

Pasantía y comunicación por medio de imágenes: entrevista con Dominique Tilkin Gallois.

Clarice Elhers Peixoto & Renato Sztutman

En los inicios de la década de 1990, la antropóloga Dominique Gallois dio inicio a una nueva fase de la pasantía que mantenía, desde 1977, con los *waiãpi*, pueblo de lengua tupi-guaraní que habita en el estado de Amapá. Llevó a algunas aldeas, unidades audiovisuales para que ellos tuviesen contacto con imágenes propias y de otros indios, para que aprendiesen a manejar la cámara, registrando sus imágenes. Esa iniciativa, acompañada de trabajos de asesoría en la áreas de educación y comunicación, contó con el apoyo de una organización no gubernamental denominada Centro de trabajo Indigenista (CTI) y resultó en seis videos, uno de los cuales - *Nossas Festas* (1995) (*Nuestras Fiestas [N. de los T.]*) - fue dirigido por un *waiãpi*, *Kasiripinã*. Los demás - *O Espíritu da TV* (1991), *A arca dos Zo`é* (1993), *Meu amigo garimpeiro* (1994), *Placa não fala* (1996) y *Segredos da mata* (1998) [*El Espíritu de la TV* (1991), *El arca de los Zo`é* (1993), *Mi amigo pirquinero* (1994), *Placa no habla* (1996) y *Secretos de la selva* (N. de los T.)] - tematizan, cada cual a su manera, la situación contemporánea, en la cual los *waiãpi* están en todo momento dialogando con nuevos actores sociales y buscando nuevas formas de representación.

Con Dominique Gallois, profesora de la Universidad de São Paulo hace dieciséis años, la utilización del video aparece como instrumento de intervención, llevando adelante sus actividades de pasantía y asesoría con las comunidades entre las cuales realiza investigaciones etnológicas. Su intento no consiste solamente en considerar una comunicación audiovisual entre grupos diversos, sino que, sobre todo, promoverla, volverla posible, a pesar de las barreras culturales. Así, uno de los principales objetivos que se requieren, es conducir a un público más amplio, imágenes de indios que vengán a destruir prejuicios y estereotipos enraizados en el sentido común para establecer un nuevo campo de diálogo. Actualmente, como lo demuestra Gallois, la continuidad de la pasantía con los *waiãpi* - y ahora también con los *zo`é*, otro grupo de lengua tupi-guaraní, que vive en el norte del estado de Pará - deja en claro que esas tareas, bastante desafiantes, seguirán hacia delante y no dejarán de sorprender con sus nuevos rumbos.

A lo largo de los últimos años, usted viene usando la imagen en sus investigaciones etnológicas. ¿Cómo ve usted la cuestión de la autoría - desde el punto de vista del antropólogo-cineasta- en la realización de sus filmes? ¿En qué medida ellos dejan de ser el vehículo de la voz de los nativos para construir su interpretación del mundo nativo?

Acompañar la relación construida por los indios con su imagen y la de otros y verificar las interpretaciones que hacen de ellas, me proporcionan muchas pistas para pensar tanto las dinámicas de apropiación y de transmisión cultural, como también las prácticas de narración y de traducción, verbal y no verbal. Es una experiencia relativamente reciente, en una fase posterior a la de la investigación etnológica propiamente dicha pero muy convencional, que venía haciendo entre los *waiãpi* y los *zo'é*. Fue una oportunidad que surgió en el trabajo junto al proyecto de video del CTI, a partir de 1990.



Zo'é.

En los documentales que realicé como asesora del CTI, casi todos en co-autoría con Vincent Carelli y con el editor Tutu Nunes, el punto de vista que presentamos nunca pretendió ser el de los nativos (en el caso que me implicaba, *waiãpi* y *zo'é*), pero sí una interpretación nuestra respecto de algunas cuestiones que habíamos conseguido construir en sintonía con curiosidades, intereses y con la participación activa de los indios. Al ser esta interpretación finalizada por nosotros tres al momento de la edición, es evidente que su construcción estaba condicionada a la percepción y a los asuntos previamente delineados en los resultados de la investigación y la experiencia que tenía acumulada, como etnóloga, junto a esos grupos. La autoría está en la selección del qué y cómo documentar, del qué decir, cómo y a quién, construyendo un determinado entendimiento para el otro, para un público definido. Como reconozco en esos filmes algunas fijaciones y sesgos que me persiguen desde hace largo tiempo, más allá de los que marcan la selección y la traducción / adaptación, con sus aciertos y sus problemas, ellos realmente no son la “voz de los nativos”.

El resultado final de sus videos, o sea, lo que vemos en la pantalla, es fruto de un arduo trabajo de discusión con las personas filmadas sobre el qué y

cómo filmar. ¿Cómo es ese proceso en el cual las lógicas narrativas de fabricación y edición de imágenes son diferentes?

