

DIFUSÃO E PRESERVAÇÃO DA CULTURA DOS ÍNDIOS KAPINAWÁ ATRAVÉS DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS E AUDIOVISUAL ¹

Glauco Fernandes Machado²

Rosilene Dias Montenegro (orientadora)³

O documento visual está relacionado a várias maneiras de reprodução do “ver”. A imagem visual pode registrar, através da tecnologia, as cores, as formas, as dimensões, os movimentos, etc.

No Brasil, está nascendo uma nova sensibilidade de pesquisa e uma nova atividade editorial para “antropologia estética” que analisa, com o emprego de desenhos, fotos, vídeos, o *grafismo indígena* (VIDAL, 1992). Este texto visual deve ser visto como registro do cenário contextualizado abordado sob a perspectiva da alteridade étnica.

Os Kapinawá são um grupo indígena que estão distribuídos em 16 aldeias com 2.297⁴ índios, no sertão de Pernambuco, numa reserva próxima aos municípios de Buíque, Tupanatinga e Ibimirim. Vivem na Aldeia da Mina Grande, Sede do Posto Indígena Kapinawá, e se identificam como “rama nova”, que são descendentes de índios que formaram suas aldeias na Serra do Macaco, ainda no século XVIII.

Esse povo tem sua cultura fundada na oralidade, os Kapinawá, que antes mantinham como prática religiosa o canto de benditos, de rezas católicas e de novenas, passaram a freqüentar o toré, nome dado ao seu encontro com a musicalidade e espiritualidade indígenas, em um terreiro construído no centro da área, e dessa interação renovaram o seu espaço em função de suas verdades, impressões e costumes (ALBUQUERQUE, 2005, p.15).

O ritual dos Kapinawá é formado da união de elementos do catolicismo, da umbanda, do samba de coco, etc. Entretanto vai mais além, ele é um espaço de ação e interação social, unindo as antigas e novas tradições, modificando a realidade desse povo, e oferecendo, a nova geração de índios, o contato com a história de ontem e de hoje, a que permite sua formação étnica atual.

Ao freqüentarem o toré, como afirma Albuquerque (2005, p.15), muitos desses índios perceberam a mediunidade que possuíam, e se dedicaram então a criar situações ritualistas que possibilitassem a manifestação da “doutrina”, buscando cada vez mais referências de outras práticas e culturas para reformular a sua própria tradição. Ao passo que tinham contato com a mediunidade passaram a compor letras cantadas durante seus rituais,

¹ Trabalho apresentado no Simpósio Temático “História Cultural”, durante o XII Encontro Estadual de História da ANPUH-PB, realizado no Campus da Universidade Federal de Campina Grande, em Cajazeiras (PB), entre 23 e 28 de julho de 2006.

² UFCG, glauco.artes@gmail.com.

³ UFCG, lena.montenegro@uol.com.br.

⁴ Fonte: <http://www.ufpe.br/nepe/povosindigenas/kapinawa.htm> Acesso em 10 de janeiro de 2006.

incluindo ritmos de outras culturas, como de umbanda por exemplo, e dessa mistura surge a tradição Kapinawá.

Tradição registrada no CD “Kapinawá – benditos, sambas de coco e toantes”⁵. Dentre outros aspectos, a obra contribui para formação de um registro sonoro da prática religiosa dessa tribo, unindo cantos, rezas e novenas, além das brincadeiras com o samba de coco. A pertinência dessa documentação se dá através do relato da tradição e sua respectiva afirmação como identidade de um grupo étnico, por estar materializado em um instrumento de divulgação, outras comunidades terão acesso a essa musicalidade. Esse trabalho é um meio de imortalizar os cantos de uma cultura fragilizada, devido as influências da cultura dominante.

Além do CD, foi produzido o audiovisual⁶ “Oi, que Prazer, que Alegria, Kapinawá”, que é um filme etnográfico com 30 minutos de duração, realizado a partir do trabalho de dissertação de Marcos Alexandre de Albuquerque (diretor e produtor), “O Torécoco (a construção do repertório musical tradicional dos índios Kapinawá da Mina Grande - PE)”. A pesquisa se propôs a identificar a formação do repertório musical dos Kapinawá, a partir da organização social destes índios, em função do reconhecimento de sua identidade étnica.

O conteúdo do filme é composto de relatos desenvolvidos através de entrevistas com pessoas da comunidade, que divulgam as atividades realizadas pela tribo, suas cantigas, seus rituais, etc. Também é retratado o comportamento dos sujeitos na prática religiosa e lúdica, seu vestuário, enfim, sua relação de compartilhamento mútuo em função de suas regras pré-estabelecidas para o convívio.

