma parceria entre o Projeto Vídeo nas Aldeias, o Instituto Socioambiental (ISA), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), o filme constituiu parte importante do processo de tombamento dessa paisagem como patrimônio cultural imaterial, em agosto de 2006.

Se hoje o tombamento de uma paisagem natural como patrimônio cultural imaterial pode ser realizado pelo IPHAN, nem sempre foi assim. Para entender a importância da novidade, convém remontar ao momento da fundação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), durante o governo Vargas, em grande parte devida aos esforços de Mário de Andrade. De acordo com o decreto-lei nº 25, de 1937, deveria ser considerado como patrimônio apenas:

O conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (CANANI, 2005, p. 3).

Observa-se, na definição acima e em todas as iniciativas das décadas que se seguiram, a ênfase em obras e legados do passado, em feitos e produtos notórios, produzidos por artistas consagrados e pela elite intelectual. Foram declarados dignos de preservação, sobretudo, conjuntos arquitetônicos coloniais barrocos, como Ouro Preto e o Pelourinho. Em 1970, o SPHAN - que já havia mudado de nome uma vez antes - foi transformado no IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Existiam, a princípio, três livros de Tombo: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico e Livro do Tombo das Belas Artes.

Três décadas depois, para melhor contemplar a diversidade e a dinâmica culturais, surgiu o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, em 2001, que inovou ao propor a identificação sistemática e abrangente dos "bens culturais de natureza processual". Nesse momento, procurou-se superar a dicotomia entre cultura material e imaterial, com os argumentos de que os produtos culturais carregam marcas dos

processos que os conformaram e de que o saber-fazer e os conhecimentos tradicionais estão indissociavelmente ligados a determinados objetos concretos.¹

A fim de permitir o registro do patrimônio imaterial, o Decreto-Lei Nº 3.551/2000 criou quatro novos livros de tombo: o Livro de Registro de Saberes, onde são inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; o Livro de Registro das Celebrações, no qual são inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; o Livro de Registro de Formas de Expressão, que abrange manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; e o Livro de Registro dos Lugares, onde são inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços em que se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas. É justamente em virtude da criação do Livro de Registro dos Lugares que a Cachoeira do Iauaretê pôde se tornar o oitavo patrimônio cultural imaterial tombado no Brasil.²

É inegável que o processo de atribuição de valor a certos bens culturais (e não a outros) carrega, potencialmente, riscos de arbitrariedade, já que um órgão público – um antropólogo ou mesmo um documentarista – passam a deter o poder de decidir o que merece investimento dentro do repertório simbólico, técnico e artístico da sociedade inteira (CANANI, 2005). Além disso, a determinação de alguns itens como patrimônio imaterial a ser preservado pode gerar desconforto e polêmica, já que eles recebem diferentes significações em grupos sociais distintos.

Ao discutir o quanto é delicado lidar com a memória social e com o patrimônio cultural, Gilberto Velho (2006) ilustra com o caso do terreiro de candomblé Casa Branca, em Salvador. Até que se chegasse a seu tombamento, em 1984, houve inúmeras divergências. À época, vários membros do Conselho do IPHAN consideravam despropositado tomar-se uma área sem construções arquitetonicamente relevantes. Mas Gilberto Velho, relator do processo, sustentou a pertinência de se garantir a continuidade de uma expressão cultural cujo espaço sagrado era o terreiro. A vitória de sua posição foi difícil e controversa, pois os setores mais conservadores do catolicismo brasileiro estavam temerosos quanto à valorização do culto afro-brasileiro (VELHO, 2006, p. 240).

Também no caso da Cachoeira de Iauaretê, houve disputa entre os vários povos envolvidos, já que os Tariano queriam ser os autores do registro, o que lhes consignaria ascendência sobre a cachoeira e elevaria sua versão do mito como a oficial e definitiva. No final, devido à resistência dos outros povos, o pedido de registro da

cachoeira foi assinado por lideranças Tariano e Tukano, mas em nome de todas as etnias de Iauaretê. O IPHAN reconheceu Iauaretê como patrimônio cultural brasileiro no dia 05/08/2006 e o documentário de Vincent Carelli constituiu parte importante do dossiê de justificativa do tombamento da corredeira.