En la práctica, antes del demorado trabajo de selección de palabras-imágenes, transcripción, traducción, etc. que me correspondía hacer (y que aprecio inmensamente, en comparación a la edición), el peso de mi intervención y, por tanto, de la interpretación antropológica se daba en el momento del diálogo, *in loco* N. de los T., con los actores indígenas. Ello, a través de muchas conversaciones en su lengua, lo que significa un primer y fundamental recorte en la construcción de las cuestiones que podría tratar en esa documentación en video, y que implicaban en aciertos conceptuales muy instigantes. Si mi creatividad para traducir nuestros conceptos a su lengua ha mejorado a lo largo de los años, aumentaba la conciencia del peso de la intervención que esa transposición representa y de la necesidad de distanciamiento. No serían todos los temas propuestos para el diálogo en el proceso de documentación los que interesarían a mis interlocutores, *waiāpi* o *zo'é*. Tratar con ellos sobre historias familiares, de chamanismo, resguardo, rituales, y al mismo tiempo, de conflictos de tierra, divisiones, alcoholismo, etc., exige que se hable en sus términos y, por lo tanto, a partir de sus conceptos y actitudes. De ahí, la oportunidad que ellos tenían para desarrollar o no el tema, actuando o no, siguiendo rumbos que consideraban adecuados. Casi siempre mencionaban casos y representaban escenas que ya eran parte de nuestras conversaciones anteriores, o sea, que ellos consideraban aptos para mi propio desempeño sobre continuar hablando y documentando esos asuntos. Sus motivaciones explícitas - intelectuales y pragmáticas, políticas - para continuar la conversación siempre fueron el límite que establecí para realizar o no un registro filmado. El cuidado es mío, pero es, sobre todo, de ellos, el que desarrollaran siempre una índole didáctica para que todo sea comprendido por nosotros y por los que irían a ver lo que estábamos grabando. Los *waiāpi*, particularmente, aprendieron rápidamente a apropiarse de la relación que el registro posibilita, posicionándose directamente para quien está más allá de la cámara, dirigiéndose a los blancos de las ciudades o a otros pueblos a los que deseaban que los filmes fuesen dirigidos, realizando performances en sus palabras y actitudes, de una forma que hasta hoy me impresiona y encanta. Es también un espacio muy utilizado para activar sus políticas locales, provocaciones entre personas, grupos. En lo que respecta a los ambientes sociales, o escenarios propiamente dichos, ocurre un recorte similar, un tipo de control mutuo: ellos viabilizan el registro de situaciones en la medida en que ya las conozco; o sea, lo que logré conocer a lo largo de los años y que ellos, entonces, sugieren documentar. Resultan escenas con algunas de sus alternativas - individuales o más colectivas - para representarse, auto imágenes preformadas en función del registro, con altísimo valor simbólico y, sobre todo, político. Son siempre fechadas, marcadas profundamente por las cuestiones del momento. Esa conciencia del contexto de relaciones en que ellos participan en el ámbito de las filmaciones, les permiten manipular posiciones que parecen simples, actitudes revisadas o, muchas veces, enfatizadas para la situación. Cualquier indiscreción en esta relación, sería inmediatamente percibida como

abusiva, ya que el gancho de toda la documentación es hacer de ella un juego explícito.

Por eso que esa noción de “voz de los nativos” me parece insuficiente, cuando hablamos de registros de performances audiovisuales. Los nativos tienen voz propia, independientemente de un filmador y de su equipamiento, o de un antropólogo que documenta. Es claro que el video es una oportunidad para colocarse mejor y dirigir sus voces. Pero la comprensión de esas voces dependerá de las posiciones, esas que mencioné arriba, que se toman en el momento del registro, protagonistas y realizadores concomitantemente.

Y no pienso que esas opciones deban ser dichas, aumentadas por sobre el filme. Deben aparecer en el resultado. Una de las soluciones adoptadas y que me animaba bastante, es que en el desarrollo progresivo de los trabajos que eran entonces realizados por el proyecto de video del CTI, el conocimiento previo de la lengua y de las comunidades *waiãpi* y *zo`é* viabilizó la realización de documentales sin recurso a ese tipo de comentario o a una *voice-over* (voz en *off* [N. de los T.]) que explica desde fuera, generalmente redundando la imagen, o en la mejor de las hipótesis, intentando decir lo que “ellos están pensando que están haciendo”. Con excepción de los filmes institucionales (*Placa não fala* por ejemplo), la narración directa de los indios era una regla. Siempre busqué preservar, en la edición final, la imagen y la palabra, potenciándolas mutuamente; es decir, formas propias de los *waiãpi* de expresarse en actitudes, de mirar y de pensar sobre sí mismos.

Ya que hablamos de traducción, no puedo dejar de mencionar lo sufrido que es el trabajo de edición, de condensación de una documentación llena de escenas recortadas, pedazos que pierden mucha densidad, la que era protagonista para la documentación. Con ello el riesgo enorme de perderse el hilo de la narración verbal y no verbal desempeñada por los indios. Desde el primero hasta el último trabajo aprendí mucho, intentando evitar lo que siempre consideré una reducción: la tendencia de los filmadores y editores para simplificar el mensaje contenido en una palabra / imagen, a lo que el público “ya conoce” o “ya siente” o supuestamente “quiere saber”. Aprendí a seleccionar, entre escenas y personajes, recorridos más simples e impactantes, pero también conseguí introducir - en la relación entre palabra e imagen, en la adaptación de una traducción de conceptos - aspectos y marcas particulares de los modos de ser y de pensar de los grupos con los cuales trabajé y que no eran necesariamente conocidas con anterioridad por el público más amplio al que se destinaban los documentales. De aquí que, inclusive, nos encontramos con varios laberintos y nuevas dificultades. No se llegó, en los trabajos que estoy comentando aquí, al fondo de esa experimentación. Pretendo intentar ir más lejos, directo a las posturas, conversaciones y performances, con menor intervención en la edición final (una simplificación que parece natural), para poder explicitar cómo se hacen las construcciones de diferencias entre los modos de pensar y de posicionarse en el mundo. Lo que aprendí realizando videos para el CTI, en una experiencia que

conjugaba una fuerte ideología dividida entre todos nosotros respecto de nuestro papel en cuanto indigenistas, es una permanente experiencia de descubrimiento, de mi parte, de la inmensidad de posibilidades que la traducción de dinámicas culturales - en imágenes y palabras - permite a los antropólogos.



Zo'é, Aldea Zawarakiaven. Fotografía: D. .T. Gallois 1992.

Uno de los objetivos del proyecto “Video en las Aldeas”, realizado en la organización no-gubernamental Centro de Trabajo Indigenista (CTI), parece haber sido la deconstrucción de prejuicios enraizados en la sociedad brasileña sobre los pueblos indígenas. En ese sentido, ¿cómo ve el alcance de esta traducción, para un público más amplio, de los modos de vida de los pueblos indígenas?

