

Réinventer un cinéma comme espace de libération et de réappropriation de soi

Récit de l'expérience de l'Atelier Tokapu à Villa El Salvador (Pérou)

Reinventar un cine como espacio de liberación y de reappropriación

Relato de la experiencia del Taller Tokapu

en Villa El Salvador (Perú)

Elif Karakartal



*Empujados
a la ciudad
de Miguel Pretil*

Les médias nous montrent une culture qui n'est pas la nôtre. Cette sous-culture pousse les gens à éprouver de la honte face à ce qui leur est propre. Ils nous font croire que l'anglais est indispensable et que le quechua (langue autochtone) n'est qu'une bêtise.

Johanna Valdiviezo Zevallos
étudiante de l'atelier

Los medios de comunicación nos enseñan una cultura que no es de nosotros. Ya con la subcultura la gente empieza a tener vergüenza de lo suyo. Te dejan entender que el inglés es importante en el Perú y que el quechua es una tontería.

Johanna Valdiviezo Zevallos
estudiante del taller

**COMMENT EST NÉ LE PROJET DE CRÉATION D'UN
ATELIER DE RÉALISATION AUDIOVISUELLE DANS LA
PÉRIPHÉRIE DE LIMA ?**

L'atelier Tokapu est né de la rencontre entre l'ACIAW, Association Culturelle Intégration Ayllu-Wari, constituée par des émigrants quechuas d'Ayacucho de première et deuxième génération et Elif Karakartal, cinéaste franco-turque résidant au Pérou depuis plusieurs années, sur le constat d'absence de visibilité des peuples originaires au Pérou.

Les Péruviens, en général, aspirent à une reconnaissance sur des critères et des valeurs venus d'ailleurs. Il m'a fallu quelques années et des expériences de vie pour comprendre que ce besoin de validation par l'extérieur

**¿CÓMO NACIÓ EL PROYECTO DE CREACIÓN DE UN TALLER
DE CREACIÓN AUDIOVISUAL EN LA
PERIFERIA DE LIMA?**

El taller Tokapu nació del encuentro entre la ACIAW, Asociación Cultural Integración Ayllu-Wari, constituida por emigrantes quechuas de Ayacucho de la primera y segunda generación y Elif Karakartal, cineasta francoturca que vive en Perú desde hace años, a partir de la constatación de que los pueblos originarios de Perú carecían de visibilidad.

Los peruanos, en general, pretenden ser reconocidos a partir de criterios y valores venidos de fuera. Me fueron necesarios varios años y distintas experiencias de vida para comprender que esta necesidad



Al son de mi familia de Johanna Valdiviezo



Al son de mi familia
de Johanna Valdiviezo



était en quelque sorte le résultat des images imposées par une nation qui a adopté les schémas dominants du monde *criollo* (métis qui revendique sa descendance espagnole au mépris du monde andin), héritées de la colonisation. Ce système de représentations fige l'étranger comme "*bon en soi*" ce qui en retour engendre un sentiment de dévalorisation vis à vis du monde indigène. Cette idéologie a été progressivement intégrée par toute la population.

Il n'est pas facile de lutter contre ces images discriminatoires tant il résulte complexe de les isoler du reste. Omniprésentes, elles provoquent une mise à l'écart de tout ce qui est dénigré : le quechua comme langue première, la communauté comme instance d'organisation, les populations autochtones comme populations singulières et nationales à la fois, les marques distinctives comme légitimes, la tradition comme depositaire d'actes et de savoirs fondamentaux, la mémoire associée à la culture de résistance. La discrimination est inscrite dans le consensus d'une société (post) coloniale qui introduit au sein des individus la honte et la négation d'une partie d'eux-mêmes, la partie indigène, la partie "vaincue".

Le postulat fondateur de l'ACIAW précise qu' "*on ne peut pas vivre dans l'oubli car cet oubli porte en lui la honte et ne permet pas l'avenir*". Dans le cadre d'activités destinées à revitaliser l'identité culturelle, l'ACIAW insiste sur l'importance de réaliser un travail sur la Mémoire historique.

Notre convergence de vue sur l'idée que le problème provient de "représentations négatives" qui sont des "fabrications d'images" érigées comme "vérités" donne naissance au projet Tokapu pour tenter d'amener une population d'origine andine à faire son chemin vers la réappropriation de sa propre image et de ses propres représentations.

de reconocimiento exterior era, de alguna manera, el resultado de las imágenes impuestas por una nación que había adoptado los esquemas dominantes del mundo *criollo*, heredados de la colonización. Este sistema de representaciones define lo extranjero como "bueno por definición", lo que genera a su vez un sentimiento de desvalorización del mundo indígena. Esta ideología fue integrada poco a poco por el conjunto de la población.

No es fácil luchar contra estas imágenes discriminatorias por lo difícil que resulta aislarlas del resto. Omnipresentes, provocan una postergación de todo lo denigrado: el quechua como lengua primera, la comunidad como instancia organizativa, las poblaciones autóctonas como poblaciones singulares y nacionales a la vez, las marcas distintivas como legítimas, la tradición como depositaria de actos y de saberes fundamentales, la memoria asociada a la cultura de la resistencia. La discriminación está inscrita en el consenso de una sociedad poscolonial que introduce en los individuos la vergüenza y la negación de una parte de sí mismos, la parte indígena, la parte "vencida".

El postulado fundador de ACIAW indica que "no se puede vivir en el olvido porque este olvido conlleva la vergüenza y no permite el futuro". En el marco de las actividades destinadas a revitalizar la identidad cultural la ACIAW hace hincapié en la importancia de realizar un trabajo sobre la memoria histórica.

De nuestra convergencia sobre el hecho de que el problema surge de las "representaciones negativas" que son las "fabricaciones de imágenes" erigidas como verdades, surge el proyecto Tokapu para intentar incitar a una población de origen andino a recorrer su propio camino hacia la reapropiación de su imagen y de sus representaciones.



Día para un cuento de David Hilario

¿Será nuestro este mundo de imágenes que se difunde por la pantalla del televisor? ¿Quién habla por nosotros? Y mientras fluyen las imágenes por el televisor, sin darnos cuenta nosotros también hacemos historia a diario y somos historia. Llevamos herencias pasadas que forjaron lo que somos hoy y la comunidad donde vivimos. Llevamos vidas cotidianas de retos, de luchas, de tristezas y de alegrías que también son parte de la historia de los seres humanos. Llevamos añoranzas, sueños y esperanzas que plasman el futuro de la sociedad y de la humanidad. El propósito de este taller es restituir la historia a la gente que la hace y procurar dar las herramientas para construir una visión propia, más cercana, que sea capaz de difundir otras imágenes. Construyendo nuestras imágenes, expresándonos en voz propia, podemos ganar derechos de representación y de existencia en el país y en el mundo.

Del formulario de inscripción al taller Tokapu

Est-il le nôtre, ce monde d'images diffusées par l'écran télé ? Qui parle pour nous ? Alors même qu'affluent ces images, sans nous en rendre compte, nous construisons l'histoire chaque jour et nous sommes l'histoire. Nous portons en nous des legs du passé qui ont forgé ce que nous sommes aujourd'hui et la communauté où nous vivons. Nous portons en nous des vies quotidiennes faites de défis, de luttes, de tristesses et de joies qui, elles aussi, font partie de l'histoire des êtres humains. Nous portons en nous des souvenirs, des rêves et des espoirs capables de façonner le futur de la société comme de l'humanité. L'objet de cet atelier est de restituer l'histoire aux gens qui la font et donner les outils pour construire des visions propres,

La imagen tiene el poder de hacer existir las cosas y los seres. Es capaz de revelar aspectos de la realidad y de comunicarlos. Puede echar por tierra un modo de representaciones preestablecido por una ideología dominante haciendo ver otras percepciones, fundamentalmente las de los que normalmente permanecen invisibles.

El proyecto Tokapu surge así como un espacio de formación que, gracias a la enseñanza de las técnicas de realización de documentales, podría permitir que los interesados retomaran el control de su propia imagen. Se inscribe en un programa de la Unesco consagrado a las nuevas tecnologías para el diálogo intercultural y se dirige a los hijos de emigrantes quechuas nacidos en la capital peruana. Surgió en agosto de 2004 en Villa El Salvador.

plus proches, capables de diffuser d'autres images. En construisant nos images, en nous exprimant en notre nom, nous pouvons gagner droit à la représentation et à l'existence digne dans ce pays et dans le monde.

Extrait du formulaire d'inscription de l'Atelier Tokapu

L'image a le pouvoir de donner une existence aux choses et aux êtres. Elle est capable de révéler des aspects de la réalité et de les communiquer. Elle peut donc renverser un mode de représentations préétablies par une idéologie dominante en donnant à voir d'autres perceptions, en particulier celles de ceux qui sont habituellement invisibles.

Le projet Tokapu surgit ainsi comme un espace de formation qui, par l'enseignement des techniques de réalisation de film documentaire, pourrait permettre aux intéressés de reprendre le contrôle de leur image. Il s'inscrit dans un programme de l'UNESCO consacré aux *Nouvelles Technologies pour le Dialogue Interculturel*, et s'adresse aux enfants d'émigrants quechuas nés dans la capitale péruvienne. Il naît en août 2004 à Villa El Salvador.



Día para un cuento de David Hilario



Arena viva de Joel Figari

COMMENT L'OBJECTIF DE RÉAPPROPRIATION S'INSCRIT-IL DANS CETTE RÉALITÉ ?

L'histoire singulière de Villa El Salvador mérite d'être contée. Villa El Salvador n'était autrefois qu'un désert. Un jour de mai 1971, des centaines de personnes d'origine andine ont pris possession des collines désertiques dans l'espoir de trouver un lieu où vivre. Forts d'une longue tradition d'organisation de savoir-faire communautaire et du soutien logistique du gouvernement de l'époque (Gouvernement militaire révolutionnaire du Général Velasco), les nouveaux arrivants donnent peu à peu la forme d'un quartier à ce désert. Ils planifient entièrement l'aménagement des rues, la disposition des habitations, l'agencement des places. Ils gèrent le quartier et la distribution des services. Ainsi sur le sable, les émigrants andins édifièrent un espace urbain autogéré qui a aujourd'hui l'apparence d'une ville. Succédant aux premiers émigrants, une seconde génération a vu le jour à Villa El Salvador. Dans l'atelier, nous travaillons avec ces enfants d'immigrants.

