

As *ima[r]gens* Pankararu: campo e contracampo na pesquisa em etnicidade

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque*

Resumo

A gestão da visibilidade social de povos indígenas é atualmente uma das principais problemáticas no campo de etnicidade. Para legitimar sua condição étnica, os indígenas tensionam estereótipos e preconceitos. Para o pesquisador é sempre um desafio instrumentalizar conceitualmente essas tensões e descreve-las etnograficamente. A partir de um *insight* do cineasta Jean-Luc Godard sobre o funcionamento diferencial e hierárquico da linguagem cinematográfica (campo e contracampo), relaciono o documentário "Pankararu de Brejo dos Padres" (1977), de Vladimir Carvalho, com o primeiro ensaio etnofotográfico que realizei com esse grupo indígena na cidade de São Paulo, em 2008. Seguindo a proposta de Clifford de uma *etnografia surrealista*, demonstro a possibilidade pluralista e contra-hegemônica que etnografias de contextos semelhantes podem representar.

Palavras-chave

Etnografia. Documentário. Etnicidade.

Abstract

The management of the social visibility of native people is currently one of the main problems in the ethnicity field. To legitimize their ethnic status, native people tense up stereotypes and prejudices. For the researcher, it is always a challenge to conceptualize these tensions and describe them ethnographically. From an insight of filmmaker Jean-Luc Godard regarding the differential and hierarchical functioning of cinematographic language (shot and counter-shot), I compare the "Pankararu de Brejo dos Padres" (1977) documentary, by Vladimir Carvalho, to my first ethno-photographic essay I created with this native group, in the city of São Paulo, in 2008. Following Clifford's concept of a surrealist ethnography, I depict the pluralistic and counter-hegemonic possibility that ethnographies of similar contexts may represent.

Keywords

Ethnography. Documentary; Ethnicity.

* Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: uerjmarcos@gmail.com.

Introdução

Quando instado a explicar o sentido de seus filmes, Andrei Tarkovski respondia com a seguinte metáfora: "Você olha um relógio. Ele funciona, mostra as horas. Você tenta compreender como ele funciona e o desmonta. Ele não anda mais. E, no entanto, essa é a única maneira de compreender".¹

Introdução: imagens e o trabalho de campo

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

Desse modo, temos inúmeras imagens feitas por outros sobre nosso campo e objeto, somos assim sensíveis a elas e, por mais que vejamos outras coisas, é por essas imagens anteriores que primeiro procuramos chegar ao campo. E isso tanto para comprová-las como também para contestá-las.

Do mesmo modo que os textos que lemos sobre pessoas que estiveram no *lá* (no campo) podem parecer ambíguos no seu conjunto, assim também acontece com as imagens desses locais. Em minha tese de doutorado, analiso a mobilização étnica de uma população indígena migrante do estado de Pernambuco (Nordeste do Brasil) e que vive na cidade de São Paulo (metrópole do Sudeste do Brasil), os Pankararu. Uma das principais questões da política cultural desse grupo é com relação ao trabalho de valorização de sua distintividade étnica a partir do incremento de sinais diacríticos. Essa política cultural tem a difícil tarefa de vencer uma série de preconceitos que pretendem descaracterizar os Pankararu como indígenas.

Os Pankararu que estão na cidade de São Paulo são fruto da migração do grupo de suas Terras Indígenas no sertão de Pernambuco. Historicamente, os Pankararu são fruto do aldeamento no século XVIII de uma gama de povos autóctones no sertão de Pernambuco. Esse aldeamento foi formado

¹ <http://www.grupoestacao.com.br/arquivo/mat1999/festival/catalogo/tarkovsky.html>

pela união num mesmo local de diversos povos com línguas e costumes diferentes. De maneira a normatizar esse aldeamento, os padres e administradores do Estado instituíram nos seus relatórios a denominação geral para esses povos como sendo Pankararu (o nome mítico do grupo é Pancarú Geritacó Cacalancó Umã Canabrava Tatuxi de Fulô).

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

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

Um importante elemento de reconhecimento dos Pankararu como indígenas pelo SPI em 1940 foi o fato de que esse grupo realizava um ritual cuja última etapa consistia em uma dança cerimonial com o uso de uma indumentária chamada *praiá*. Essa dança (*a dança do praiá*) é o ápice de uma festa em homenagem às entidades espirituais (Encantados) em agradecimento pela intervenção na cura de uma determinada pessoa. Naquela época, o SPI identificou nesse elemento de cultura material (o *praiá*) uma marca de autenticidade e tradicionalidade que reforçava a legitimidade do pleito e a origem autóctone dos Pankararu.