Ciertamente, éste es el objetivo de todos los trabajos de educación realizados en el CTI, que buscan apoyar a los grupos indígenas con los cuales se trabaja, para que puedan sentarse en la mesa de negociación y expresar sus expectativas y formas de convivencia con nuestra sociedad. Pienso que esa meta básica de formación / información, para ampliar el intercambio de puntos de vista entre los grupos indígenas y la sociedad brasileña, continúa siendo lo que da sentido al trabajo que se desarrolla junto a los *waiãpi* y otros grupos, con o sin video. En lo personal, el punto que me orienta hace años se encuadra en la posibilidad de viabilizar el acceso tanto a la imagen que se tiene de los indios (y que no se manifiesta sólo en imágenes), como también a la imagen que ellos mismos producen de sí, promoviendo la crítica de ambas, para que entren en la rueda y puedan posicionarse, cuando lo juzguen necesario. Cuando es para dinamizar y recrear diferencias, todos tienen mucho que ganar en el acceso a los medios de comunicación. Se trata de abrir, no de cerrar. ¡Es una pauta muy diferente de la

que se acostumbra atribuir a los antropólogos, que estarían apenas preocupados en “preservar primitivos”, como alegan los sectores anti-indígenas en Brasil!. Interferir en la capacidad de diálogo, en vivo, me parece más importante que, la tarea de deconstruir prejuicios en los filmes. ¡Los filmes ayudan, pero habiendo filmes!. El producto, o el alcance de un esfuerzo centrado en una efectiva ampliación de la comunicación será la de constatar que un número creciente de comunidades puede negociar directamente con los sectores de la sociedad brasileña que actúan en sus vidas. Todavía falta mucho, no obstante los caminos están marcados, pienso. Simplificando el *gap* (*brecha* [N. de los T.] vigente en la comunicación, podríamos decir que la mayor parte de los prejuicios incide sobre la “cultura” de los indios y sobre su “autenticidad”, en cuanto a la expectativa de ellos en conquistar la igualdad, lo que incide sobre la autonomía de decisión, de representación, sobre política. Para esa conquista, ellos son llevados a producir su cultura para nosotros, pero siempre con las expectativas políticas de participar de todos los debates que consideran que les atañe. Y es por este motivo que el programa de video del CTI pretendía propiciar al mayor número posible de grupos indígenas, una red de intercambio a partir de la cual ellos podrían ampliar sus posibilidades de afirmación en cuanto grupos diferenciados.

Pero hay otro problema. Cuando se habla de modos de vida, protagonizados por los indios en los filmes en que ellos participan activamente, dirigiendo el escenario, exponiendo la belleza y complejidad de sus manifestaciones rituales, de sus conocimientos sobre los ambientes que exploran, si tenemos posibilidades de alcanzar una contracción en los prejuicios más arraigados en el sentido común, relativos a la precariedad de sus vidas, a la pobreza y simplicidad de sus culturas, etc...Pero los modos de vida, de ellos y nosotros, se modifican, y el peligro de un enaltecimiento de los modos de vida diferenciados consiste en aprisionar a los indios a una imagen exótica de lo silvícola, que vive en armonía con la “naturaleza”, porque al final se hace parte de ella, al contrario de nosotros, que conseguimos tanto dominarla como también destruirla (como viene diciendo un número creciente de líderes indígenas). Para alcanzar algún resultado en la lucha contra los prejuicios, pienso que debemos enfocarnos, mas que en los modos de vida, en los modos de pensar. Eso, en los filmes, es mucho más difícil, es un desafío para los antropólogos. Tratar, por ejemplo, sobre sus prácticas de transmisión de conocimientos, de los dichos tradicionales y los que nacen de la política de promoción y subvención de la cultura, puede evidenciar su apertura a la innovación, a la capacidad de transformación y creación de saberes, un recurso interesante para cuestionar ideas arraigadas acerca de la inmovilidad de sus vidas, que estarían condicionadas por ideas y técnicas “ancestrales”, y por eso en peligro de extinción. Pero eso exige que en la realización de un filme, nos dotemos de detalles minuciosos, en la traducción de palabras y en la selección de diálogos precisos - una lucha permanente contra lo genérico, contra el supuesto de que la imagen habla por sí sola - pienso que no es fácil, pero vale la pena persistir.

Otro objetivo del mismo proyecto es hacer circular imágenes entre diferentes grupos étnicos. O sea, presentar a los *waiãpi*, por medio de videos, el modo de vida de los *zo'é*, de los *gavião*, de los guaraní, de los *xavante*, etc. ¿Usted cree que eso puede contribuir a la construcción de una conciencia de “indianeidad” común? En otros términos: ¿cuáles son los impactos, causados por el video, en la visión que un grupo indígena tiene sobre los demás? Eso nos remite probablemente a la visión que cada grupo tiene de su posición en el mundo...

La divulgación que se inicia, con discursos políticos o cantos grabados en cintas cassette, con *slides* (*diapositivas* [N. de los T.]), postales o revistas, se amplía bastante con el medio videográfico, que registra palabras-imágenes de otros indios yuxtapuesta a la de otros blancos y diferentes de lo que ya es conocido, facilitando el aprendizaje de lo que es ser indio. No se nace indio, y tampoco es una construcción inmediata, o definitiva. Los *zo'é*, cuando conocieron un número mas variado de blancos y percibieron que todos estos los interpelaban como “indios”, como “poturu” o como “*zo'é*”, aplicaron la noción de vuelta hacia los blancos, llamándolos también *Zo'é*. En el fondo, humanos, somos todos *Zo'é*. Poco a poco, van percibiendo que el término es la marca que los blancos utilizan para diferenciarse de los indios. Lo mismo ocurrió con los Kaiapó, como analizó Terence Turner, que los blancos humanizaron para poder construirse entonces como Kaiapó. Sólo pueden aprender su indianeidad, es lógico, en el entorno de los blancos.

Volviendo al trabajo realizado en las aldeas, es claro que el acceso a escenas muy variadas y, sobretodo, contextualizadas de la situación de los grupos indígenas y de sus relaciones con los blancos contribuye para una intensificación de ese proceso. Como son apropiadas en forma colectiva – una proyección en un patio, por ejemplo – acelera la reflexión de que hablaba antes. La existencia del otro, de lenguas, de apariencias, adornos e ídolos distintas no es ninguna novedad. Pero acceder a ellos en un monitor de video, y no solamente en el relato reportado de encuentros anteriores, posibilita nuevas formas de seleccionar, detallar, juntar elementos. Están unidas en las palabras-imágenes, aspectos que la narrativa oral normalmente separa: diferencias lingüísticas, apariencia física y actitudes, evidencias de la relación o no con los blancos, y muchas diferencias en esas relaciones, etc... El impacto de ver y oír varios otros en un televisor es completamente diverso de lo que se puede narrar a partir de imágenes construidas en los mitos, en la visión de los chamanes, en la transmisión de historias específicas. Este proceso fue muy marcado entre los *waiãpi*, en donde verifiqué cuánto el acceso regular a imágenes de otros, potenció la revisión de las propias experiencias, con nuevas matices, apropiadas de la existencia de aquellos que pasaron a ser llamados “parientes”. Cuando perciben que todos experimentan los mismos *impasses* en la convivencia con los blancos, cuando se sienten numerosos y todos identificados como parientes, indios, ellos se apropian de las alteraciones que la relación con los blancos provocó en sus vidas y en la de otros

grupos indígenas, para dimensionar sus posiciones del momento. La construcción de la propia imagen toma en cuenta una conciencia más aguda del cambio, incorporando experiencias vividas por otros grupos, la secuencia de procesos de contacto, y así en adelante. Este fue el enfoque, incluso, de sus conversas con los *zo'é*, a través del video y en vivo.