Parler d'"identité culturelle" dans un quartier péri-

¿CÓMO SE INSCRIBE DICHO OBJETIVO DE REAPROPIACIÓN EN ESTA REALIDAD?

La historia singular de Villa El Salvador merece ser contada. Villa El Salvador no era más que un desierto. Un día de mayo de 1971, cientos de personas de origen andino tomaron posesión de las colinas desérticas con la esperanza de encontrar un lugar donde vivir. Gracias a una larga tradición comunitaria y al apoyo logístico del gobierno de la época (gobierno militar revolucionario del general Velasco) los recién llegados fueron creando poco a poco un barrio en medio del desierto. Planificaron totalmente las calles, la disposición de las casas, las plazas... Organizaron el barrio y la distribución de servicios. Fue así como los emigrantes andinos edificaron sobre la arena un espacio urbano autogestionado, que hoy se parece a una ciudad. Tras los primeros emigrantes, nació una segunda generación en Villa El Salvador. En el taller, trabajamos con hijos de inmigrantes.

Hablar de "identidad cultural" en un barrio periférico está lejos de ser una prioridad. La proximidad de la



phérique est loin d'apparaître comme une priorité. La proximité de la capitale imprègne des rythmes et un mode de vie frénétique, les problèmes économiques sont très présents et on vit dans l'urgence quotidienne de la survie. Ces priorités rendent obsolète et anachronique toute préoccupation liée à un objectif jugé comme improductif à court terme. Par ailleurs, évoquer cette identité dérange car elle est vécue comme révolue. Les jeunes de la banlieue de Lima ont grandi loin de leurs racines, ils ignorent tout de leur langue (quechua, aymara) et des traditions de leurs parents. C'est comme si le désert avait englouti le passé. Plus personne dans le quartier ne semble vouloir se souvenir qu'il a existé un Avant-Villa et que la quasi-totalité des habitants vient des Andes, riche d'une tradition millénaire, celle-là même qui forgea l'esprit d'organisation qui permit la construction du quartier. Que reste-t-il d'un peuple qui cesse de cultiver sa mémoire ? Pour eux, avant Villa El Salvador, il n'y avait rien, la transmission a été coupée. La conscience collective des émigrants a effacé tout passé. Par ailleurs, les organisations populaires, qui avaient permis la construction de Villa El Salvador et forgé l'identité de lutte, ont cessé d'être aujourd'hui les structures participatives qu'elles ont été et ne jouent plus le rôle actif de lien social et de cohésion entre les habitants. C'est dans ce climat de déracinement culturel, de désintégration sociale et d'acculturation que prend pied l'atelier Tokapu.

Notre premier défi sera de lutter contre la banalisation des images dans un lieu où le cinéma comme lieu de projection a disparu (il n'y pas un seul cinéma à Villa

capital impregna unos ritmos y un modo de vida frénéticos, los problemas económicos están muy presentes y se vive en la urgencia cotidiana de la supervivencia. Estas prioridades hacen que sea obsoleta y anacrónica toda preocupación relacionada con un objetivo que parece improductivo a corto plazo. Además, evocar esta identidad molesta porque esta identidad es vivida como algo superado. Los jóvenes de las cercanías de Lima crecieron lejos de sus raíces, ignoran totalmente tanto su lengua (quechua, aymara) como las tradiciones de sus padres. Es como si el desierto se hubiera tragado el pasado. Ya nadie en el barrio quiere recordar que existió un Antes y que casi todos sus habitantes vienen de los Andes, que tienen la riqueza de una tradición milenaria, la misma que forjó el espíritu organizativo que permitió la construcción del barrio. ¿Qué subsiste de un pueblo que deja de cultivar su memoria? Para ellos, antes de Villa El Salvador no había nada, la transmisión se ha roto. La conciencia colectiva de los emigrantes ha borrado todo el pasado. Además, las organizaciones populares, las que habían hecho posible la construcción de Villa El Salvador, las que habían forjado una identidad de lucha, dejaron de ser hoy día las estructuras participativas que eran y ya no tienen ningún papel activo de nexos sociales, de cohesión entre los habitantes. Es en este entorno desenraizado del punto de vista cultural, en este entorno desintegrado del punto de vista social, en este entorno aculturado donde aparece Tokapu.

Nuestro primer desafío fue luchar contra la banalización de las imágenes en un entorno en el que las salas de proyección han desaparecido (no hay un solo cine en



Exercices de caméra

El Salvador pour une population de 400 000 habitants), et où le cinéma comme espace de signification est très majoritairement dominé par les productions hollywoodiennes. Les images véhiculées par la télévision montrent des façons de voir et de faire basées sur l'immédiat, la consommation, la violence, les modèles étrangers. De plus, Internet est omniprésent et offre à chaque pâtre de maison une communication cybernétique à vitesse éclair, à des coûts très bas. Ainsi les images tridimensionnelles occupent très tôt l'esprit des jeunes.

Comment instaurer de la communication dans un espace si déstructuré ? Que désirent les jeunes de Villa El Salvador aujourd'hui ? Qu'ont-ils envie de raconter ? Comment veulent-ils se réapproprier les images ? Quelles images ? À quoi s'identifient-ils ? Que faire de l'outil cinéma ? Communiquer pour qui, pourquoi ? Que cherche-t-on ? Et avant de prendre la caméra, quel travail doit-on faire sur soi pour reconstruire du sens ?

Les étudiants s'inscrivent à l'atelier dans le but d'apprendre la technique audiovisuelle, mais pas seulement. Les premières réflexions qui surgissent questionnent les images fabriquées et leurs effets sur ceux qui les voient.

Je vois chaque matin des informations de TV qui parlent de viols et tueries. Ces nouvelles nous bouffent le cerveau. Elles limitent et découragent les petites gens et les poussent à l'inaction. Qui aurait encore envie de réagir après tant d'horreurs !

Michel Neyra
étudiant de l'atelier

Les médias donnent une image négative de Villa El Salvador. A force, ils ont réussi à créer la peur. Ils ne cherchent pas la réalité mais leurs propres intérêts.

Johanna Valdiviezo
étudiante de l'atelier

Villa El Salvador para una población de 400.000 habitantes), en el que el cine como espacio de significación está dominado mayoritariamente por las producciones de Hollywood. Las imágenes transmitidas por la televisión muestran una manera de ver y hacer basadas en la inmediatez, en el consumo, en la violencia, en los modelos extranjeros. Además, internet está en todas partes, y ofrece en cada manzana una comunicación cibernética a la velocidad de la luz, a un costo irrisorio. Es así como las imágenes tridimensionales alimentan los sueños de los jóvenes desde la niñez.

¿Cómo introducir la comunicación en un espacio tan desestructurado? ¿Qué desean los jóvenes de Villa El Salvador hoy? ¿Qué quieren contar? ¿Cómo quieren reapropiarse las imágenes? ¿Qué imágenes? ¿Con qué se identifican? ¿Qué hacer con la herramienta "cine"? ¿Comunicar para qué, por qué? ¿Qué buscan? Y, antes de utilizar la cámara, ¿qué trabajo hacer sobre uno mismo para reconstruir el sentido?

Los estudiantes se matriculan en el taller para aprender la técnica audiovisual, pero no sólo para eso. Las primeras reflexiones surgen cuando cuestionan las imágenes fabricadas y los efectos que producen en quienes las ven.

Cada día veo noticias en la televisión que hablan de violaciones y de matanzas. Estas noticias nos malogran el cerebro y limitan más aún a la gente humilde. Les quitan toda gana de actuar. ¿Cómo vas a hacer que se levanten después de tanta maldad?

Michel Neyra
estudiante del taller

Los medios de comunicación dan una imagen pésima de Villa. Como siempre hablan mal, lograron que la gente sienta temor. No buscan la realidad sino sus propios intereses.

Johanna Valdiviezo
estudiante del taller



La senda del danzante de Maribel Ñahui



Les images réalisées par des gens extérieurs au quartier ont des conséquences négatives car elles provoquent peur et immobilisme.

Au-delà de ces considérations il s'agira de voir quelles nouvelles images sont susceptibles d'être créées. Les images négatives ayant des effets nocifs, des images différentes ne pourraient-elles pas renverser cette situation ?

Le sensationnalisme s'appuie sur la réalité, mais il s'agit d'une réalité manipulée : par exemple s'il y a eu un accident de transport et que quelqu'un est mort, les médias titreront "chauffeur fou assassin". Mais, ce chauffeur avait-il réellement l'intention de tuer ?

Julio Cesar Tejada
étudiant de l'atelier

Comment le cinéma peut-il rendre compte du réel sans toujours tirer vers le bas ?

L'APPRENTISSAGE : CONNAÎTRE POUR VALORISER

Le documentaire est un bon moyen pour changer les mentalités. A condition de montrer des idées positives. Il faut montrer des choses vécues, ressenties et montrer que les gens qui les vivent sont capables d'aller de l'avant. Tout cela donne à réfléchir. Ça aide à s'améliorer.

Michel Neyra
étudiant de l'atelier

Tokapu va mettre au point une *formation globale*. La réalisation documentaire ne peut se passer de la mémoire historique, de la connaissance de ce qu'est le cinéma et de pratiques réflexives liées au lieu de vie. Ce qui n'est pas connu ne peut être ni aimé ni valorisé. D'une part, il s'agira de revenir sur quelques aspects de la culture andine : la cosmogonie andine et l'histoire précolombienne, des cours de quechua, des veillées pour raconter des contes etc., et d'autre part de montrer des films avec des interventions de réalisateurs et de professionnels de l'image et du son sur la partie technique. L'enseignement fera alterner cours, discussions de groupes et exercices pratiques.