Brejo dos Padres, Tacaratu (PE).
Fotógrafo: Luis Saia.

Em São Paulo, os Pankararu migrantes formaram uma associação em 1994 e começaram a se apresentar em diversos locais da cidade executando essa dança com o uso do *praiá*. Essas apresentações em São Paulo apareceram em um contexto muito preciso, quando, após a Constituição de 1988, emergiu com mais força na sociedade civil um tipo específico de demanda (digamos *pós-moderna*²) por tradições, culturas e *autenticidades* nativas que promoveram a visibilidade e o empoderamento das demandas indígenas. Nesses espaços de *valorização* do multiculturalismo, com todas as exigências por exotismo e *autenticidade* demandadas por seu público³, os Pankararu construíram a *performance* “dança dos *praiás*” como um sinal diacrítico e como linguagem simbólica de ingresso em tais locais. Essas apresentações na cidade pretendiam restituir aos Pankararu a imagem de

² “Após décadas em que a assimilação de ex-escravos e de nativos era considerada o modelo para a incorporação dessas diversas populações, ainda que dentro de um quadro hierárquico no qual continuavam constituindo as classes subalternas, um pluralismo cultural, impulsionado também por movimentos de afirmação étnico-raciais, emergiu, dando lugar a um outro paradigma sociopolítico no qual as tradições e as etnias nativas eram celebradas como tais. O que antes era visto negativamente tornou-se um valor. Na pós-modernidade, esses movimentos tendem a ser engolfados em um modelo do que poderíamos chamar de mercantilismo cultural, numa ‘nova era capitalista’ onde bens culturais, da chamada tradição ancestral de um povo, tornam-se mercadorias, servindo aos propósitos tanto das classes dominantes como dos próprios indígenas.” (MOTA, 2008, p.23).

³ “Esta imagem de um ‘índio autêntico’ tem sido divulgada principalmente por uma parcela da sociedade brasileira não-indígena, correspondendo ao desenvolvimento de um movimento alternativo conhecido como o *new age*. Essa visão aproxima-se muito da visão do ‘bom selvagem’ preconizada por [Jean-Jacques] Rousseau.” (MOTA, 2008, p.23).

“índios” e, portanto, reforçar a legitimidade de suas demandas políticas, culturais, educacionais, de saúde e outras.



O batalhão de praiás de São Paulo em uma “apresentação”.
Autor Edson Nakashima.

Campo e Contracampo

Caiuby Novaes (2001, p.16) escreveu que os “signos de alteridade são sempre imagens. Ou seja, são signos de alteridade que só conseguem realizar a comparação entre nós e os outros através da afirmação, jamais da negação. Ao contrário do texto, a imagem afirma positivamente, não tendo em seu léxico a negação”. O praiá é o item de cultura material que em sua plasticidade imagética funciona como elo de conciliação entre o tradicionalismo e a modernidade no contexto dos Pankararu. Essa imagem, o praiá, evoca as noções de primitivismo, arcaísmo, ancestralidade e, portanto, se tornou onipresente e hegemônica na imagética sobre os Pankararu e em sua caracterização como um povo nativo, “índios”. O praiá assim emergiu como instrumento fundamental na construção da imagem *positiva* do grupo na cidade de São Paulo.

O diretor de cinema Jean-Luc Godard escreveu que a imagem é uma “forma que pensa” (1998, p.55), no filme que dirigiu, “Nossa Música” (2006), Godard mostra o funcionamento da imagem como uma “forma que pensa” utilizando-se de uma metáfora. A partir de duas categorias técnicas

importantes para a construção da linguagem cinematográfica, as noções de campo e contracampo, Godard realiza uma meditação filosófica sobre a hierarquia social e o regime imagético em nossa sociedade.

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

Assim, a partir dessa metáfora política, é possível pensar o regime imagético Pankararu como formado por dois planos antagônicos: a) campo como o conjunto de imagens “vitoriosas”, hegemonicamente marcadas pela imagem do praiá, que valorizam a indianidade do grupo; e b) contracampo como o conjunto de imagens que contestam a distintividade étnica do grupo (assimilados, índios modernos, aculturados), em que a realidade sócio-histórica do grupo (aldeados junto a tantos grupos distintos - indígenas, negros e brancos - não falam um idioma nativo, não apresentam um fenótipo de “índio genérico” e, no caso dos que estão em São Paulo, não moram num “lugar de índio”) figura como imagem “perdedora”.