En artículo publicado en la revista *Cuadernos de Campo* (1992) N. de los T., usted escribió que los *waiãpi* tuvieron que aprender a incorporar el televisor y el video en su cotidiano, alterando interpretaciones tradicionales sobre la imagen, que para ellos cargarían en sí una parte (sustancia) de aquel que es representado. Ese fue también, uno de los temas de *O espírito da TV (El espíritu de la TV* [N. de los T.]). ¿Cómo fue posible esa transición de la imagen como algo peligroso hacia algo manipulable?



Jane Moraita CTI.

Es una transición y no lo es. Cambia y no cambia. Puede parecer muy complicado, pero pienso que no lo es para ellos. Cambia, si consideramos que hace pocas décadas, un *waiãpi* no decía el nombre del otro en su presencia, no pronunciaba nunca el nombre de un muerto, jamás enunciaba su propio nombre. El nombre, como la imagen, carga el principio vital, la individualidad, que no puede ser expuesta, cabe a cada uno resguardar la suya. “Decir el nombre” frente de su portador podría resultar en algo mortal, me contaron los viejos. Hoy, con servicios de salud, colegios, etc., y sus formas de control (o su confusión, dicen los indios, ya cansados de enseñarles todo el tiempo las listas de nombres...), no hay como no presentarse, “soy tal” y “él es tal”. Eso ocurre en el diálogo en portugués. Casi nunca entre los *waiãpi*, pues es aún, y ciertamente para los más viejos, una ofensa, una actitud agresiva. Decir su propio nombre incomoda bastante, muchos prefieren ser presentados por otra persona. Pero tener o no ese cuidado depende del contexto. De la misma forma, cuando miran, en público, su imagen patente en una pantalla de televisión, muchos bajan inmediatamente la vista. Antes, las personas enfermas o bajo recuperación viraban su cabeza para no verse, salían del frente del televisor, angustiados... Ahora, dicen que acostumbraron a verse, se volvió un juego, una oportunidad para bromear, aunque muchos continúen bajando la vista al verse en la pantalla. Los jóvenes compran máquinas fotográficas, retratan locamente a sus esposas,

sus hijos, muestran las imágenes. Pegan sus fotografías en las paredes de casas y oficinas. Crecen al mismo tiempo las peleas por acusaciones de uso indebido de esas imágenes, ya sean tomadas por ellos o por blancos. Historias de hechicería, vía fotos, convocaron varias reuniones de ellos el año pasado. Los espíritus no se dejaron pasar por el televisor y por fotografías. Esa manipulación es un hecho para los *waiãpi*, pues la imagen trae el principio vital, lo expone, lo libera. Por esto, hasta hoy, nunca fotografió o filmó las personas que tienen transes chamánicos [lo que entre los *waiãpi*, no sería un atributo fijo de un individuo, sino que un estado], pues ellos saben que yo sé que las sustancias chamanísticas se transfieren para la imagen, lo que podría debilitarlos. En el sueño, es ése principio que viaja, circula, vive suelto de cuerpo. Pero una persona recién llegada no sabe de eso y hasta podría conseguir hacer un retrato, con mayor o menor comodidad. La fotografía podrá ser cobrada, recibiendo algún pago a cambio, ya que se estará llevando algo muy valioso.

Siendo así, la imagen que pasa a ser manipulada, sea por ellos, sea por blancos, para fines declarados que sólo interesan a los *waiãpi*, como presentarse afuera, acaba transformándose en otra imagen. La primera es *-ã* el principio vital; la segunda, *-ã'ãga*. Una foto o un filme puede ser destinado a una circulación amplia, en un circuito que los *waiãpi* ya conocen mejor, entonces, es *-ã'ãga*, se presenta como copia, representación, no limitado, “falso”. O será considerada apenas como soporte del principio vital, debiendo ser reservada. Esos dos términos preexisten, es claro, al uso de máquinas de foto y video, pero están adquiriendo nuevas posiciones entre los *waiãpi*; entre ellos y en relación a nosotros. No se trata exactamente de una oposición entre el uso interno y el uso externo, pues depende de cada relación en juego, dos actores involucrados, de un tipo de manipulación que se pretende o se tiene capacidad de hacer. Por eso, los *waiãpi* siempre quieren saber precisamente para quién va su imagen y no dudan en esclarecer sus desconfianzas hacia determinados lugares o grupos. Manipular sustancias vitales es algo que preocupa a los individuos en sus relaciones interpersonales, no a colectividades. Por eso, talvez, los *waiãpi* gustan tanto de ser filmados cuando están juntos, bailando y haciendo mucho ruido. Cuanto más personas y confusión, más bello consideran el resultado.

En 1990, una unidad de video (generador, monitor, video VHS) fue instalada en la aldea Mariry, iniciando un proceso instigante sobre la experiencia de los *waiãpi* con la imagen. ¿Esa fue una demanda directa de los propios *waiãpi*? ¿Cómo fue la reacción inmediata de ellos? ¿Hubo enfrentamientos, por ejemplo, entre personas de diferentes generaciones?