Le cinéma n'est pas qu'un média, il permet aussi d'appréhender le réel au-delà des apparences puis de servir de révélateur. Il ne peut être un instrument de communication que dans la mesure où il se base sur un besoin d'expression authentique. Comment réinventer l'espace du rêve, de l'écoute, du respect et de la découverte dans le quotidien.

Pour ce faire, l'enseignement abordera concrètement les notions clés du cinéma : temps, rythme et puissance

Las imágenes tomadas por gente exterior al barrio tienen consecuencias negativas porque provocan miedo e inmovilismo.

Más allá de dichas consideraciones, se trata de ver qué nuevas imágenes pueden ser creadas. Si las imágenes negativas tienen efectos nocivos, ¿la situación podría ser revertida por imágenes diferentes?

El sensacionalismo es la realidad también pero mal enfocada: por ejemplo si hubo un accidente y alguien se murió, dirán: "Chófer loco mató". ¿Pero realmente el chófer tuvo la intención de matar?

Julio Cesar Tejada
estudiante del taller

¿Cómo puede reflejar el cine la realidad sin desvalorizarla?

EL APRENDIZAJE: CONOCER PARA VALORIZAR

El documental es un buen medio para cambiar las mentalidades. Siempre y cuando se muestren cosas positivas. Hay que mostrar cosas de la vida real, sentidas, que levantan a la gente y demuestran su capacidad de superarse. El documental es un medio que nos lleva a reflexionar. Te ayuda a mejorarte.

Michel Neyra
estudiante del taller

Tokapu va a organizar una formación global. El documental no puede hacer caso omiso de la memoria histórica, del conocimiento de lo que es el cine y de las prácticas reflexivas relacionadas con el entorno. No se puede amar ni valorizar lo que se desconoce. Por un lado, se trata de volver a algunos aspectos de la cultura andina: la cosmovisión andina y la historia precolombina, cursos de quechua, veladas para contar cuentos, etcétera, y por otro lado mostrar películas con intervenciones de directores y de profesionales de la imagen y del sonido para abordar los aspectos técnicos. El programa alternará clases, discusiones en grupos y ejercicios prácticos.

El cine es más que un medio, permite aprehender la realidad más allá de las apariencias, puede servir de revelador. Sólo puede ser un instrumento de comunicación en la medida en que se base en una necesidad de expresión auténtica. Cómo reinventar el sueño, la escucha, el respeto y el descubrimiento en lo cotidiano.

Para ello, la enseñanza abordará concretamente las nociones clave del cine: tiempo, ritmo y fuerza de la imagen y pondrá de relieve, gracias al ejemplo del neorealismo italiano, la simplicidad de los lenguajes



La fuerza de la unión de Julio Cesar Tejada

ce de l'image et mettra en relief, à travers l'exemple du néoréalisme italien, la simplicité des langages cinématographiques et l'intérêt porté aux petites gens.

Fort de son expérience en Bolivie, le Centre de Formation et de Réalisation Cinématographique (CEFREC) intervient dans l'atelier et invite à un questionnement sur la « communication communautaire » qui provoque l'intérêt de tous. Comment l'atelier peut-il contribuer à recréer du lien et une vie de quartier et devenir un lieu de rencontres où s'élaborent des messages susceptibles d'améliorer l'espace de vie ?

L'atelier devient un véritable lieu d'échange. Les langues se délient, les récits ressurgissent, des réflexions critiques voient le jour. L'expérimentation technique est bientôt prétexte à la recherche et à la redécouverte du quartier grâce à l'œil de la caméra. Fixation du temps, éveil des sens, concentration, humanisation, parole nouvelle. L'œil de la caméra permet peu à peu de poser un nouveau regard sur le quartier.

LA FORME DOCUMENTAIRE :
ENTRE LE CINÉMA ET LA RECHERCHE DE SOI
S'IMMERGER DANS LA RÉALITÉ

L'atelier Tokapu incite chaque étudiant documentariste à réaliser un film et, pour ce faire, à partir à la ren-

cinématographiques et el interés hacia la gente común.

Gracias a su experiencia en Bolivia, el Centro de Formación y de Realización Cinematográfica (CEFREC) interviene en el taller e invita a un cuestionamiento sobre la « comunicación comunitaria » que provoca el interés de todos. ¿Cómo puede contribuir el taller a recrear las relaciones y la vida del barrio y transformarse en un lugar de encuentro(s) donde se elaboren mensajes susceptibles de mejorar el espacio de vida?

El taller se convierte en un verdadero lugar de intercambio. Las lenguas se liberan, resurgen las anécdotas y los cuentos, aparecen las reflexiones críticas. La experimentación técnica se transforma en un pretexto para el descubrimiento / redescubrimiento del barrio gracias al ojo de la cámara. Fijar el tiempo, despertar los sentidos, concentrar, humanizar, dar y recibir una palabra nueva. El ojo de la cámara permite poco a poco forjar una mirada nueva sobre el barrio.

LA FORMA DOCUMENTAL: A MEDIO CAMINO ENTRE HACER CINE Y BUSCARSE A SÍ MISMO
SUMERGIRSE EN LA REALIDAD

El taller Tokapu incita a cada estudiante documentarista a realizar una película, y para ello, a salir al encuentro de su historia, de sus raíces y de su entorno,

contre de son histoire, de ses racines ou de ce qui l'entoure, en bref à définir l'espace de sa propre réalité. Ce travail de fabrication documentaire demande à son auteur de s'immerger dans le monde qu'il va transcrire et non simplement de le décrire de l'extérieur. Sortir des représentations extérieures, c'est aussi accepter que le changement auquel on aspire, passe par soi-même. Le choix du sujet est libre à condition qu'il éveille chez son auteur un intérêt réel et une envie de s'investir personnellement. Cette liberté se construira dans une exigence *d'auto vérité*. Le travail de conception passe par un retour sur sa propre identité et pourra prendre différentes formes : quotidien, mythique, exploration personnelle, récit, témoignage...

LES INTERLOCUTEURS VALABLES

C'est à partir de notre expérience que nous pouvons être à l'écoute des autres. Réaliser un documentaire, cela signifie faire une véritable recherche sur le sujet : il faut aller vers les autres, et quand on a trouvé un personnage, l'accompagner dans sa vie quotidienne, comprendre sa façon de parler, ses gestes, ce qu'il ressent. Cela n'a rien à voir avec un travail commercial. Cela demande une profonde empathie avec le personnage qui te permettra ensuite de transposer ces sentiments en images. Dans mon documentaire, j'ai voulu transmettre la force des habitants fondateurs de Villa El Salvador et faire en sorte que cette tradition de lutte ne se perde pas.

Joël Figari
Arena viva (Un jardin dans le désert)

Chaque étudiant va s'appuyer sur un personnage ou sur un groupe de personnes qui incarnent leur récit. Ces personnages du quotidien vont devenir emblématiques et porter le sujet avec force, non par des artifices de scénario, mais simplement parce que *ce groupe ou cette personne vit véritablement son histoire et la partage avec l'auteur du film*. Cette transcription "fidèle" est tout le contraire d'une transcription spontanée. Elle n'est possible que parce que les apprentis réalisateurs ont établi au cours de la préparation du film puis de sa réalisation un dialogue sincère avec leurs "interlocuteurs". C'est dans cette proximité, fruit d'un patient travail d'accompagnement et d'empathie avec leurs interlocuteurs, puis dans la préparation des conditions de tournage que se construit le film. Ainsi le personnage a plaisir à se retrouver avec lui-même devant la caméra. Ce processus se poursuivra tout au long de la réalisation du film, jusqu'à sa projection où les spectateurs, lointains ou proches, pourront s'identifier grâce à l'authenticité des protagonistes.

en breve, a definir el espacio de su propia realidad. Este trabajo de fabricación documental obliga a su autor a sumergirse en el mundo que va a transcribir, a no describirlo simplemente del exterior. Apartarse de las representaciones exteriores, es también aceptar que el cambio al que aspira, pase por uno mismo. La elección de la temática es libre a condición de que despierte en su autor un interés real y un deseo de compromiso personal. Esta libertad se construirá en el marco de una exigencia de *autoverdad*. El trabajo de concepción pasa por retomar su propia identidad y podrá tener diferentes formas: cotidiana, mítica, exploración personal, narración, testimonio...

LOS INTERLOCUTORES VÁLIDOS

Desde nuestra propia experiencia, de ahí podemos buscar la voz de la gente. Para realizar un documental, se empieza con una verdadera investigación sobre el tema: hay que llegar hacia la gente, buscar el personaje y caminar con él en su vida diaria, aprender cómo habla, sus gestos, lo que siente. El documental es muy diferente de un trabajo comercial. Significa vivir una empatía tremenda con el personaje que luego te permitirá poner sus sentimientos en imágenes. En mi documental, quise transmitir la fuerza de los pobladores fundadores de Villa El Salvador y hacer que no se pierda esa tradición de lucha.

Joël Figari
Arena viva

Cada estudiante va a basarse en un personaje o en un grupo que encarnan su trama. Estos personajes de la vida cotidiana serán emblemáticos y llevarán consigo la temática con fuerza, no gracias a artificios del guion, sino sencillamente porque *este grupo o esta persona vive realmente su historia y la comparte con el autor del filme*. Esta transcripción "fiel" es todo lo contrario de una transcripción espontánea. Sólo es posible si los aprendices-directores lograron establecer en el transcurso de la preparación y del rodaje un diálogo sincero con sus "interlocutores". Es gracias a esta complicidad, fruto de un trabajo paciente de acompañamiento y de empatía con sus interlocutores, y luego con la preparación de las condiciones de rodaje, como se contruye el filme. Así se llega al placer del personaje que se encuentra consigo mismo ante la cámara. Este proceso continuará a lo largo de la realización del filme, hasta la proyección, momento en el cual los espectadores, lejanos o no, podrán identificarse gracias a la autenticidad de los protagonistas.



Illary Quilla de Quilla Nahui



Franklin Gutiérrez (de CEFREC, Bolivie) pendant son cours à Villa El Salvador. Atelier Tokapu dans le cadre du Yachay Wasi (École du savoir) de l'Association Culturelle Integration Ayllu Wasi.