Mas, além de seu papel político e instrumental, o documentário de Vincent Carelli tem outras qualidades. É bem feito, tem ritmo e sensibiliza o espectador pela maneira como constrói as imagens. Na cena inicial, vários índios escutam as prédicas de um padre católico branco. Em seguida, deixam a igreja, falando uma língua do tronco Aruak, propositalmente sem tradução. Não é o conteúdo de suas falas que importa, mas o contraste sugestivo do conflito entre duas visões de mundo, uma nativa, outra imposta pelo colonizador. Essa primeira cena do filme, portanto, já anuncia sua questão principal: os desafios do contato para os índios de São Gabriel da Cachoeira e a violência simbólica a que têm sido submetidos há décadas. A locação escolhida para começar, uma igreja, não é casual: de acordo com o relato dos próprios sujeitos filmados, presentes nas cenas seguintes, os missionários salesianos, que chegaram à região em 1927, teriam proibido gradualmente todas as suas práticas tradicionais, até que algumas delas desaparecessem por completo.

Nos primeiros cinco minutos, o objetivo é explicitado, tanto aos envolvidos na filmagem, como ao espectador: quem o faz é Geraldo Andrello, do Instituto Socioambiental, consultor de Vincent Carelli nesse documentário. O antropólogo aparece sentado no chão, rodeado por representantes dos Tariano, que o ajudam a marcar sobre um mapa os locais que deverão documentar. Enfatiza que precisam dos lugares mais significativos, para que o filme ajude no pedido de registro da Cachoeira do Iauaretê como patrimônio imaterial do Brasil. Durante a explicação de Andrello, o espectador o vê refletido nos óculos espelhados de um dos representantes indígenas. Essa imagem possibilita diversas interpretações. Talvez o diretor estivesse aludindo à própria empreitada antropológica, que consiste em se conhecer por meio do contraste com o Outro; uma segunda possibilidade é que estivesse se referindo à dificuldade de se colocar no lugar do Outro, ou seja, à opacidade que às vezes se instaura no diálogo intercultural; por fim, quiçá a imagem do branco refletido nos óculos do índio sintetizasse a situação de dependência política em que se encontram os povos indígenas no Brasil de hoje.

O respeito à autonomia dos sujeitos filmados é anunciada numa cena em que quatro líderes Tariano estão discutindo – em sua língua, porém com subtítulos – o que

devem ou não, falar no documentário. Decidem não contar alguns segredos, porque trazem o mal ou porque dizem respeito a benzimentos secretos e mencionam como é difícil fazer a seleção. Da mesma forma, são os índios que apontam, durante o percurso de barco, que locais devem ser filmados e o que significam. O pacto entre o diretor do documentário e os representantes dos Tariano é deixado às claras no momento da narrativa do mito de origem, logo antes de as partes da corredeira começarem a ser mostradas. A pessoa que vai narrar a história do herói Okomi assim começa seu relato: "vou contar tudo como combinamos".

A emoção envolvida no processo tampouco é obliterada. Um dos entrevistados/narradores chega a chorar quando se refere ao medo que sente de que todas essas histórias se percam e lamenta o desinteresse das novas gerações pela cultura indígena. E, em diversos depoimentos – assim como na cena do museu de Manaus – a revolta dos Tariano contra os missionários e os brancos vem à tona. Um outro aspecto digno de nota, do ponto de vista do partido assumido pelo filme, é que "Iauaretê" não procura passar uma idéia de índios "puros", "autênticos". Filma-os vestidos com roupas ocidentais, de óculos escuros, andando de avião e trabalhando no computador sem que, apesar disso, pareçam "menos" índios. Dessa forma, não incorre no risco de transformar o documentário etnográfico em "taxidermia", que fixa elementos e processos, de forma artificial, e interrompe seu fluxo de transformações (RONY, 1996, p. 101).

Uma das seqüências mais cheias de tensão no filme de Carelli, que diz muito sobre os problemas e assimetrias de poder envolvidos no contato dos índios com os brancos é aquela filmada no Museu do Índio de Manaus, gerenciado por freiras - provavelmente ligadas aos salesianos que, décadas antes, haviam condenado a produção de adornos corporais e os rituais indígenas, ameaçando os "infratores" com a condenação ao inferno. Tudo começa com o que parece uma simples visita, na qual os Tariano observam colares pendurados em um manequim e comentam que parecem com o de um conhecido, "Seu Pedro". Mas, aos poucos, a atmosfera vai se tornando densa e constrangedora, quando os índios exigem da freira acesso livre à reserva técnica onde encontram vários adornos corporais e utensílios que reconhecem como seus. "É por isso que desapareceram da aldeia", exclama um deles. "Vamos levar tudo", sugere outro. Ana Gita de Oliveira, do Departamento de Patrimônio Imaterial da sede do IPHAN, em Brasília, é quem media o diálogo entre a freira responsável pelo museu e os índios, ansiosos por reaver o que é deles. Fica combinado que as peças

serão devolvidas em outros momentos, quando se concluírem as tratativas necessárias.