La instalación de la unidad de video en esta aldea, y después en otras tres, sí atendía las demandas de los *waiãpi*, que ya tenían experiencias anteriores con registros, pero que los filmadores nunca les devolvieron. La primera experiencia fue con un investigador americano que había registrado algunas fiestas y estudiado su música, generando productos que nunca volvieron a las aldeas. La segunda, fue una filmación publicitaria de un auto marca Honda, realizada por

iniciativa de la FUNAI (Fundación Nacional Indígena [N. de los T.] local, que había interesado a algunos líderes en la medida en que serían pagados por su desempeño, pero que provocó muchos conflictos internos en cuanto a la distribución de los pagos... La cuestión del video estaba, por tanto, girando en torno a los pagos, y yo consideraba importante cambiar el rumbo de esta relación, que podría ser mucho más rica si era conducida de otra forma. Desde el inicio de los años 80`, yo llevaba un proyector de *slides* (*diapositivas* [N. de los T.] con pilas para las aldeas, con imágenes de ellos, de otros indios y, sobre todo, de la ciudad, pues ellos querían conocerla. De ahí, surgían conversaciones riquísimas sobre diferencias en los modos de vida. Era ese el rumbo a seguir y la oportunidad apareció con el filmador Geoffrey O`Connor, interesado en realizar un documental sobre las reivindicaciones por la demarcación del área, que estaban en su auge en aquella época, 1989. El registro que él realizó, en el área indígena y en Brasilia, para el filme *A saga do chefe waiwai* (*La saga del jefe Waiwai* [N. de los T.]), posibilitó ampliar y sistematizar el encuentro entre los *waiãpi* y su imagen. El primer monitor que “entra” en el área - como mostramos en el inicio de *O espírito da TV* (CTI, 1992) (*El espíritu de la TV* [N. de los T.]) - traía las escenas filmadas por G. O`Connor en las aldeas, en los campamentos y, sobre todo, en Brasilia. Para quien ya apreciaba comparar los discursos captados en mi grabador, el video potencializó mucho esa competición por desempeño entre los líderes que habían estado o no en la ciudad; de cantores de diferentes aldeas, de variadas explicaciones sobre todo y todos... De ahí, pedían filmar nuevos discursos, nuevas situaciones, nuevos lugares y ello es un bola de nieve hasta hoy.

Enfrentamiento propiamente dicho no hay y no habrá, porque esas cosas se pasan a los bastidores. Pero hay disputas de prestigio y, es claro que la imagen y su circulación hacia fuera es un buen capital para ello. Jóvenes y viejos también disputan espacio delante de la cámara, pero cada uno acaba teniendo su espacio, por eso los registros hechos por ellos son tan largos. Cuando no tienen espacio, reclaman para hacerlo valer. Diez jóvenes quieren filmar y algunos quieren comprar cámaras propias, pero los dos filmadores más viejos no quieren renunciar, aunque los jóvenes digan que ellos ya no saben filmar lo que interesa. Los puntos de vista se van multiplicando y las alternativas de representación también. Yo lo encuentro muy bueno.

Más específicamente en el caso de los filmadores *waiãpi*: ¿Cómo ellos discuten los procesos de filmación (selección de tomas) Y edición (corte y montaje)? ¿Podríamos hablar de un modo propiamente *waiãpi* de filmar? ¿Cuáles son las mayores dificultades de la delimitación del tiempo, en la edición, de una experiencia filmada por ellos?

Yo no quería hablar más de esos aspectos, puesto que no tengo en mi poder los procedimientos que Kasiripinã y Muru discutieron con las personas que los ayudaron desde más cerca: Fausto Campolli, hace algunos años y, desde el año 2000, Marina Weis. Todo el esfuerzo de los documentalistas *waiãpi*, ahora y con

ayuda de Marina, se encaminan a concebir sus guiones, construir sus narrativas “en la cabeza” y de ahí controlar mejor tanto sus filmaciones, como también la edición. Pues ellos filman mucho, todo, en el caso de Muru, sin parar hasta que las cintas se terminan. Todo le interesaba al mismo tiempo, y la documentación era tanta, que a la hora de editar se desanimaban y, al mismo tiempo, siempre les parecía insuficiente, mal hecho. Pero eso está cambiando.

Mi experiencia se limitó a la edición del filme de Kasiripinã *Nossas festas* , en 1995, con material que él grabó, independiente de cualquier orientación. Su registro evidencia cuánto él aprecia esas fiestas, más allá de lo que él es considerado hasta hoy, un especialista de muchos ciclos cantados y un incentivador de dichas fiestas. Ahí, la narrativa estaba dada por el desarrollo del ritual y fue consolidada en una construcción posterior, para preparar la edición: observando las imágenes en el monitor, él fue hablando y yo preguntando, sugiriendo explicaciones, y fue conversando de este modo que él produjo la selección y la unión entre escenas de cada fiesta y entre las fiestas, para después pasar a la edición de las imágenes. Desde ese tiempo y hasta hoy, Kasiripinã no disfruta mucho ver, solo, lo que filma. Y no es sólo por las dificultades con los equipamientos que se rompen. Él gusta de mostrar las filmaciones a otros y hablar al respecto. De ahí, el desafío en el aprendizaje que los talleres proporcionan en la aldea, de hacer todo eso al mismo tiempo: filmando, viendo, mostrando, refilmando, construyendo y produciendo, manteniendo el hilo de una narrativa. Lo grande no es construir esa narrativa, perseguirla, fijar un comienzo y un fin. Eso es muy nuevo, pues cuando se cuentan casos, mitos, o se relata cualquier evento, es siempre en diálogo, todo puede suceder en la narrativa, donde perder el hilo no importa mucho. Los talleres de ficción ya tienen y continúan produciendo muchos resultados. Marina está escribiendo sobre eso, será mejor que ella misma lo cuente.



Zo'é, Waiãpi, Aldea
Taitetuwa. Fotografía: D. .T.
Gallois 1996.

Nos gustaría que nos hablases sobre una experiencia particular: el encuentro entre los *waiãpi* y los *zo`é*, ambos grupos tupi-guaraní, registrado en imágenes / sonido por usted (*A arca dos Zo`é* (*El arca de los Zo`é* [N. de los T.]), 1993), pero también por un filmador *waiãpi*. ¿Cuál es el desafío de reunir, en ese filme, dos miradas, dos registros y dos estilos de narrativa fílmica sobre ese encuentro?

La pregunta indica que hay un serio problema en la explicitación de quien está por detrás de la cámara o del micrófono, en ese filme, como ocurre con otros de la serie de la CTI. Pudo haber sido un error no haber dejado eso más claro, pero en fin, no parecía necesario; En esa época creíamos que sería redundante.