L'IDENTITÉ EN QUESTION

Le documentaire te permet de mieux connaître ta réalité. Moi par exemple, je voulais faire un sujet sur les contes. Mais au cours de ma recherche, je me suis retrouvé confronté à un problème : je ne trouvais pas de jeune qui raconte des contes. C'est pour cela que j'ai décidé de raconter l'histoire d'un jeune qui part à la recherche de quelque chose. Les contes sont le dernier vestige de la résistance andine. Ce sont des choses symboliques qui donnent de la force à notre identité. Les perdre, c'est amputer notre identité. C'est comme perdre un bras.

David Hilario
Día para un cuento (Un jour un conte)

Dans ce contexte où la communauté n'existe plus, le documentaire ne pourra plus avoir simplement pour objet de raviver les origines andines; faute de référent collectif, le travail doit nécessairement partir des subjectivités existantes y compris de la vulnérabilité.

La thématique développée a été l'identité, "notre identité", celle que chacun définit comme sienne, singulière et qui interpelle chacun.

Pour certains l' "identité" réside dans ce fond indigène trop longtemps interdit et occulté, qu'il faut retrouver et mettre en lumière :

Les Indiens ont toujours été poursuivis depuis la colonie et niés par la constitution. L'état péruvien a toujours fait croire à ses citoyens que l'Indien était synonyme de retard et enseigné dans les écoles le mépris pour l'Indien. Jusque dans la guerre avec le Sentier lumineux, où ils étaient la cible de la répression dans les campagnes, non pour leur

LA IDENTIDAD EN CUESTIÓN

El documental te permite conocer mejor tu realidad. Yo al principio quería hacer un documental que trate de los cuentos. Pero al momento de plantear mi investigación, hubo un problema: no podía conseguir jóvenes para que cuenten cuentos. Entonces decidí contar la historia de un joven que sale en búsqueda de algo. Los cuentos son el último vestigio de la resistencia andina. Son cosas simbólicas que afianzan nuestra identidad. Perderlas es un paso a deshacer nuestra identidad y eso sería como perder un brazo.

David Hilario
Día para un cuento

En ese contexto en el que la comunidad ya no existe, el documental no podrá tener como única razón de ser el querer reavivar los orígenes andinos; a falta de referente colectivo, el trabajo debe necesariamente partir de las subjectividades existentes, incluyendo la vulnerabilidad.

La temática desarrollada ha sido la identidad, "nuestra identidad", la que cada uno define como suya, singular y que nos interpela.

Para algunos, la "identidad" reside en el fondo indígena tanto tiempo prohibido y ocultado, que hay que reencontrar y sacar a la luz:

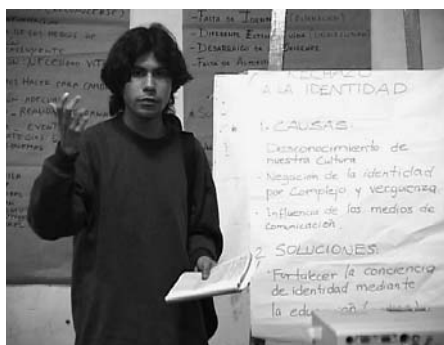
De la colonia a la constitución, los indígenas siempre fueron perseguidos y negados. El estado peruano siempre sostuvo a sus ciudadanos que lo indígena era el atraso e inculcó en su educación al desprecio por lo indígena. Durante la guerra de la década de los 80-90, la gente fue reprimida no por



En haut à gauche :
Rene Weber, scénariste.

Les autres trois photos :
expositions d'étudiantes

Atelier Tokapu dans le cadre du
Yachay Wasi (École du savoir)
de l'Association Culturelle
Integration Ayllu Wasi.



condition de paysans mais pour celle d'Indien. Ceux qu'au Pérou, on appelle paysans, sont en réalité Indiens. Les noms sont quechuas, les traits sont quechuas, la langue est quechua et la douleur elle aussi est quechua. C'est cela que j'ai voulu montrer dans mon documentaire.

Victor Ñahui
Apu Onccoy: una voz, un sueño en los Andes
(Une voix venue des Andes)

su condición campesina sino por su condición indígena. Los que en el Perú llamamos campesinos, en el fondo no son campesinos, son indígenas quechuas. Esto es un tema que quise explorar dentro de mi documental. Hago ver que los nombres son quechuas, los rasgos son quechuas, el idioma es quechua y también el dolor es quechua.

Victor Ñahui
Apu Onccoy: una voz, un sueño en los Andes

À travers le témoignage d'une Quechua victime de la guerre, Victor Ñahui montre dans son film *Apu Onccoy* la force et la capacité de résistance de l'identité culturelle originaire.

Dans un style plus allégorique, Maribel Ñahui offre dans *La senda del danzante* (*La voie du danseur*) une vision idéale de la cosmogonie andine, de ses valeurs d'harmonie et d'équilibre, interrompue brutalement par la conquête, et qui porte l'espoir d'un rétablissement de l'ordre du monde.

Pour d'autres travailler sur l'identité consiste à mieux prendre conscience de l'espace de vie quotidien et pousse à mettre en valeur des aspects inaperçus mais dont le sens transcendantal doit être revivifié :

C'est en parcourant les étendues de sable de Villa que j'ai eu l'idée de mon film. Je suis monté sur la colline et j'ai observé combien ma commune s'était transformée. J'ai ressenti une profonde nostalgie et j'ai eu envie de faire un documentaire sur Villa, sa lutte, tout cela.

Michel Neyra
Mi sentir en Villa, documentaire inachevé

Gracias al testimonio de una quechua víctima de la guerra, Victor Ñahui muestra en *Apu Onccoy* la fuerza y la capacidad de resistencia de la identidad cultural originaria.

En un estilo más alegórico, Maribel Ñahui ofrece en *La senda del danzante* una visión ideal de la cosmogonía andina interrumpida brutalmente por la conquista –visión de sus valores de armonía y equilibrio–, que conlleva la esperanza de un restablecimiento del orden del mundo.

Para otros, trabajar sobre la identidad consiste en tomar mayor conciencia del espacio de la vida cotidiana, les lleva a valorizar aspectos desapercibidos pero cuyo sentido trascendental debe ser revivificado:

Es caminando y viendo la arena de Villa que me nació la idea de mi documental. Me paré en el cerro y empecé a ver cómo mi distrito se había transformado. Sentí una nostalgia en el corazón y me nació hacer un documental de Villa, de su lucha, de todo.

Michel Neyra
Mi sentir en Villa, documental no terminado



La fuerza de la unión de Julio César Tejada

Julio César Tejada part de la même conception, mais plus axée sur la force du quotidien pour accompagner dans *La fuerza de la unión* trois personnes anonymes dans leur lutte pour la dignité. L'intention du documentariste est parfaitement claire :

Dans mon documentaire, j'ai voulu que les gens sentent ce qui réellement se vit au jour le jour ici. J'ai montré les baraques précaires, le sable, les enfants, les besoins. Au premier abord, les gens qui ne connaissent pas, penseront peut-être, il n'y a ni eau, ni électricité : c'est la misère totale. D'une certaine façon, c'est vrai, j'ai montré cela. Pourtant la différence est dans la manière de présenter les choses. Par exemple, tu ne verras pas de gens désespérés qui se précipitent vers les camions qui viennent livrer l'eau. Tu ne verras personne mendier ou demander de l'aide. Les gens sont dignes et font face à la vie. Je pense que ceux qui verront le film se rendront compte de cela. Comme dit un des personnages du film : "L'humilité n'ôte pas la dignité". Je crois qu'il faut être digne de ce que l'on vit et je crois dans les images... J'espère qu'elles seront comprises".

Julio Cesar Tejada
La fuerza de la unión (La force de l'union)

Julio César Tejada parte de la misma concepción, pero más centrada en la fuerza de lo cotidiano para acompañar en *La fuerza de la unión* a tres personas anónimas en su lucha por la dignidad. La intención del documentalista es muy clara:

En mi documental, he querido que la gente sienta lo que verdaderamente se vive aquí. Mostré esteras, arena, niños, necesidades. En un principio, las personas ajenas quizás podrían decir: "no hay agua, no hay luz, es la miseria extrema". Ciertamente, de alguna manera he mostrado eso. Pero la diferencia está en mi forma de ver y como está dirigido el documental. Si te fijas, no se ve gente desesperada, corriendo hacia el tanquero de agua. No vas a ver gente mendigando o diciendo : por favor ayúdame. La gente está en una posición digna donde se ve que ellos afrontan el hecho de vivir. Y creo que la gente se va a dar cuenta. Como dice uno de los personajes principales: ser humilde no quita la dignidad de uno. Yo creo que hay que ser digno de lo que uno está viviendo y creo en las imágenes... ojalá que se vean bien...

Julio Cesar Tejada
La fuerza de la unión

Dans le même esprit Joel Figari, retrace dans *Arena viva* le discret portrait de Don Macario, l'un des fondateurs de Villa Salvador et signifie ainsi l'esprit de lutte et de persévérance qu'il revendique pour son quartier.

Quant à Miguel Pretel, il choisit dans *Empujados a la ciudad (Happés par la ville)* de s'attacher à José, le petit porteur, illustrant le destin de milliers d'enfants de l'immigration contraints à travailler.

Les plus jeunes ont engagé une recherche plus personnelle. Quilla Ñahui s'interroge dans *Illary Quilla (Clair de lune)* sur la cohérence de sa passion pour le rock et de son respect de la tradition. David Hilario dans *Día para un cuento (Un jour un conte)* passe à l'acte et part à la recherche des conteurs. Tous deux se mettent en scène eux-mêmes dans leur recherche identitaire.

Enfin Johanna Valdiviezo nous plonge dans l'histoire atypique de sa propre famille pour traiter de la transmission de l'identité afro-péruvienne par la musique dans *Al son de mi familia (Au rythme de ma famille)*.

LE DILEMME DU CINÉMA D'AUTEUR ET DU COLLECTIF COMMENT CONCILIER UNE DÉMARCHE D'AUTEUR ET UN MOUVEMENT COLLECTIF ? EST-CE POSSIBLE ?