Um exemplo. O famoso documentarista brasileiro Vladmir Carvalho produziu um filme sobre os Pankararu em Pernambuco no ano de 1977, com o título de “Pankararu de Brejo dos Padres”⁴. Vladmir Carvalho escreveu que para ele os Pankararu não eram “nada parecidos com o tipo clássico dos chamados povos da floresta” (CARVALHO, 1977 apud MATTOS, 2008) e que eles estavam “bastante aculturados”, que por conta de conflitos fundiários a “relação com os não-índios era intensa e tensa (...). Os não-índios pobres, por sua vez, procuravam se casar com gente da tribo. Daí a existência de pankararus [sic] quase brancos e mesmo mulatos” (*ibid.*). Sobre o procedimento etnográfico, Carvalho notou que a Festa do Umbu era “um ritual propiciatório impressionante, onde aflora um primitivismo quase imperceptível no resto do tempo”, assim, “sendo esse o foco central

⁴ Pankararu de Brejo dos Padres - 16 mm, Cor, 35 minutos Direção e roteiro: Vladmir Carvalho - Fotografia: Walter Carvalho - Montagem: Manfredo Caldas - Pesquisa: Cláudia Menezes - Som direto: Jom Tob Azulay.

do interesse de Cláudia⁵, filmamos extensivamente a cerimônia” (*ibid.*).

Em um momento interessante Vladimir Carvalho reflete sobre o trabalho cinematográfico desse filme e diz que procurou produzir dois tipos de discursos diferentes, um que chamou de etnográfico, que focalizava os rituais com os praiás, e outro que chamou de documentário, que focalizava o cotidiano e a relação com os não indígenas no contexto de desigualdade política e econômica. No trecho mais significativo, esse diretor escreveu:

O filme resultou de interesse mais propriamente antropológico, e nesse meio haveria de circular, no Brasil e no exterior. Mas, não contentes com o vetor exclusivamente etnográfico, saímos à cata de entrevistas e das rotinas de trabalho dos pankararus [sic]. Novamente encontramos uma bolandeira. E também uma casa de farinha, trabalhos com cerâmica. Acompanhamos um grupo de índios ao mercado de Paulo Afonso, onde eles comercializavam seus produtos de lavoura. Gravamos discussões com populares sobre a convivência com os índios e flagramos denúncias de exploração contra o caminhoneiro que os transportava entre a aldeia e o mercado. Essas seqüências compuseram uma moldura social em torno da Festa do Umbu” (*ibid.*).

Nos frames do filme ficam evidentes o campo (A) e o contracampo (B):



Imagens do filme “Pankararu de Brejo dos Padres”, de Vladimir Carvalho.

⁵ Cláudia Menezes, antropóloga que convidou a equipe de Vladimir Carvalho para realizar esse filme, ela também realizou um vídeo sobre os Pankararu intitulado “Menino do Rancho” (1986; 16 min.) sobre esse ritual homônimo.

Vladimir Carvalho definiu, nos meus termos, que o contracampo funcionou no seu filme como uma “moldura social” em torno dos rituais Pankararu com os praiás, o campo. Voltando à metáfora de Godard, no filme de Vladimir Carvalho sobre os Pankararu, o campo, “ficção”, “filme etnográfico”, registrou apenas os rituais com os praiás; e o contracampo registrou as questões políticas, econômicas e sociais que eram motivos de polêmica naquele momento histórico, ou seja, o documentário, o registro ainda destituído de escrituração. Campo, *imaginado* como *certeza*, e o contracampo, o espaço do *real* como o espaço da incerteza.

Para além da autenticidade: a *colagem* surrealista

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

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

No seu famoso texto “sobre o surrealismo etnográfico”, Clifford (2002, p.132) usou como epígrafe um trecho de “what is the mechanism of collage?”, do pintor e artista surrealista Max Ernest, uma “definição” do surrealismo e de sua atividade, “a junção de duas realidades, inconciliáveis em aparência, sobre um plano que aparentemente não combina com elas...”. Clifford usa o termo surrealismo “num sentido expandido, para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições” (*ibid.*, p.133).

Clifford propõe três características daquilo que chama de uma “atitude etnográfica”. Primeira, “ver a cultura e suas normas – beleza, verdade,

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

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

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

É nesse sentido que proponho pensar a imagética e a autenticidade dos Pankararu através da exploração do campo e do contracampo dessa imagética.