No es el registro hecho por los *waiãpi*, sino que el nuestro que está en el *Arca dos Zo`é*. Sin contar dos o tres imágenes de complemento, de poca importancia en sí, que están ahí para evidenciar que ellos hacían su propio registro (Kasiripinã filmando) independiente del nuestro. Pero es ésa documentación de Kasiripinã la que fue exhibida en la aldea *waiãpi*, cuando volvimos, y ocasionó nuevas conversaciones con ellos, grabadas a partir de los asuntos que sus imágenes provocaron. Entonces, el desafío no era juntar estilos diferentes de narrativa fílmica, sino que conducir la edición por las miradas que circulaban entre ellos y aquellas que ellos producían, a partir de lo que habíamos conseguido captar durante los eventos del encuentro en las aldeas *Zo`é*, cruzando con los comentarios registrados en la vuelta a la aldea *waiãpi*. Un conjunto de comentarios sobre esas múltiples miradas, que se iniciaron en la aldea *Zo`é* cuando éstos vieron las imágenes filmadas en las aldeas *zo`é* o de otros indios, mucho tiempo antes de la visita de los *waiãpi*. Un intercambio que continuó, cuando los *Zo`é* fueron hacia los *waiãpi* y las imágenes de esa visita volvieron a la aldea *zo`é*, produciendo nuevas miradas y comentarios que también grabé, en 1998. Y así pude continuar... Todavía pienso que no sería tan interesante, productivo o adecuado reunir en un filme registros de ellos y nuestros, justamente porque son narrativas diferentes. Kasiripinã montó su documental sobre la visita a los *zo`é* y es otra historia, completamente ajena de la nuestra, tanto en el ritmo como también sobre otros temas, conduciendo un diálogo con los *zo`é* a partir de personajes que no eran los nuestros. Y la espiral de asuntos que él persigue en esa narrativa son sólo de él. No es apenas otra versión, son otros asuntos que él propone a su público.

En *Segredos da mata* (*Secretos de la selva* [N. de los T.]), su último filme, los *waiãpi* construyeron una narrativa de ficción, partiendo de un repertorio de narrativas míticas y esquemas rituales. En el filme, son ellos los que narran, dirigen e interpretan, y usted viabiliza, registrando las escenas. ¿Usted podría hablar más de ese proceso creativo y, sobre todo, sobre ese “tránsito” del mito (narrado) a la ficción (filmada)?

Es, la narración filmada de encuentros que sus antepasados tuvieron con seres monstruosos que andan por los caminos del bosque, como explica la tradición. Representaron cuatro encuentros: El señor de la caza, el murciélago caníbal, los dueños de una flecha mágica y de un polvo que vuelve a las personas invisibles.

La actuación de los *waiãpi* aquí también fue múltiple. Comenzar y terminar el filme tardó mucho. A esta altura del proceso, personas variadas sugirieron historias, reduciendo poco a poco las que podrían ser vivenciadas. Pero fuimos conversando a lo largo de casi dos años y luego resolvimos apoyar a uno de los jefes más interesados en la experiencia; a saber, Seremete. Otras aldeas se sintieron despreciadas; por ese motivo el proceso continúa. Para terminar, ellos mezclaron muchas versiones intermedias y ahora existen dos circulando; una con una hora que ellos prefieren, y la nuestra, para circular por aquí y por otras aldeas. Por dicha demora y por las tensiones que se crearon, ésta es una de las experiencias que más promete a largo plazo.

Uno de los impulsos que inició esa dinámica fue un debate entre jóvenes, en un curso de formación de profesores, realizado en la ciudad en 1995, en el cual adoraban ver televisión, y discutían por qué yo nunca les había dicho que los blancos también tienen a los *ajã*, figuras caníbales. Ellos habían visto el filme *Alien* y quedaron fascinados viendo que la agresión caníbal también inquieta a los blancos. Para los jóvenes, ese era un gancho que faltaba para poder hablar de su propia visión respecto de esas cosas. Pues ellos tienen, generalmente, un pudor muy grande sobre esos asuntos, no les gusta hablar de ello o lo dejan como “cosas de viejos”. Fue muy interesante, pensaron en muchas historias, con personajes que detrás de su belleza son monstruos horribles. Pero los viejos, en las conversaciones posteriores, bloquearon una serie de propuestas consideradas peligrosas: no podrían “actuar” en un papel de espíritus que viven allí en los árboles, por ejemplo. La elección recayó sobre seres que ellos consideraban ser eliminados, o de quien no se sabe más el recorrido.

Los habitantes de una pequeña aldea, Taitetuwa, en esa época con menos de cuarenta personas, decidieron hacer el filme junto a Seremete quien se volvió uno de los narradores, además de director. Él tomó la iniciativa de la experiencia, viniendo a São Paulo, en Noviembre de 1996, para dirigir la confección de las máscaras de los monstruos seleccionados. En Diciembre, fuimos a su aldea, con el dibujante Beto Lima, y con las máscaras y los materiales complementarios. Allí, las máscaras fueron terminadas conforme sugerencias de otros narradores y se inició el trabajo. Primero, grabar las narrativas varias veces, después

descomponer las escenas, escoger a los actores, los lugares, mostrar cada una de ellas, también varias veces. Recordar lo que faltó mostrar y filmar... En la noche, siempre veíamos lo que había sido filmado, en el monitor de la aldea. En la narración, la dupla de narradores discutía versiones, siendo exactamente eso en lo que consiste la transmisión, que nunca es un monólogo, sino que una discusión sobre detalles de cómo cada uno ve lo que sucedió. No dio para transmitir eso en nuestro filme, optando por equilibrar el peso de cada uno en la edición de la versión para el público blanco, donde la discusión de versiones fue eliminada. La selección y el alejamiento de los actores no creó problemas al inicio, pero en el impacto del retorno de las imágenes, los jóvenes reclamaron mucho, pues ellos de hecho fueron muchas veces sacados de escena por los viejos, que argumentaban que ellos no sabían responder. Es por eso que ellos reclamaban sin parar la continuidad de la “serie” (dicen que hay muchas y muchas historias por grabar) que ahora va a salir una, pero dirigida por los jóvenes. Tal vez ellos puedan dar el giro a los viejos, con actuaciones más sueltas que las que éstos desempeñaron. Ver las escenas de *making-off* (tras bambalinas [N. de los T.]) y recordar lo que sucedía entre los actores, los juegos e inventos, el trabajo de director, son cosas que ellos también aprecian mucho mirar. Eso es un espiral que espero que prosiga, ahora en las manos de ellos.