L'atelier Tokapu s'inscrit dans le mouvement de réappropriation des images par les peuples, qui a pris forme il y a quelques années en Amérique Latine (avec plus de force en Bolivie, au Brésil, et au Mexique) et dont le Conseil Latino-américain de Cinéma et Communication des Peuples Indigènes (CLACPI), est la référence continentale. Le CLACPI rassemble les expériences locales, les synthétise, organise manifestations, festivals et rencontres.

L'expérience de l'atelier Tokapu n'a pas de précédent au Pérou. Bien qu'un cinéma indigéniste ait traditionnellement existé dans ce pays, il est en revanche beaucoup plus rare de voir les membres des communautés prendre la caméra pour raconter leur histoire. Le cinéma est resté l'apanage d'une élite et il a toujours correspondu à ses valeurs.

L'atelier a cherché sa propre voie dans un contexte contradictoire. Les auteurs du projet se sont confrontés à leurs propres représentations par trop idéalistes : l'univers urbain des émigrants de Villa El Salvador n'avait plus rien à voir avec celui de la communauté d'origine ni avec l'univers de création collective des années 1970. La communauté de Villa El Salvador ne fait plus corps social et est au contraire fortement désintégrée. Les structures d'organisation collective qui constituaient sa force principale tant qu'elles étaient participatives, ne fonctionnent plus aujourd'hui. Dès lors, l'atelier a dû composer avec cette réalité, dans un univers sans lois, sans repères, sans garde-fous et bien loin de l'esprit utopique qui l'avait inspiré. L'absence de dimension collective déstabilise le projet à chaque pas.

Dans la confusion résultant de l'envahissement de

Con la misma perspectiva Joel Figari traza en *Arena viva* el retrato discreto de don Macario, uno de los fundadores de Villa Salvador y valoriza así el espíritu luchador y perseverante que reivindica para su barrio.

Miguel Pretel, en *Empujados a la ciudad* se interesa por José, el niño de la carreta, que ilustra el destino de miles de hijos de emigrantes obligados a trabajar.

Los más jóvenes han emprendido una búsqueda más personal. Quilla Ñahui se interroga en *Illary Quilla* sobre la coherencia entre su pasión por el rock y su respeto de la tradición. David Hilario en *Día para un cuento* pasa al acto y sale a buscar cuentistas. Los dos se ponen en escena a sí mismos en su búsqueda identitaria.

Para terminar, Johanna Valdiviezo nos sumerge en la historia atípica de su propia familia para abordar la transmisión de la identidad afroperuana por la música en *Al son de mi familia*.

EL DILEMA ENTRE CINE DE AUTOR Y MOVIMIENTO COLECTIVO ¿CÓMO CONCILIAR UNA LÓGICA DE AUTOR Y UN MOVIMIENTO COLECTIVO? ¿ES POSIBLE CONCILIARLOS?

El taller Tokapu se inserta en el movimiento de reapropiación de imágenes por los pueblos, que surge desde hace algunos años en América Latina (con más fuerza en Bolivia, en Brasil, en México) y cuya referencia continental es el Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). El CLACPI reúne las experiencias locales, las sintetiza, organiza manifestaciones, festivales y encuentros.

La experiencia del taller Tokapu no tiene precedentes en Perú. Si bien es cierto que el cine indigenista existió tradicionalmente en este país, es muy raro que los miembros de las comunidades hayan utilizado la cámara para contar su historia. El cine en Perú es tradicionalmente el atributo de una élite y corresponde siempre a sus valores.

El taller buscó su propio camino en un contexto contradictorio. Los autores del proyecto se tuvieron que confrontar con sus propias representaciones demasiado idealistas: el universo urbano de los emigrantes de Villa El Salvador no tenía nada que ver con el de la comunidad de origen ni con el universo de creación colectiva de los años 1970. La comunidad de Villa El Salvador ya no forma un cuerpo social y está muy desintegrada. Las estructuras de organización colectiva eran fuertes mientras fueron participativas, actualmente han dejado de serlo. A partir de ahí, el taller tuvo que asimilar esta realidad, en un universo sin leyes, sin referencias, sin límites y muy lejos del espíritu utópico de la que se había inspirado. La ausencia de dimensión colectiva desestabiliza el proyecto a cada paso.

En la confusión creada por la invasión de modelos extranjeros clonados más que digeridos, era impor-



Cours de l'atelier Tokapu dans le cadre du Yachay Wasi (École du savoir) de l'Association Culturelle Integration Ayllu Wasi.

En haut à gauche :
Mario Castro, critique de cinéma
En haut à droite :
Jorge Vignatti, chef operateur
En bas :
Federico García, réalisateur

modèles étrangers plaqués avant que d'être compris, il était important que les gens commencent par se retrouver eux-mêmes. Avant de dire "nous", il fallait que ces jeunes soient capables de dire "je", non de manière individualiste et irréfléchie, mais comme prise de conscience de leur place et de leur rôle social.

Cette difficulté à concilier cinéma d'auteur et perspective collective ne se résoudra qu'avec le temps. La reconquête des images est une démarche qui implique les sujets concernés tout comme les collectifs organisés. Cette expérience n'a pu être possible que parce que les jeunes y ont cru collectivement. Durant une année entière ils ont relevé le défi de créer une communication plus authentique à Villa. Cet élan individuel et collectif a signifié une reconquête de soi et une libération de l'emprise extérieure. Dix projets de films ont vu le jour, huit ont été terminés. Cette réussite est une étape qui devrait se poursuivre en liaison avec la communauté.

LA CONCEPTION DU CINÉMA ACTION

Faire entendre la voix de ceux qui n'ont pas la parole est l'un de nos objectifs principaux. Aller au delà des limites fixées par ceux qui nous aveuglent. Que tout le monde le sache ! Le documentaire est une force. Il sert de réveil. On dit que Villa El Salvador est une commune qui lutte mais aujourd'hui cette lutte s'est endormie. Dans mon documentaire, je voudrais montrer que nous sommes venus du sable mais que la désorganisation menace de nous y ramener. Je veux que mon peuple prenne conscience de l'importance de

tante que la gente empezase a reencontrarse consigo misma. Antes de decir "nosotros" estos jóvenes tenían que ser capaces de decir "yo", no de manera individualista e irreflexiva, sino como toma de conciencia de su lugar y de su papel en la sociedad.

Esta dificultad para conciliar cine de autor y perspectiva colectiva sólo se resolverá con el tiempo. La reconquista de las imágenes exige individuos comprometidos y colectivos organizados. Esta experiencia sólo fue posible porque los jóvenes colectivamente creyeron en ella. Durante un año entero aceptaron el desafío de crear una comunicación más auténtica en Villa. Este impulso individual y colectivo significó una reconquista de sí mismos y una liberación de la dominación exterior. Diez proyectos surgieron, ocho películas están terminadas. Este éxito es una etapa que debería continuar en relación con la comunidad.

LA CONCEPCIÓN DE CINE ACCIÓN

Llevar la voz de los mudos, esto es el objetivo del audiovisual. Que vaya más allá de las limitaciones de aquellos que nos cegaron. Que todo el mundo sepa. El documental es una fuerza muy grande. Sirve para despertar. Se cuenta que VES es un distrito que lucha pero hoy esta lucha se durmió. En mi documental quisiera mostrar que venimos de la arena pero cómo la desorganización de nuevo nos lleva hacia la arena. Yo quiero concientizar a mi pueblo de rescatar nuestra iden-

son identité comme peuple vigoureux qu'il a été. Qu'il se souvienne des luttes passées, et que tout ce que nous avons fait n'a pas été vain. Quand je montrerai mon documentaire, les gens se rendront compte. Un documentaire, ça peut changer les choses.

Michel Neyra

Mi sentir en Villa (documentaire inachevé)

Le film ne se termine pas au montage. Ce qui lui donne vie c'est son action sur la réalité à partir de sa rencontre avec le public. L'aspiration de l'atelier Tokapu à changer les images imposées prendra toute son ampleur avec les projections. Le travail ne sera validé par la communauté qu'au moment de ce partage.

À Villa El Salvador, nous avons projeté les films sur des installations artisanales dans les quartiers. Des groupes se sont formés pour les diffuser dans les collèges. D'autres projections se sont organisées dans des Institutions. Partout, des débats sont nés à partir des films et ces débats ont engendré de nouvelles idées.

La réappropriation des images par leurs protagonistes revêt au Pérou une importance cruciale compte tenu de la prégnance de préjugés post-coloniaux d'autant plus dégradants qu'ils ont été intégrés par les populations elles mêmes. Cette action passe par la connaissance des outils techniques mais pas seulement. Elle implique la découverte de manières spécifiques de travailler et l'instauration de moyens de fonctionnement autonomes.

Si les facilités d'accès aux nouvelles technologies audiovisuelles peuvent permettre l'émergence d'une vidéo populaire – de la production à la diffusion –, elles ne sont pas à elles seules la condition suffisante pour l'éclosion de mouvements créatifs. La tentation du mimétisme des modèles de productions dominants reste forte. À l'exemple des voisins boliviens, il est important d'inventer au Pérou de nouvelles formes de diffusions alternatives.

La construction d'un documentaire, comme de tout projet doit se faire de l'intérieur. Il faut aller vers les gens et faire un travail avec eux. Qu'eux-mêmes racontent ce qu'ils vivent : l'histoire des cantines populaires, de l'organisation pour la distribution du lait, la gestion des groupes de quartier, la sécurité citoyenne etc... Et puis qu'ils voient les images. Qu'eux-mêmes décident ce qu'ils veulent montrer et que ces images leur donnent la parole. Le documentaire terminé, qu'il circule sur place pour permettre de réfléchir à partir des images pour mieux savoir comment s'organiser. Tout cela au travers du documentaire qu'eux-mêmes sont en train de faire. C'est de là que va partir l'initiative de rechercher son propre développement.

Joël Figari
étudiant de l'atelier

tividad como pueblo que somos pugnante y luchador. Que se recuerden las luchas y que todo lo que hicimos no es en vano. Estoy seguro que cuando voy a enseñar mi documental, la gente se dará cuenta. Un documental puede cambiar las cosas.