As ima[r]gens contraditórias da autenticidade Pankararu

Era por entre a ambiguidade do campo/contracampo que os Pankararu em São Paulo vinham encontrando um caminho por onde ingressar em espaços de mobilização e visibilidade social na cidade (p.ex. igrejas, universidades, escolas, ONG`s, festivais culturais e outros). Utilizo aqui um pequeno ensaio fotográfico para tematizar um exercício de colagem surrealista que valoriza a captura das ambiguidades, das misturas e ironiza a homogeneidade social de tantas descrições que, ao escriturarem pelo campo a imagem dos

Pankararu, reificam uma série de estigmas que recaem sobre eles. Através de um experimento surrealista de colagens, valorizo a mistura, o inesperado, o insólito e as incertezas.

Assim, proponho analisar a seguir o primeiro ensaio fotográfico que realizei com os Pankararu em São Paulo. Embora eu estivesse imbuído de diversas precauções metodológicas e teóricas acerca da falsa ambiguidade entre *campo* e *contracampo*, não escapei ao efeito de exotismo que fundamentava a política cultural do grupo na cidade, e foi somente ao sentar para ver as imagens que eu tinha feito que pude perceber meu *ato etnográfico* naquela ocasião. Esse ensaio fotográfico forneceu-me uma lição de etnografia, “sem querer” ele me mostrou um exemplo de etnografia surrealista que eu haveria de tomar como modelo para meu trabalho junto aos Pankararu.

No dia 07 de junho de 2008, os Pankararu em São Paulo promoveram um evento chamado de “Cerimonial Cultural: VI Festival Indígena Pankararu”. Era uma festa realizada na escola pública do bairro para congregar os Pankararu que vivem na cidade, indígenas de outras etnias, além de não indígenas e moradores do bairro e da favela onde mora a maior parte desses indígenas e onde fica a sede de sua associação.

Era a primeira vez que eu tinha a oportunidade de fotografar os praiás durante uma “apresentação”. Fiz um conjunto de 119 fotografias (incluindo sete pequenos vídeos feitos com a câmera fotográfica). Desse total, 92 fotografias são o registro da *dança dos praiás*. As fotos dos praiás são em geral de três tipos: a) apenas praiás; b) com o *cantador*; e c) formando pareias com as pessoas.

Do primeiro tipo, são fotos como estas:



Fotos tiradas pelo autor.

Do segundo tipo:



Fotos tiradas pelo autor.

E do terceiro:



Fotos tiradas pelo autor.

Das outras restantes desse conjunto, o artesanato teve sete fotos, sendo cinco com os praiás como tema, três da Kombi da Funasa, três do *banner* exposto no dia, três da paisagem, uma das pessoas assistindo e uma de um grupo de crianças. O resto do conjunto das fotos, 45, foram tiradas por um grupo de crianças Pankararu, sendo a maioria de autoria de Ingrid (na época com oito anos), filha mais nova da Dora, ex-presidente da associação Pankararu em São Paulo.

Quando comparei as fotos que eu tirei e as que Ingrid e as outras crianças tiraram, pude perceber a radical diferença entre o meu conjunto (119) e o delas (45). Embora o meu conjunto seja quase duas vezes e meia maior que o delas, tomo praticamente a sua totalidade para mostrar os praiás, ora na *performance*, ora no artesanato ou mesmo o *banner*. Para o público reservei apenas uma, e outra para um grupo de crianças.

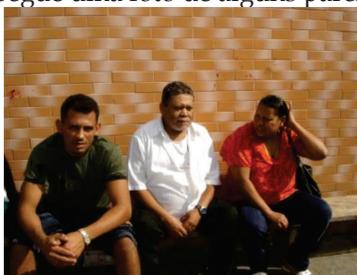
As fotos que Ingrid e as crianças tiraram mostram quem estava lá para além dos praiás. A sequência exata das fotos mostra rostos, pessoas, conhecidos, parentes, amigos, ou seja, retratam o contexto social da *performance* que as minhas imagens não mostram.

As três primeiras foram feitas por eles alternativamente, em que se fotografam em pares:



Fotos tiradas por Ingrid e as crianças.

Segue uma foto de alguns parentes:



Depois o antropólogo



A Dora



Fotos tiradas por Ingrid e as crianças.

Ela e outras crianças (reparem como as que estão na “pareia” posam para a foto, olhando para o fotógrafo).



Fotos tiradas por Ingrid e as crianças.

Quem eram as pessoas vendendo o artesanato, dona Ninha Pankararu e Flávia Fulni-ô:



Fotos tiradas por Ingrid e as crianças.