Ao longo do filme, pode-se identificar que o contato com diferentes povos tornou-se possível a absorção de novos elementos que renovaram a herança do passado. Finalmente, documenta-se a entrega do CD. Nesse filme etnográfico, o sujeito, o índio, é enquadrado em seu próprio meio, não é explorado através de imagens exóticas, nem como personagem fictício em função de uma visão colonizadora, em que o indígena é o “outro”. Conforme Cunha (2001, p.41): “o índio tem se constituído através do tempo como o lugar do outro, da alteridade, que historicamente mobilizou vários temas e que por contraste acabou por definir elementos do olhar de nossa própria sociedade”.

As capturas das imagens destinavam a coleta de dados para pesquisa, como também, entrevistas armazenadas em um gravador de som MD. Para o registro audiovisual foram utilizadas câmeras mini-DV manipuladas pelo próprio diretor/produtor do filme etnográfico. Após a entrega da dissertação, Marcos Alexandre passou a pensar que esse registro poderia resultar em um filme documentário. Sendo assim se uniu ao diretor em arte e mídia,

⁵ O CD teve como produtor geral o professor da UFCG, antropólogo, Dr. Rodrigo de Azeredo Grunewald e como co-produtores o professor da UFRN, antropólogo, Dr. Edmundo Pereira (etnomusicólogo e técnico da gravação) e o antropólogo Marcos Alexandre dos S. Albuquerque, que durante a pesquisa cursava o doutorado em sociologia na UFPB/UFCG (PPGS).

⁶ Audiovisual ou filme é uma seqüência de imagens que expressa um movimento, junto a utilização da linguagem sonora.

Glauco Fernandes, para produção de fotografias, seleção e edição de cenas que faziam parte de sua idéia principal de progressão da obra. Constituindo, uma documentação em que os dados captados acabaram por ditar o percurso estrutural do filme.

Os fotógrafos e diretores em arte e mídia, Glauco Fernandes Machado e Vinícius Lima Nunes, fizeram uma retratação com imagens fotográficas na qual captaram, em suas lentes, imagens que documentam um ritual realizado pelos índios em 2005. Foram produzidas em torno de 300 fotos e analisadas conforme seu grau informativo e estético com o intuito de formar uma seleção a ser enviada à comunidade. O resultado obtido foi a identificação de elementos culturais como peças do vestuário, grafias corporais e comportamentos ritualescos. De acordo com Dobal (2001, p.71), “mais para o final do século XIX, a fotografia já tinha sido apropriada pela ciência como um mecanismo de indiscutível objetividade (...) entrava em cena como um confiável instrumento de medição”. Ainda segundo o autor, “a fotografia constitui assim um mecanismo de designação do outro, deixando, no entanto, implícita a presença daquele que olha” (DOBAL, 2001, p.73).



Vestuário utilizado pelas meninas da tribo Kapinawá no toré.

Tais imagens, interpretadas e mesmo sem palavras, elas apresentam elementos para compor uma narrativa. As expressões e condições de vida desses índios, registradas pelas fotografias, são também significativas. Conforme Canevacci (2001, p. 8), “A comunicação atesta e reforça o caráter semiótico da antropologia em geral e, com maior razão, da visual, que precisa ir em busca do muitos significados que se concentram em seus textos”.

Encontramos signos tanto no filme, quanto na fotografia. Podemos subdividi-los em três categorias: os signos plásticos, que reúnem elementos que compõem a imagem, traduzidos nas cores, na sua temperatura, e nas formas presentes na imagem; signos icônicos, que por possuírem maior grau de similaridade formam motivos reconhecíveis, no que se referem às vestimentas e acessórios típicos da tribo; e signos lingüísticos, presentes no discurso oral

dos nativos entrevistados e nos cantos. São esses signos que compõem os elementos importantes documentados no filme e que serão divulgados perante outros povos e dos próprios constituintes da comunidade, mostrando essa retratação, no qual “a imagem é uma forma que pensa, e, independente do autor da foto, independente do seu receptor” (SAMAIN, 2001, p.123)

É através da afirmação que a imagem pode tornar visível aquilo que se transforma num referencial simbólico do quanto estes povos são o que são, as imagens oferecem mais interpretação que a palavra.



Maracá – instrumento musical típico da cultura indígena.

A utilização da imagem, para retratar tal cultura, significa, antes de tudo, um avanço no que diz respeito ao registro da história de uma comunidade singular, com características tão peculiares. É a documentação de uma história que só era expressa através da fala, da musicalidade presente nos rituais, nas conversas e ensinamentos de geração a geração.