Michel Neyra

Mi sentir en Villa

La película no termina con el montaje. Lo que le da vida es su acción sobre la realidad a partir de su encuentro con el público. La aspiración del taller Tokapu de cambiar las imágenes impuestas deberá hacerse realidad durante la proyección. Sólo en ese momento de intercambio el trabajo podrá ser validado por la comunidad.

En Villa El Salvador proyectamos las películas en instalaciones artesanales en los barrios. Se formaron grupos para difundirlas en los colegios. Se organizaron distintas proyecciones en otras instituciones. En todas surgieron debates y de esos debates surgieron nuevas ideas.

La reapropiación de las imágenes por parte de los protagonistas tiene una importancia crucial en Perú, habida cuenta de la pregnancia de los prejuicios poscoloniales tanto más degradantes cuanto que han sido integrados por las poblaciones. Esta acción se basa en el dominio de las herramientas, de la técnica, pero no sólo en eso. Implica descubrir maneras específicas de trabajar e implica instaurar medios autónomos de funcionamiento.

Aunque las facilidades de acceso a las nuevas tecno-

Apu Oncocoy de Victor Ñahui





Empujados a la ciudad de Miguel Pretil





La senda del danzante, Maribel Ñahui

Le processus est en marche lorsqu'un groupe s'est réapproprié un film et prend appui sur lui pour construire un dialogue pertinent avec la société. Le film peut alors devenir une bannière porte-parole, ouvrir de nouvelles réflexions et permettre de nouvelles initiatives. D'autres actions sont à inventer et à créer, d'autres espaces sont à investir. Le film dialogue avec la réalité, c'est un langage de l'action. Il doit contribuer à ouvrir les voies. Ce chemin est long. L'atelier est en route. Il a besoin de nouvelles énergies pour continuer.

Les images sont importantes, parce que c'est quelque chose qui reste gravé dans ton esprit et ne te laisse plus tranquille. Tu continues à penser et cela te pousse à rechercher plus loin. Une fois qu'on a donné une clef, les gens vont continuer à chercher par eux-mêmes et à se rapprocher d'une réalité qui a à voir avec la vérité historique. C'est cette vérité là qui m'intéresse.

Victor Ñahui
étudiant de l'atelier

logías audiovisuales pueden permitir la emergencia de un video popular –de la producción a la difusión– no son una condición suficiente que permita la eclosión de movimientos creativos. La tentación del mimetismo de los modelos de producción dominantes es muy fuerte. Siguiendo el ejemplo de los vecinos bolivianos, es importante que se inventen en Perú nuevas formas de difusión alternativas.

La construcción de un documental, como de todo proyecto, debe hacerse desde el interior. Hay que llegar hacia la gente y hacer el trabajo junto con ellos mismos. Que la población misma vaya contando lo que esta viviendo: sus comedores, sus vasos de leche, cómo se organizan para los grupos residenciales, su seguridad ciudadana... Luego que vean las imágenes, que ellos mismos decidan qué mostrar y que las imágenes tengan su voz. El documental terminado, que circule entre la misma gente, para que por intermedio del documental que ellos mismos están haciendo, puedan a la vez reflexionar. A partir de un documental, pueden organizarse mejor para sobresalir y buscar iniciativas propias de desarrollo.

Joël Figari
estudiante del taller

El proceso está en marcha cuando un grupo se repropia una película y toma apoyo en ella para construir un diálogo pertinente con la sociedad. La película puede así transformarse en un estandarte, en un portavoz, abrir nuevas reflexiones y permitir nuevas iniciativas. Se deben inventar, crear otras acciones, se deben ocupar otros espacios. La película dialoga con la realidad, es un lenguaje de la acción. Debe contribuir a abrir puertas. El proceso será largo. El taller está en camino y necesita nuevas energías para continuar.

Las imágenes ayudan bastante porque se te quedan gravadas en la mente y no te dejan tranquilo. Uno se queda pensando y después quiere investigar mas allá. Una vez que se le ha dado una llave, la gente se pone a buscar por su cuenta, se van abriendo más y se aproximan a una realidad que tiene que ver con la verdad histórica y esa verdad es lo que me interesa.

Victor Ñahui
estudiante del taller

STRUCTURE DE L'ATELIER TOKAPU

PRODUCTION EXÉCUTIVE : Asociación Cultural Integración
Ayllu-Wari (ACIAW)

PRÉSIDENT L'ACIAW ET DIRECTEUR DE YACHAY WASI :
Félix Nahui de la Cruz

DIRECTION ATELIER TOKAPU : Elif Karakartal

RESPONSABLE DE L'ORGANISATION : Leonardo Pérez Campaña

FINANCEMENT : UNESCO

Programme de nouvelles technologies
pour le dialogue interculturel

ESTRUCTURA DEL TALLER TOKAPU

PRODUCCIÓN EJECUTIVA : Asociación Cultural Integración
Ayllu-Wari (ACIAW)

PRESIDENTE DE LA ACIAW Y DIRECTOR DEL YACHAY WASI:
Félix Nahui de la Cruz

DIRECCIÓN TALLER TOKAPU : Elif Karakartal

RESPONSABLE DE ORGANIZACIÓN: Leonardo Pérez Campaña

FINANCIAMIENTO: UNESCO

Programa de nuevas tecnologías
para el diálogo intercultural

ELIF KARAKARTAL cinéaste documentariste franco-turque, anthropologue, elle a passé dix ans à Cuzco au Pérou et a dirigé l'atelier Tokapu financé par l'UNESCO de 2004 à 2005.

RÉSUMÉ Un atelier vidéo s'installe dans un quartier populaire de la banlieue désertique de Lima, fruit de l'autogestion des habitants. Son but est de faire que les gens s'approprient l'image, afin qu'ils ne subissent plus les images importées par la télévision, en particulier celles d'eux-mêmes qui déforment la réalité dans le prisme des clichés. Le travail sur le documentaire permet une prise de conscience identitaire individuelle et collective et une revalorisation des gens et modes de vie.

MOTS CLÉS atelier vidéo - culture et tradition - individualisme et collectivité - ré-appropriation d'identité - immigrants seconde génération.

ELIF KARAKARTAL cineasta documentalista francoturca, antropóloga, pasó diez años en Cuzco, Perú y dirigió el taller Tokapu financiado por la UNESCO de 2004 a 2005.

RESUMEN Un taller video se instala en un barrio popular de las cercanías desérticas de Lima, fruto de la autogestión de sus habitantes. Su meta es que los habitantes se adueñen de la imagen, a fin de no someterse más a las imágenes importadas por la televisión, en especial las de ellos mismos que deforman la realidad en el prisma de los tópicos. El trabajo sobre el documental permite una toma de consciencia identitaria individual y colectiva y una revalorización de las personas y modos de vida.

PALABRAS CLAVES taller video - cultura y tradición - individualismo y colectividad - reapropiación de identidad - inmigrantes de segunda generación.

Devant les locaux de Yachay Wasi de l'atelier Tokapu, premiers exercices de cadrage.





video comunidad y vida

vidéo, communauté et vie

> Juan José García
Ojo de Agua Comunicación

Mi exposición no es otra cosa que el relato o la historia de lo que me ha tocado vivir y conocer de un proceso de comunicación que, principalmente algunos académicos, cineastas y funcionarios indigenistas llamaron Video Indígena. Varias personas provenientes de diferentes regiones de Oaxaca, nos apropiamos de este nombre y del quehacer para darle nuestro propio significado, para poner esa tecnología al servicio de la comunalidad; de la misma forma en que nos apropiamos del término *indígena* para referirnos de manera genérica a nuestras luchas.

Por otra parte, daré mi testimonio del trabajo que realizamos en Ojo de Agua Comunicación, organización que apoya y promueve proyectos de comunicación de comunidades indígenas a través de la capacitación, producción y difusión de video.

LA ORALIDAD Y LA IMAGEN SON PARTE DE NUESTRA VIDA

En las comunidades zapotecas, mixes, mixtecas, chatinas, trikis... y así la larga lista, los saberes se aprenden mientras observamos y escuchamos a nuestros padres, a la gente mayor, a las mujeres y los hombres que más tiempo han vivido. En comunidades de la sierra norte de Oaxaca, antes que escribir preferimos hablar y escucharnos. No desdeñamos lo escrito, pero observamos siempre, aprendemos y valorizamos lo propio a partir de la palabra y la imagen, de este modo conservamos mucho de lo propio pero también nos apropiamos de mucho que no lo es y que transforma nuestra forma de vida. Una de esas cosas de las cuales nos comenzamos a apropiarnos recientemente, así como antes lo hicimos con el arado, o los instrumentos musicales de aliento que le dan vida a nuestras fiestas, fue el video. Al principio los migrantes comenzaron a utilizarlo como una herramienta para vincularse a distancia con sus comunidades, y después nos formamos algunos especialistas en la producción de medios electrónicos. En mi experiencia, no fue difícil ni traumático adoptar esta tecnología, pues se caracteriza por su recurrencia a la imagen y al sonido, así como nuestras culturas. Lo difícil ha sido encontrar o crear los espacios que difundan

Mon exposé n'est rien d'autre que le compte rendu ou l'histoire de ce que j'ai pu vivre et connaître d'une forme de communication que certains universitaires, cinéastes et fonctionnaires indigénistes ont appelé Vidéo indigène. Nous avons été plusieurs, dans différentes régions de l'État d'Oaxaca, à adopter cette activité et cette dénomination pour leur donner notre propre signification, c'est-à-dire mettre la technologie de la vidéo au service de notre communauté, de la même façon que nous avons adopté le terme *indigène* pour nous référer de manière générique à nos luttes.

Je témoignerai également du travail que nous réalisons à Ojo de Agua Comunicación, organisation qui assure le soutien et la promotion des projets de communication des communautés indigènes grâce à la réalisation, la production et la diffusion de films vidéo.