Lo más instigante para la mayor parte de los *waiāpi*, es el producir esa escenificación, “saber hacer” y controlar todo el proceso del guión, la escenificación, efectos. ¿Es ficción? No es fácil definir si es ficción. Serían ficciones de ficciones, ya que con o sin filmes, los encuentros con los monstruos ocurren ciertamente, pero sólo pueden ser aprehendidos a partir de versiones, que son ficciones. O, de lo contrario, no son ficciones, es lo real. Esas figuras andan por ahí. Los encuentros narrados y mostrados no son sólo míticos, o sólo fábulas, pues no son experiencias o realidades relegadas al pasado, son argumentos sobre encuentros que sucedieron, que se conocen por la narración de boca en boca, de los antiguos hasta ahora, y que pueden ser reactualizados en cada nuevo encuentro, sueño, creando nuevos relatos y así sucesivamente. En fin, esto es un sesgo que me parece interesante de perseguir, pienso que puede contribuir al panorama de los filmes referentes a la transmisión de “mitos indígenas”, habitualmente limitada a la reproducción de las narrativas y su análisis en los términos del investigador. Mi interés en cuanto etnóloga está presente en la edición de *Segredos da mata (Secretos de la selva* [N. de los T.]), donde intenté evidenciar cómo los *waiāpi* explicitaron, en la narración y en la escenificación, uno de los fundamentos de su pensamiento sobre la ambigüedad con la que se acostumbra a definir “realidad”; esto es, en la variación de perspectivas a partir de quien puede ser definida una realidad siempre múltiple.

En varios de sus videos, queda explícito el procedimiento de *feedback* (retroalimentación [N. de los T.]) en el cual las personas filmadas se ven en la imagen y discuten sobre ello, o de cómo usted los ve. Pero hay también, en sus trabajos videográficos, una preocupación sobre el

retorno de las imágenes, eso que podríamos llamar de retribución. Háblenos un poco sobre su manera de trabajar.

Ya hablé sobre la mecánica de los sucesivos *feedback* que sustentan todo el trabajo, pero como considero tan importante ese proceso, vale la pena relacionarlo a la idea de retorno. Debe quedar claro que lo que retorna no es un subproducto de una investigación académica, un filme que pasa en la pantalla para confirmar que fue finalizado. O que sea simplemente un producto hecho “para” los protagonistas. Esos retornos, son costumbres y muy interesantes, pues alimentan los *feedback* de todas las imágenes, las diversas pre-ediciones del filme, el resumen de todo el material, y cuando es viable, atiende otros pedidos específicos. Pero debe ir más allá de eso, garantizar que el espiral se desarrolle. Se necesita disponer de equipamientos y manutención, presupuestados en el largo plazo. No es hacer un filme y punto final, y luego otro y así sucesivamente. En las aldeas donde trabajo, cuando llegan las imágenes, seguido de sesiones y sesiones de críticas y comentarios, se retoma el espiral que mencioné más arriba, multiplicando versiones y argumentos. El retorno es garantizar ese proceso, que puede hacer viable una conciencia cada vez más aguda sobre la repercusión de las imágenes entre las personas que las ven, en varios lugares, llevando a los protagonistas a nuevas tematizaciones, en la perspectiva de otros puntos de vista y así sucesivamente. El desafío para los protagonistas es tomar en cuenta, en su crítica, cómo fueron vistos y entendidos en otros mundos, o sea, valorar varios formatos de documentos destinados a públicos diferentes, percibir que el lenguaje cambia su sentido, su valor cultural. Ya está bien claro para unos *waiāpi* y debe quedar más claro todavía en un proceso continuo. Cuando ellos pidieron hacer la primera ficción de los caníbales, era para aprender el lenguaje, pues querían ir más allá de la recepción de material bruto o resumido. Este sirvió para incitar a burlas o discusiones sobre belleza, inteligencia, etc., pero no era todo lo que esperaban. Muchos de ellos entendieron que pueden incrementar su capacidad de actuar, de saber cómo se manipulan los efectos, etc.; en fin, pensar en quien va a mirar. Es eso lo que entiendo por retorno. El producto de ese recorrido podrá ser muy interesante, no tendrá nada que ver con los filmes que hicimos, destinados a un gran público, en formato televisivo o para festivales; ni tampoco con los protagonistas, ya que ese era el destino que interesaba al proyecto de video en la época. Esos filmes que comenté más arriba ilustran etapas de ese proceso, de esa intervención de múltiples manos, pero obviamente no agotarán el recorrido, que sigue, en diversos rumbos.

Cierta vez, Jean Rouch afirmó que solamente la antropología en sus moldes visuales puede asegurar un conocimiento verdaderamente compartido - eso porque los grupos indígenas no tienen cómo controlar el producto de un texto académico, aunque si el de un filme. ¿Qué piensa usted de esa afirmación?

Concuerdo plenamente, es lo que espero de la comunicación que lo audiovisual permite establecer. Pero sin olvidar que el control de la realización de un filme no agota las posibilidades o expectativas de compartir conocimientos. Más allá de la