A memória coletiva é um fato social que fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento dos indivíduos a tribo, sua riqueza está em mostrar a possibilidade de um estudo da subjetividade e das representações do passado tomadas como dos objetos capazes de agir, portanto sobre a realidade e sobre nosso entendimento do passado. De acordo com Pollak, (1989, p.7): “A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis”.

Em relação a história oral, não há dúvida de que ela permite o registro de uma quantidade diversificada de narrativas de experiência de vida, viabilizando o acesso a visões de mundo e as histórias de vida provenientes de diferentes grupos sociais. Na medida em que se entende esse pluralismo como democracia, pode-se seguramente afirmar que a instituição

do campo da história oral foi um passo importante no sentido da democratização do registro e do acesso a narrativas de experiência pessoal. (ALBERTI, 2004)

O registro perpetua a memória, o conhecimento que era adquirido apenas através da oralidade, passa a contar com um mecanismo alheio a sua cultura, a intervenção da tecnologia do “homem branco” para ser utilizada como documentação de algo que possuía uma difusão limitada.

Como se observa no filme, a necessidade do registro já podia ser observada na aldeia ao passo que as crianças que estudavam em um grupo escolar situado na aldeia Sede Mina Grande da tribo Kapinawá, passaram a fazer uso da escrita para registrar as letras das músicas em seus cadernos. Isso significou um avanço no modo de apreensão do saber, agindo como impulsionador da continuidade histórica.

Além disso, o registro audiovisual auxilia no processo educativo das crianças, pois pode ser utilizado como recurso inovador na metodologia do ensino. A imagem explorada por novas abordagens oferece mais possibilidades de interpretação. O filme traz as narrativas dos índios mais velhos, que contém o conhecimento tradicional da comunidade, e que, agora são apresentados não só pela oralidade das cantigas.

Afirma Joly (2005, p. 48):

“Demonstrar que a imagem é de fato uma linguagem específica e heterogênea; que, nessa qualidade, distingue-se do mundo real e que, por meio de signos particulares dele, propõe uma representação escolhida e necessariamente orientada; distinguir as principais ferramentas dessa linguagem e o que sua ausência ou presença significam; relativizar sua própria interpretação ao mesmo tempo que compreendem seus fundamentos: todas garantias de liberdade intelectual que a análise pedagógica da imagem pode proporcionar”.

A cultura Kapinawá não podia ser divulgada a outras comunidades sem a obrigatoriedade de locomoção dos indivíduos interessados em pesquisar sobre as origens e costumes da tribo.

O incremento do uso da imagem e dos bens culturais indígenas é um fato bastante visível no Brasil contemporâneo. A partir da distribuição do registro, podemos observar muitas vantagens no sentido do acesso à informação e divulgação da tribo. Isto contribui para o surgimento de outros projetos paralelos, de cunho comercial e cultural, além de proporcionar um documento da sua alteridade étnica.

Considerando a ausência de um registro deste nível na comunidade Kapinawá e a falta de recursos materiais e culturais (no caso, o desconhecimento da técnica e linguagem fílmica) dos seus membros para a produção de um trabalho utilizando o suporte tecnológico, situamos neste intervalo o elo de ligação entre herança da cultura e tradição destes índios, o pesquisador/difusor e as novas gerações da tribo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral / Verena Alberti*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ALBUQUERQUE, Marcos A. S. *O Torécoco (o forjar lúdico dos índios Kapinawá de Mina Grande)*. Mimeo, 2004.
- ALBUQUERQUE, Marcos A. S. *O Torécoco (a construção do repertório musical tradicional dos índios Kapinawá da Mina Grande - PE)*. 2005, p. 1 - 39. f. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal de Campina Grande.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual / Massimo Canevacci*; [tradução: Alba Olmi]. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CUNHA, Edgar Teodoro da. *Índio imaginado: cinema, identidade e auto-imagem*. Cadernos de Antropologia e Imagem/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem – volume 12. Rio de Janeiro: 2001.
- DOBAL, Susana M. *Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX*. Cadernos de Antropologia e Imagem/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem – volume 12. Rio de Janeiro: 2001.
- JOLY, Martine. *Introdução á análise da imagem*. São Paulo: Papyrus, 2005.
- POLLAK, Pollak. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Rio de Janeiro, 1989.
- SAMAIN, Etienne. *Quem tem medo de Bronislaw Malinowski?* Cadernos de Antropologia e Imagem/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem – volume 12. Rio de Janeiro: 2001, p.123.
- VIDAL, L. (org.) *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel, 1992.