E a seguir fotos de todo um contexto de registro dos bastidores: as crianças manipulam a filmadora orientadas pelos pesquisadores, logo após, uma foto registra uma moradora da comunidade e membro do “Atitude Favela” fazendo uma filmagem também. Na última fotografia estamos eu e Edson Nakashima, pesquisadores em trabalho de campo.



Fotos tiradas por Ingrid e as crianças.

Poucos dias depois, no dia 21/06/2008, Carlinhos (uma jovem liderança Pankararu em São Paulo) postou um vídeo no Youtube intitulado “Pankararu na selva de Pedra”, o qual registra o evento descrito. O vídeo acompanhava o seguinte texto: “Por mais que estejamos na selva de pedra, vamos estar sempre seguindo nossas tradições indígenas Pankararu tradicionais. Pois não importam o que pensam, mas o que sentimos nos nossos corações e na alma”. O vídeo consta de um trecho da “apresentação” dos praiás, em parte sozinhos e em parte fazendo as pareias com as pessoas. Não haveria nenhum diferencial das imagens que fiz naquele dia, mas uma outra postagem feita por Carlinhos, no *site* Índios On-line, mostra outra coisa. Enquanto eu fotografava a dança dos praiás e a tinha como a principal questão do dia e, portanto, o lugar mais importante para estar, fiquei sabendo que um grupo de Pankararu estava com um ônibus fretado, praticamente lotado de indígenas e que iria direto para a aldeia Pankararu em Pernambuco.

Era um ônibus organizado pelos Pankararu para que eles pudessem viajar de férias para a aldeia, alguns estavam voltando definitivamente para Pernambuco. Como eu estava “ocupado” registrando a *dança dos praiás*, que estava acontecendo na quadra da escola, apenas conversei com alguns Pankararu que esperavam o ônibus sair e não fiz nenhum registro fotográfico da concentração em torno da viagem. Foi Carlinhos quem postou um texto e algumas fotos sobre a viagem dos Pankararu para a aldeia no *site* Índios On-line. O título do texto era “ILEGAL, REAL, MAIS É NECESSÁRIO”⁶.



Fotos tiradas por Carlinhos.

O texto, em resumo, dizia:

Pode ser clandestino, mas tenho fé que vou chegar lá na minha querida Aldeia Pankararu. (...) não temos alternativas, a não ser ir visitar nosso povo na Aldeia nas férias, seja ela do trabalho ou

⁶ http://www.indiosonline.org.br/novo/ilegal_real_mais_e_necessario/

da escola. Dessa forma matamos a saudade dos nossos parentes e fortalecemos cada vez mais nossos vínculos culturais, como dançar um toré no terreiro (...) [e] refortalecer cada vez mais as nossas tradições culturais e os vínculos familiares, pois jamais vamos esquecer nossas origens. (...) Não é uma viagem em ônibus de “nome” (São Geraldo, Itapemirim, etc.) que vai parar com o fluxo Pankararu, pois somos livres e as forças encantadas nos guiarão!

Conclusão: Di-Visão da *ima[r]gem*

O “real” e a “ficção”, o campo e o contracampo pareceram assim evidentes ao analisar o contexto daquela “apresentação”. O objeto antropológico não estava, portanto, apenas na quadra da escola, o objeto da pesquisa não era apenas o praiá, o objeto se estendia a sua plateia, aos que estavam nas salas, cozinha, na outra quadra jogando, ou descendo a rua arrumando as malas no ônibus que iria para a aldeia, “real” e “ilegal”, mas “necessário”. Eu também havia sido capturado pelo *exotismo* e fetiche da *dança dos praiás*, minha atuação naquele momento foi a de hipervalorizar o registro do *campo*, afirmando meu ingresso naquele campo imagético que tanto eu estudara e no qual naquele momento eu parecia ter sido iniciado. Contudo, o tempo e o trabalho junto aos Pankararu me provocaram a questionar esse campo e invocar todo o espectro imagético que a comunidade Pankararu tinha a oferecer na sua riqueza e complexidade histórica e social.

Tendo sido capturado pelo fetiche do *exótico*, eu não podia também deixar de apreciar o trabalho da política cultural Pankararu que havia planejado aquela ocasião para valorizar o extracotidiano e o espetáculo da *dança dos praiás*. Naquele meu registro havia a reprodução da imagem campo dos Pankararu, os praiás se repetem indistintamente ao longo de dezenas de fotos deixando o contexto à margem da *dança dos praiás*. O que existia nas margens da quadra/“terreiro” era tão ou mais importante do que o evento para o qual todos nós estávamos lá. Nessas imagens existiam tantas margens sobrepostas, tantas *imagens contracampo* e marginais, que o meu trabalho com os Pankararu passou a ser a valorização dessas *ima[r]gens*, percebê-las e comentá-las, valorizá-las quando aparecessem e questionar sua omissão.