Talvez se possam arriscar duas aproximações entre Vincent Carelli e a vietnamita Trinh T. Minh-há - embora essa cineasta e videoartista seja bem mais radical em suas experimentações pós-modernas³. A primeira é a tentativa de falar perto de / junto aos (*nearby*) sujeitos filmados e não *por* eles ou *sobre* eles. A enunciação do cineasta, desse modo, "*não os objetifica (...) e isso não é apenas uma técnica ou uma declaração verbal, mas uma atitude na vida, uma maneira de se posicionar em relação ao mundo*" (MIN-HÁ *apud* CHEN, 1992, p.87, tradução da autora). A segunda é a valorização do aspecto estético e criativo do filme etnográfico. Nas palavras de Minh-há, "o processo de realização de um filme se aproxima da composição musical e da escrita de poesia. (...) só a linguagem poética consegue lidar com o significado de uma maneira revolucionária" (id. *ibid.*: p.85-86, tradução da autora).

Mas será que "Iauaretê, cachoeira das onças" é um filme etnográfico? Quando se pode classificar um filme enquanto "etnográfico"? Eis duas questões que vêm à mente do espectador após assistir ao documentário de Carelli. Alguns filmes costumam ser rotulados como etnográficos apenas porque lidam de maneira simpática com culturas "exóticas" - popularmente tomadas como os objetos "típicos" da antropologia. De acordo com Jay Ruby, o equívoco teria sido iniciado por André Leroi-Gourhan, que, na década de 1940, definiu os filmes etnográficos como "todos os filmes que descrevessem sociedades diferentes daquela dos autores" (MAC DOUGALL, 1992, p. 52, tradução minha). Essa definição apressada e escorregadia foi em seguida nuançada e problematizada.

Jay Ruby, na década de 1970, conceituou como filme etnográfico aquele que produz, dentro de determinado quadro teórico, afirmações e conclusões sobre totalidades culturais. Embora hoje em dia o trabalho antropológico já não pretenda chegar a "conclusões", nem a representações totalizantes, alguns princípios estabelecidos pelo autor permanecem pertinentes, como a necessidade de um filme etnográfico ser informado, implícita ou explicitamente, por teorias culturais, ser transparente quanto aos métodos de pesquisa e de filmagem utilizados e lançar mão de um léxico antropológico específico.

Já para Claudine de France, o filme etnográfico, pilar da disciplina que ela chama de "antropologia fílmica", obedece a outro conjunto de exigências

epistemológicas: a busca de conhecimento sobre o mundo histórico, ou seja, a finalidade primeira de produzir conhecimento específico – de onde decorre seu público-alvo imediato bastante restrito, constituído pelo próprio antropólogo e seus pares; a submissão a restrições circunstanciais, sejam elas técnicas, políticas ou interdições da parte das pessoas filmadas e o respeito ao *timing* dos sujeitos filmados.

David Mac Dougall, por sua vez, sugere que se proceda a uma delimitação de fronteiras entre o filme antropológico e o filme *sobre* antropologia. Enquanto o primeiro se propõe a explorar integralmente os dados, alcançando novos patamares teóricos, o segundo apenas relata conhecimentos existentes. Os filmes sobre antropologia costumam empregar convenções didáticas e jornalísticas, enquanto os filmes antropológicos contêm genuínos procedimentos de investigação (cf. MAC DOUGALL, 1998, p. 76). Na mesma direção, LOIZOS (1993) distingue filmes antropológicos de filmes *com valor antropológico*. Apesar de ambos se prestarem a análises culturais, não são, de modo algum, equivalentes.

Assim, de acordo com os parâmetros definidos por esses cinco especialistas, talvez não se possa dizer que “Iauaretê, cachoeira das onças”, seja um filme etnográfico no sentido pleno do termo. Apesar de dar voz a índios da região amazônica e ter como pano e fundo questões bastante relevante para as Ciências Sociais – como a dinâmica cultural, o tombamento de bens culturais imateriais, o “empoderamento” de minorias etc. – trata-se de um documentário *sobre* antropologia, para usar a expressão de Mac Dougall, ou de um filme *com valor* antropológico, na acepção de Loizos.

Em primeiro lugar, porque o diretor – embora seja conhecido pela prática da “antropologia compartilhada” nos demais trabalhos que realizou no âmbito do projeto “Vídeo nas Aldeias” – está, aqui, exercendo uma criação autoral, conforme seu próprio depoimento. Em segundo lugar, porque o filme foi feito sob encomenda do IPHAN, um órgão governamental de gestão do patrimônio, com a finalidade de compor um dossiê com fim político e não, com o objetivo de discutir a cosmologia Tariano, por exemplo. Em terceiro lugar, porque Vincent Carelli se define profissionalmente como fotógrafo e *videomaker* e admite que precisou da consultoria do antropólogo Geraldo Andrello, do Instituto Socioambiental (ISA) para compreender certas coisas.