producción, hay todavía un control de su distribución, que es otro gran tema. Al hacer un filme, se comparten conocimientos, con limitaciones específicas en cada etapa: de los registros, de los *feedback*, de las ediciones, etc. En fin, todo dependiendo del producto y del ansiado control por cada una de las partes. Producir un conocimiento compartido dependerá mucho, creo yo, de las cuestiones o temas priorizados en los diálogos que son realizados, concomitantemente, en múltiples planos: entre el realizador y la comunidad filmada, entre los sectores de esa comunidad y entre esos sectores y el público destinatario. ¡Es realmente multi-localizado, inclusive allá en las aldeas, porque no se trabaja con colectivos compactos, o grupos indígenas que se piensan como un bloque! Por eso, para que se pueda compartir un punto de vista, una posición sobre un asunto cualquiera, todo depende de las posibilidades e intereses de todas esas partes en acompañar, hasta en los mínimos detalles, la experiencia de construir imágenes para un mismo público. Se trata, antes que nada, de aprender a participar de redes de comunicación, implicando conceptos e ideas que permean a los diferentes públicos a quien esas imágenes pueden ser dirigidas. En la cinta de Jean Rouch, múltiples experiencias se esforzaron en abrir la posibilidad a las comunidades o individuos implicados en un registro audiovisual de reflexionar / deconstruir / construir conocimientos y performances, con interesantes resultados en sus procesos de afirmación política y cultural. Toda la dificultad de esta tarea está en garantizar, como una de las puertas más importantes, que esos grupos accedan a las ideas contradictorias que circulan al respecto de los indios en diversos medios, y se apropien de ellas como objeto de reflexión, para que puedan comprometerse en un intercambio efectivo de conocimientos, no solamente con el público en general, sino que con los “realizadores” de filmes, de textos, de noticias, sean ellos antropólogos o no.



Zo'é, Río Erepecuru. Fotografía: D. T. Gallois 1998.

¿Cuál es la influencia que tiene esa “antropología visual” sobre sus investigaciones etnológicas y su trabajo videográfico? Y hoy en día, ¿Qué trabajos en ese campo le han llamado más la atención?

Aprecio inmensamente los trabajos de Jean Rouch, cuyos filmes me impactaron bastante, durante mi graduación en Bélgica, cuando decidí estudiar etnología, en un escenario africano. Me re-impactaron después, cuando los vi desde la perspectiva del Brasil. Vi poco de “antropología visual” tal como se viene desarrollando en los últimos años; es una inmensidad de experiencias que me gustaría tener tiempo de conocer mejor. Es ciertamente una falla. Son las cuestiones de la comunicación - y en este campo, la construcción de imágenes, visuales o no - que me vienen interesando, dada la riqueza y la complejidad de los cambios que se establecen en los múltiples campos, entre indios y no-indios. No es solamente en los videos, filmes y multimedia que ese intercambio se estimula (pienso en la expresión de Marc Augé “guerra de los sueños”), sino que en los múltiples espacios abiertos a los indios por las políticas públicas, en los libros didácticos, en las salas de clase, en las reuniones pan-indígenas, etc. Las imágenes discordantes, producidas en el diálogo entre las visiones de nuestra sociedad sobre los indios y las que los indios producen para nosotros, merecen todavía una reflexión y una experimentación más aguda. El filme de G. O'Connor *Diarios da Amazônia* (*Diarios de la Amazonía* [N. de los T.]) por ejemplo, aún impacta mucho a los alumnos de graduación en Ciencias Sociales, ya que allí descubren que “indio” es una categoría construida en el escenario inter-étnico y que cabe a la antropología - y especialmente a los etnólogos - evidenciar cómo esos pueblos aprenden a “ser indios”, como parte activa del cambio de imágenes “de los” y “sobre” los grupos indígenas. Todo eso ayuda a desvelar, para nuestra sociedad, los modos en cómo esos grupos responden, hoy, a la demanda externa que les impone el presentarse como colectivos, culturales o étnicos (los “tiriyo”, los “”, los “wayana-aparai”); son formas de representación creadas y que no se fortalecen “naturalmente” en sus sistemas de clasificación, o en la práctica de las relaciones sociales y políticas que mantienen históricamente entre sí. En la antropología visual escrita, como la que se puede leer en los *Cadernos de Antropología e Imagem*, esas cuestiones vienen siendo tratadas, pero veo que filmes de antropólogos (visuales) aún apuestan por construir unidades étnicas, sin cuestionarse mucho de qué unidad o colectivo se está tratando. Pienso que los modos de construcción de esas unidades son un patrimonio político de los indios; las nuestras tenían más interés en dirigirse hacia puntos de vista que se manifiestan en el proceso de construcción de esas unidades.

Para finalizar: ¿Cuáles son sus proyectos videográficos futuros? ¿Y qué sucederá en cuanto a los *waiãpi*?

Los proyectos son varios y lo que falta es tiempo para dedicarme a ellos. Lo más querido es la edición de una narrativa del ciclo de rituales ligados a la creación del mundo, pasando por comentarios de jóvenes sobre las explicaciones de los viejos e incorporando lo que no se dice, pero que sucede alrededor de una fiesta y se desarrolla a partir de ella, o sea, las negociaciones y cambios que se deslizan de una fiesta a otra. El próximo semestre, estaré dando secuencia a un trabajo sobre versiones de los indios Zo`é respecto de los límites del mundo conocido y, cuando pueda, deseo hacer un documental bien etnográfico y didáctico sobre las formas de transmisión de esta cosmología. En cuanto a los *waiãpi*, ellos tienen varios trabajos en curso, otros planeados, y todos ellos realizados con apoyo del Programa de Educación del CTI y del Núcleo de Historia Indígena de la Universidad de São Paulo, y cuenta con la asesoría de Marina Weis, joven realizadora, que hace dos años viene atendiendo las demandas de formación de Kasiripinã y Muru, los dos primeros filmadores del grupo, y de muchos jóvenes que están interesados por el manejo del video. En poco tiempo, ella estará realizando un taller de guiones y de realización de una ficción con la participación de jóvenes y adultos de varias aldeas, a partir de un guión que uno de ellos viene ensayando hace muchos meses. Kasiripinã y Muru, que continúan filmando con mucho entusiasmo, definirán a lo largo del año pautas para sus próximos trabajos, en los que pretenden presentar sus versiones de la historia de sus respectivas aldeas. El desafío actual es involucrar a las mujeres, que están muy interesadas, y que irán a participar de la realización de talleres de ficción. Es muy gratificante verificar cómo los *waiãpi* han incrementado su apropiación de los medios audiovisuales, produciendo diseños, fotos, músicas, imágenes en video. Estoy muy contenta de ver que, paralelamente al creciente dominio de la escritura por parte de los jóvenes, que es indispensable, aunque menos creativo, ellos continúan fascinados por el registro audiovisual, lo que permite una difusión mucho más colectiva de lo que los textos escritos pueden ofrecer.