Se no filme de Vladimir Carvalho o “documentário” serviu como *moldura social* para o “filme etnográfico”, no meu caso a dança dos praiás era, naquela ocasião, a *moldura imagética* da política cultural Pankararu, e

a movimentação dos indígenas na escola e no entorno dela menos do que ser a “moldura social” da “apresentação” era o seu esqueleto, sua estrutura e conteúdo. A “apresentação” era mais o pretexto que o fim do encontro dos Pankararu, o conjunto de *imagens contracampo* que as crianças fizeram mostrava que era preciso ir além do óbvio e redundante das *imagens campo*.

No encarte do DVD do vídeo que produzimos, “São Paulo: A Terceira Margem Pankararu”, escrevemos:

Em um mundo que prima pela razão e exatidão, um rio tem apenas duas margens. Se pensarmos desse modo, a vida dos indígenas Pankararu é marcada por quatro margens: as do Rio São Francisco, em Pernambuco, onde se encontram as originárias Terras Indígenas Pankararu; e as do Rio Pinheiros, em São Paulo, no bairro do Real Parque, onde vivem também indígenas Pankararu, que migraram para a metrópole nas décadas de 1940/50. Margens marcadas pelas adversas condições de sobrevivência.

Também à margem da história brasileira oficial, estavam estes indígenas, esquecidos no fluxo dos acontecimentos da nação e sendo considerados pela sociedade como “assimilados”, “integrados”, “aculturados”.

No entanto, no mundo mítico, há espaço para muitas, diversas margens... Há uma terceira margem, como aquela de Guimarães Rosa, que permite outros espaços e tempos. E é nela que os indígenas Pankararu têm transitado. Essa margem é a do campo da visibilidade e da política, onde os Pankararu, por meio de suas indumentárias, músicas, danças e corpos, têm marcado territórios em sua luta pelo reconhecimento dos seus direitos diferenciados tão negados e em meio ao preconceito e discriminação da sociedade nacional.

Essa terceira margem anula “fim e começo”, já que:

o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.37).

Portanto, essa terceira margem, essa *ima[r]gem* Pankararu, um rizoma, inominável, vem existindo, há pelo menos vinte anos, desde a constituição da associação Pankararu, em 1994, e o trabalho social que gerou sua política cultural e a *dança dos praiás* como seu maior símbolo. Navegar no fluxo desse regime imagético é estar atento ao movimento, equilibrando-se no meio de maneira a evitar aportar nessas margens dualistas; essa forma de estar no campo é uma pequena lição metodológica. Entre a ficção e o real, campo e contracampo, a *collage* surrealista, manter a vigília de um discurso teórico que não deve se assentar nas margens, que não para...⁷

Referências

- ALBUQUERQUE, Marcos A. S.
(2011). *O regime imagético Pankararu*: tradução intercultural na cidade de São Paulo. Tese de Doutorado, PPGAS, UFSC.
- ALBUQUERQUE Marcos A. S.; NAKASHIMA, Edson.
(2010). *São Paulo: A Terceira Margem Pankararu*. São Paulo: Encarte DVD.
- CAIUBY NOVAIS, Sylvia.
(2001). Apresentação: Imagens de índios – signos da alteridade. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*: a imagem do índio no Brasil, vol. 12, n°1.
- CLIFFORD, James.
(1998). Sobre o Surrealismo Etnográfico. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (org.). *A experiência etnográfica*: Antropologia e Literatura no séc. XX. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F.
(1995). *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Costa. Rio de Janeiro: Ed.34.
- GODARD, Jean-Luc.
(1998). *Histoire(s) du cinema*. Paris: Gallimard.
- MATTOS, Carlos Alberto.
(2008). *Vladimir Carvalho*: pedras na lua e pejejas no planalto. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- MOTA, Clarice Novaes da.
(2008). Ser indígena no Brasil contemporâneo: novos rumos para um velho dilema. In: *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 60, n. 4.

Recebido em
outubro de 2017

Aprovado em
abril de 2019

⁷ Convido @leit@r a assistir ao meu vídeo “Campo & Contracampo Pankararu”. Disponível em: <https://vimeo.com/58844635>