Não obstante, há alguns elementos antropológicamente louváveis em “Iauaretê”: o respeito ao fluxo da fala dos sujeitos filmados; a abertura e a simpatia à sua causa, traduzida em imagens que geram identificação e comoção no espectador; a

contratação de um índio Tariano para fazer a tradução das falas que não são em português; a exibição do filme pronto, após a finalização, para várias comunidades indígenas, que, segundo Carelli, estão agora querendo desenvolver iniciativas similares.

Independentemente do rótulo que a ele se atribua, o filme "Iauaretê, cachoeira das onças" acabou desencadeando alguns processos no local da filmagem, como o reconhecimento e a devolução dos ornamentos Tariano que se encontravam no museu de Manaus desde que foram pilhados por missionários salesianos. Assim, se a feitura do documentário não foi plenamente "compartilhada" - para usar uma expressão de Jean Rouch, para quem o filme deve ser construído a partir do debate entre quem filma e quem é filmado⁴ -, os efeitos gerados pelo filme foram, sem dúvida, política e culturalmente importantes para os sujeitos filmados.

"Iauaretê, cachoeira das onças", mesmo que não possa ser considerado um filme estritamente etnográfico, suscita questões relevantes para a antropologia. E, se não é um filme puramente experimental, do ponto de vista cinematográfico, contém imagens esteticamente sofisticadas. Não hesita em tomar partido e a colaborar para a transformação da realidade filtrada pela câmera. Além disso, o diretor não peca por excesso de didatismo, não deixa ocorrer redundância entre palavras e imagens, tampouco ocupa o lugar da fala dos índios. E o mais importante é que são deixadas brechas para que o espectador teça relações e construa suas próprias impressões sobre o sentido do que observa. Eis alguns de seus maiores trunfos.

Notas

¹ O antropólogo Antonio Arantes (2008), que presidiu o IPHAN entre 2004 e 2006, é um dos autores que mais tem insistido que produto e processo cultural são indissociáveis: "As coisas feitas testemunham o modo de fazer e o saber fazer. (...) O cabedal produzido pelo trabalho de gerações de praticantes de determinada arte ou ofício é algo mais geral do que cada peça produzida ou executada, do que cada celebração realizada. (...) Mas, em contrapartida, encontra-se em cada obra ou na lembrança que se tem dela o testemunho do que alguém é capaz de fazer" (ARANTES, 2008, p.13).

² O primeiro patrimônio imaterial tombado foi a Arte Kusiwa – técnica de pintura e arte gráfica dos índios Wajãpi, do Amapá; a segunda foi a festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, de Belém do Pará; em seguida foi a vez do Jongo, herança cultural dos banto; também o Modo de Fazer Viola-de-Cocho, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano e os ofícios das Baianas de Acarajé e das Paneleiras de Goiabeiras foram registrados nos livros do IPHAN.

³ Além de cineasta independente e artista plástica, Trinh T. Minh-há, nascida em Hanói, em 1952, pesquisa e dá cursos focados em estudos feministas, políticas culturais e contextos pós-coloniais, na Universidade de Berkeley. Seus filmes normalmente fazem referência a questões de teor antropológico. *Reassemblage* (1982) e *Naked Spaces* (1985), por exemplo, resultam de uma expedição etnográfica de 3 anos que fez ao Senegal e discutem, de forma ousada e pouco linear, a exotização e a reconfiguração de identidades resultantes do neocolonialismo. Ela é também autora, entre outras publicações, de *African Spaces - Designs for Living in Upper Volta* (1985) e *Woman, Native, Other. Writing postcoloniality and feminism* (Indiana University Press (1989).

⁴ Jean Rouch é a grande referência da antropologia fílmica, tanto pela qualidade, como pela quantidade de obras que deixou. Esse engenheiro de formação, que defendeu uma tese em antropologia orientada por Marcel Griaule, produziu filmes que se tornaram clássicos, como "Les maîtres fous" (1954) e "Moi, um noir" (1958). Com Rouch, a câmera se tornou "participante", capaz de suscitar o diálogo interétnico e provocar reações nos sujeitos filmados. Assumir tal postura ética e estética equivalia a praticar uma "antropologia compartilhada", assim definida por Jean Rouch: "se eu pergunto a um indígena: 'Você acredita em Deus?', ele pode responder 'e você?'. A resposta é tão essencial quanto a pergunta que lhe foi dirigida. (...) O cinema é o veículo que permite realizar (...) essa antropologia partilhada, que é o feed-back" (Rouch *apud* STUTMAN & SCHÜLLER, 1997, p. 14).