L'ORALITÉ ET L'IMAGE FONT PARTIE DE NOTRE VIE

Dans les communautés indigènes, qu'elles soient zapotèques, mixes, mixtèques, chatinas, trikis ou autres, les savoirs se transmettent par l'observation et l'écoute des parents et des personnes âgées, c'est-à-dire des femmes et des hommes qui ont vécu le plus longtemps. Dans les communautés de la Sierra Norte de l'État d'Oaxaca, plutôt qu'écrire, nous préférons parler et écouter. Nous ne dédaignons pas l'écrit, mais nous aimons surtout observer, nous apprenons et valorisons notre patrimoine à l'aide de la parole et de l'image, de cette façon nous conservons une grande partie de nos traditions mais nous en adoptons aussi d'autres, venues de l'extérieur et qui transforment notre mode de vie. Comme nous l'avons fait par le passé avec la charrue ou les instruments à vent qui animent nos fêtes, nous commençons à adopter depuis peu la vidéo. Au début, les émigrés l'utilisaient comme outil de liaison à distance avec leurs communautés d'origine, puis nous avons été quelques spécialistes à nous former dans la production de médias électroniques. Personnellement, je n'ai trouvé ni difficile ni traumatisant d'adopter cette technologie car elle se caractérise par son recours à l'image et au son, ce qui est aussi le propre de

los procesos y resultados fuera de la comunidad, aunque lo hemos hecho de cualquier forma, y obras audiovisuales indígenas han ganado reconocimiento y atención de muchos sectores de la sociedad en el mundo. Pero también en la comunidad nos ha servido para transitar los caminos de la memoria y el conocimiento.

CÓMO LLEGÓ EL VIDEO A OAXACA

Muchas personas han tenido que salir de la comunidad intentando mejorar la vida económica de sus familias; así, buena parte de los paisanos se fueron al norte, a Estados Unidos. Allí descubrieron la importancia que el video podía tener, con la posibilidad de grabar y reproducir imágenes y sonidos lejanos y añorados. Quienes regresan a la comunidad, ya sea porque vienen a la fiesta patronal, a la fiesta de muertos, o porque son nombrados miembros de la autoridad, traen sus cámaras de video para registrar los acontecimientos; o éstas son enviadas a algún familiar que ha quedado en la comunidad para asumir la responsabilidad de filmar. De este modo, se reproduce la fiesta grabada de la comunidad en las casas de los paisanos ausentes; así aprecian también el trabajo que se realiza con sus aportaciones a los comités de apoyo, para cooperar con la comunidad. Hoy en día, se puede observar en una fiesta patronal de alguna comunidad de la Sierra Norte, por lo menos 20 cámaras grabando las danzas, el castillo y la audición de las bandas de música. También se graban actividades por solicitud de la autoridad, como asambleas, los trabajos colectivos, la delimitación o limpia de los linderos del territorio, etc. Todo esto por la enorme importancia que este testimonio encierra para nosotros.

Para hablar de la Sierra Norte de Oaxaca, a finales de la década de 1970 y principios de los ochenta, algunos compañeros registraron procesos de organización de varias comunidades zapotecas, chinantecas y mixes, quienes reclamaban principalmente la construcción de caminos y la defensa de sus recursos naturales. Entre algunas organizaciones pioneras en Oaxaca en el uso del video podemos mencionar a la AZACHI (Asamblea Zapoteca Chinanteca); el Comité de Cultura Municipal de Tamazulapam Mixe, conocido también como TV Tamiz; el Centro Cultural Driki y Trova Serrana AC.

La importancia de este medio fue comprendida inmediatamente por personas como Francisco Limeta Ignacio, de Yalálag. Pancho Video, como se le conoce en la comunidad, aprendió primero fotografía y poco después la realización del video. Con su cámara documentó la movilización de un grupo de ciudadanos de Yalálag por la recuperación de la Asamblea para el nombramiento de sus autoridades municipales, que hasta los años ochenta eran impuestas por los caciques locales.

nos culturas. Le plus dur a été de trouver ou de créer des structures permettant la diffusion de nos créations à l'extérieur de la communauté, mais nous avons tout fait pour y parvenir et des œuvres audio-visuelles indigènes ont attiré l'attention et la reconnaissance de nombreux spectateurs dans le monde. Cela nous a aussi servi, au sein de notre communauté, à progresser sur le chemin de la mémoire et de la connaissance.

COMMENT LA VIDÉO EST ARRIVÉE À OAXACA

De nombreux indigènes ont dû quitter leur communauté pour tenter d'améliorer la situation économique de leur famille ; beaucoup sont partis vers le nord, vers les États-Unis. Là, ils ont découvert l'importance de la vidéo, capable d'enregistrer et de reproduire des images et des sons lointains, venant d'êtres chers. Ceux qui reviennent dans leur communauté, soit à l'occasion de la fête patronale ou de la fête des morts, soit parce qu'ils sont nommés membres de l'autorité, apportent leur caméra vidéo pour filmer ces événements ; ou bien elle est envoyée à un proche resté dans la communauté afin qu'il se charge de le faire. De sorte que la fête de la communauté, filmée, est reproduite chez ceux qui n'ont pas pu y assister ; ils apprécient ainsi le travail réalisé avec leurs dons aux comités de soutien, destinés à la coopération au sein de la communauté. À l'heure actuelle, on peut voir à la fête patronale d'une communauté de la Sierra Norte au moins vingt caméras enregistrant les danses, le feu d'artifice et le spectacle des groupes musicaux. Sur la demande de l'autorité, on filme aussi certaines activités, comme les assemblées, les travaux collectifs, le tracé ou le nettoyage des limites du territoire, etc. Tout cela à cause de l'énorme importance qu'a ce témoignage pour nous.

En ce qui concerne la Sierra Norte de l'État d'Oaxaca, quelques camarades ont filmé, à la fin des années 1970 et au début des années quatre-vingts, l'organisation de plusieurs communautés zapotèques, chinantèques et mixes, qui réclamaient en particulier la construction de routes et la défense de leurs ressources naturelles. Dans cet État, parmi quelques organismes pionniers dans l'utilisation de la vidéo, on peut citer la AZACHI (Asamblea Zapoteca Chinanteca), le Comité de Cultura Municipal de Tamazulapam Mixe, connu aussi sous le nom de TV Tamiz, le Centro Cultural Driki et Trovera Serrana AC.

L'importance de ce moyen de communication a été comprise immédiatement par des gens comme Francisco Limeta Ignacio, de Yalálag. Pancho Video, comme on le surnomme dans la communauté, a d'abord appris la photographie puis s'est initié à la réalisation vidéo. Avec sa caméra, il a enregistré la mobilisation d'un groupe d'habitants de Yalálag qui voulaient que les autorités municipales soient à nouveau nommées par leur



De gauche à droite,
et de haut en bas :

Las voces del Uarhi Iurixé
(Mexique, 1999)
de Raúl Máximo Cortés.

Marangmotxingmo Mirang
(*De los niños Ikpeng para el mundo*)
(Ikpeng, Brésil, 2001)
de Kumare Karané et
Natuyu Yuwipo Txiao.

Sochata Kish Mani
(*Soy defensor de la selva*)
(Kichwa, Equateur, 2003)
de Heriberto Gualinga Montalvo



Moyngo, el sueño de Maragareum
(Ikpeng, Brésil, 2003)
de Kumare Karané et
Natuyu Yuwipo Txiao.

Las grabaciones logradas en este tiempo son ahora importantes documentos de la historia de varias comunidades. Es importante identificarlas, restaurarlas y conservarlas en un archivo audiovisual de los pueblos indígenas, pues éstas pueden ser importantes fuentes para comprender la historia actual de nuestros pueblos.

LA FORMACIÓN DE VIDEOASTAS INDÍGENAS

Es muy probable que se siga pensando que los indígenas, generalmente sin preparación académica, no tenemos la capacidad de contar historias por medios audiovisuales; que nos hace falta el rigor en la investigación a quienes nos atrevemos a hacerlo; pero es importante reconocer que mucho de lo que comunicamos los realizadores de video indígenas, son los conocimientos creados y resguardados a través de los años, transmitidos de generación en generación por mecanismos propios. Lo que caracteriza nuestras producciones es la mirada y un proceso de producción participativo, donde hay un acercamiento íntimo a las preocupaciones y sentimientos de los miembros de la comunidad.

Haciendo un poco de memoria, en 1985 Alberto Becerril y Luis Lupone trabajaron en la realización de un taller de cine en Super 8 en San Mateo del Mar, con mujeres ikoods, donde surge *La vida de una familia Ikoods*, de Teófila Palafox, una de las primeras referencias de la capacidad y destreza de mujeres ikoods, y de los indígenas en general, para expresar su creatividad por medios no convencionales.

asamblea, au lieu d'être imposées, comme ce fut le cas jusqu'aux années quatre-vingts, par les caciques locaux.

Les enregistrements réalisés à cette époque-là sont devenus des témoignages essentiels de l'histoire de plusieurs communautés. Il est important de les identifier, de les restaurer et les conserver dans des archives audio-visuelles car ils peuvent être capitaux pour comprendre l'histoire actuelle des populations indigènes.

LA FORMATION DE RÉALISATEURS DE FILMS VIDÉO INDIGÈNES

Il est très probable que l'on continue à penser que nous les indigènes, qui n'avons en général pas fait d'études poussées, sommes incapables de raconter des histoires en utilisant des moyens audio-visuels ou que nous manquons de rigueur dans nos recherches si nous nous y aventurons ; mais il est important de comprendre qu'une grande partie de ce que nous, réalisateurs de films vidéo indigènes, communiquons, ce sont des connaissances acquises et protégées au fil du temps, et transmises de génération en génération par des mécanismes qui nous sont propres. Ce qui caractérise nos productions, c'est notre regard et une méthode de travail participative, où il y a une approche intime des préoccupations et des sentiments des membres de la communauté.

Rappelons qu'en 1985, à San Mateo del Mar, Alberto Becerril et Luis Lupone ont créé un atelier de cinéma en super 8 avec des femmes ikoods, qui a débouché sur la réalisation de *La vida de una familia Ikoods*, de Teófila Palafox, une des premières références prouvant la capacité et l'habileté des femmes ikoods, et des



"Judas para el Sábado de Gloria",
México.
Photo de Juan Rulfo,
du catalogue de l'exposition :
México: Juan Rulfo fotógrafo,
Barcelona 2001.

Entre 1989 y 1994, el Instituto Nacional Indigenista diseñó el Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas, con el objetivo de propiciar un mayor protagonismo de comunidades y organizaciones indígenas en la definición de mensajes audiovisuales. Como parte de este programa, se crearon cuatro Centros de Video Indígena en Oaxaca, Michoacán, Sonora y Yucatán, dedicados a impartir talleres de producción de video y equipados con la infraestructura necesaria para la edición y postproducción de los productos resultantes.

En 1994 se crea el primer Centro de Video Indígena, en Oaxaca. Esta institución realizó talleres en los que capacitó a más de seiscientas personas entre 1994 y 2000. En este tiempo se estimulaba la producción con talleres, con encuentros y reuniones entre videoastas y difundiendo las producciones a través de muestras comunitarias itinerantes, acordadas con autoridades municipales, de muestras en la ciudad de Oaxaca y festivales en el extranjero. Entre quienes han sobresalido en la producción de video, se encuentran personas con años de experiencia en la promoción cultural y en el desarrollo comunitario. Algunos de los realizadores formados en este proceso hemos tenido la oportunidad de viajar a presentar nuestro trabajo y platicar sobre

indígenas en general, a expresar su creatividad por des medios no convencionales.

Entre 1989 y 1994, l'Institut Nacional Indigenista a élaboré son Programme de Transfert de Moyens Audiovisuels à des Communautés et Organisations Indigènes, dans le but de promouvoir une plus grande participation des communautés et organisations indigènes à la réalisation de messages audio-visuels. Comme prévu dans ce programme, quatre Centres de Vidéo Indigène ont été créés dans les États de Oaxaca, Michoacán, Sonora et Yucatán, destinés à organiser des ateliers de production de films vidéo et équipés de l'infrastructure nécessaire à l'édition et la post-production des œuvres réalisées.

Le premier Centre de Vidéo Indigène a été créé à Oaxaca en 1994. Cette institution a mis en place des ateliers dans lesquels elle a formé plus de six cents personnes entre 1994 et 2000. À cette époque, on stimulait la production en organisant des ateliers, des rencontres et des réunions entre réalisateurs de films vidéo et on diffusait leurs œuvres lors de projections communautaires itinérantes organisées en accord avec les autorités municipales, de projections dans la ville d'Oaxaca et de festivals à l'étranger. Parmi les personnes qui se sont investies dans la production de films vidéo, certaines ont des années d'expérience dans la promotion culturelle et

nuestras realidades con espectadores de países lejanos.

Las primeras producciones que se difundieron con el apelativo de Video Indígena, fueron trabajos de realizadores zapotecos, ikoods, mixtecos, mixes, triquis y purépechas. Entre los títulos que podemos nombrar están: *La boda tradicional en Tanetze*, de Crisanto Manzano; *Las ollas de San Marcos*, de Teófila Palafox; *Viko Ndute (Fiesta del agua)*, de Emigdio Julián Caballero; *Maach (Machucado)*, de Tito Antúnez y *Parikutini*, de Valente Soto.

En 1990, en Guelatao de Juárez, Oaxaca, quienes integramos la asociación civil Trova Serrana aprendimos a usar una cámara, con el propósito de registrar danzas, fiestas tradicionales y nuestro trabajo de promoción cultural en la Sierra Norte de Oaxaca; así descubrimos la utilidad del video como herramienta para comunicar nuestra identidad como serranos.

A partir de este trabajo, en 1992 realizamos cuatro cortometrajes para exponer en el Foro Alternativo de la Cumbre de la Tierra, en Brasil, donde abordamos aspectos que en ese momento vivíamos con relación a la cultura, la medicina tradicional, la organización en torno a la actividad forestal y la producción del café.

Más tarde, animados por Virgilio Caballero, director del Instituto Oaxaqueño de Radio y Televisión, tuvimos la oportunidad de producir algunos capítulos de Teleprimaria, así como la serie de televisión Revista de la Sierra, que se transmitieron entre 1992 y 1994 por el canal 9 de Oaxaca. Con esta serie, tuvimos la oportunidad de compartir hacia el resto del estado, parte de la vida, del trabajo, las fiestas y el pensamiento de los serranos. Este fue el principio de mi aprendizaje en el trabajo audiovisual.

El estallar del movimiento zapatista influyó de manera importante en este proceso, estimuló el trabajo que realizamos, nos ayudó a comprender el video como un arma para enfrentar la colonización ideológica, otorgándonos la oportunidad de estimular la reflexión sobre el valor de lo propio, para resaltar los diferentes procesos de lucha, para denunciar la constante discriminación y marginación que las regiones indígenas viven, para hacer visibles los procesos de organización, para resignificar el desarrollo desde la vida y visión de los pueblos de México.

El intercambio y la difusión de los videos se multiplicó, con la idea de fortalecer la conciencia pluricultural que en la sociedad nacional empezaba a despertar, para decirnos que los pueblos indígenas no son culturas del pasado, que están vivos y demandan respeto y reconocimiento pleno en la Constitución de nuestro país. Por nuestra parte, hemos tenido que reconocernos en el otro, en los otros; culturalmente diferentes pero en iguales circunstancias, aceptarnos diferentes y así encontrar los lazos que hacen común la lucha, la resistencia y el valor de las formas de vida en comunidad,

dans le développement communautaire. Nous avons été quelques réalisateurs formés dans ce cadre à pouvoir voyager pour présenter notre travail et parler de notre mode de vie à des spectateurs de pays lointains.

Les premières productions diffusées sous la dénomination Vidéo indigène ont été des films de réalisateurs zapotèques, ikoods, mixtèques, mixes, triquis et purépechas. Parmi les titres que nous pouvons citer, se trouvent : *La boda tradicional en Tanetze* de Cristiano Manzano, *Las Ollas de San Marco*, de Teófila Palafox, *Viko Ndute (Fête de l'eau)*, d'Emigdio Julián Caballero, *Machucado*, de Tito Antúnez et *Parikutini*, de Valente Soto.

En 1990, à Guelatao de Juárez, dans l'État d'Oaxaca, nous avons appris, en tant que membres de l'association civile Trova Serrana, à nous servir d'une caméra afin de filmer les danses, les fêtes traditionnelles et nos activités de promotion culturelle dans la Sierra Norte ; c'est ainsi que nous avons découvert l'utilité de la vidéo comme outil de transmission de notre identité de "serranos".

Après ce tournage, en 1992, nous avons réalisé quatre courts métrages que nous avons présentés au Forum alternatif du Sommet de la Terre, au Brésil, et dans lesquels nous avons abordé des aspects de notre expérience dans les domaines de la culture, de la médecine traditionnelle, l'organisation de l'activité forestière et la production du café.

Plus tard, encouragés par Virgilio Caballero, directeur de l'Institut Oaxaqueño de Radio y Televisión, nous avons eu l'occasion de réaliser pour la télévision quelques épisodes de l'émission pour enfants Teleprimaria ainsi que la série Revista de la Sierra, qui ont été diffusés entre 1992 et 1994 par la chaîne Canal 9 d'Oaxaca. Grâce à cette dernière émission, nous avons pu partager avec le reste de l'État une partie de la vie, du travail, des fêtes et de la pensée des "serranos". Voilà quel a été le début de mon apprentissage dans le domaine audio-visuel.

L'irruption du mouvement zapatiste a influencé de manière importante ce processus : il a stimulé notre activité, nous a aidés à considérer la vidéo comme une arme pour affronter la colonisation idéologique et nous a donné l'occasion d'engager une réflexion sur la valeur de nos traditions, nous poussant à mettre l'accent sur les différentes formes de lutte, dénoncer la constante discrimination et marginalisation infligées aux populations indigènes, mettre en évidence nos méthodes d'organisation et repenser le développement depuis la vie et la vision des peuples du Mexique.

L'échange et la diffusion de films vidéo se sont multipliés, contribuant à renforcer la conscience pluriculturelle qui commençait à s'éveiller dans la société nationale et à montrer que les populations indigènes ne sont pas des cultures du passé, qu'elles sont vivantes et exigent le respect et une pleine reconnaissance dans la

como una actitud frente a la vida, que les da la posibilidad a los pueblos de vivir su autonomía.

Actualmente existe más de un centenar de producciones indígenas realizadas en Oaxaca. Videos documentales que, entre otras cosas, hablan de costumbres y tradiciones, de la lucha por la tierra y que exigen el reconocimiento de los derechos indígenas. Al usar el video en procesos de auto-representación, hemos forjado un discurso sobre su utilidad para fortalecer la identidad y luchas de los pueblos indígenas, sobre la necesidad de contar con un archivo audiovisual que resguarde la memoria indígena y la preserve para el futuro y sobre la importancia de contar con medios de comunicación que reflejen nuestra diversidad cultural, que es la fortaleza nuestro país.

EL RECONOCIMIENTO DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL INDÍGENA

La producción indígena tiene como reto romper con los estereotipos difundidos por el cine y la televisión, que a su vez son producto de una imagen construida durante siglos de racismo y marginación. Debemos dignificar con nuestro trabajo la representación que se hace de nuestros pueblos, tradiciones e historia, para convertirnos así en dignos interlocutores de los que vienen.

Como pueblos, el trabajo nos caracteriza. Con el trabajo ganamos el reconocimiento de la comunidad y el prestigio. Se nos observa desde pequeños y según nuestras aptitudes se nos aprecia. Esta forma de vida se reproduce en cada uno de los espacios y luchas que la comunidad libra para buscar su permanencia. Para el trabajo de la casa y la parcela se requiere de la organización de la familia. Para realizar el tequio es importante ponernos de acuerdo en la asamblea, en ella también se define el plan anual de trabajo de las autoridades nuestras. En qué terrenos se va a trabajar, qué obras se van a realizar (red de agua potable, drenaje, construcción de una aula, una cancha de basquetbol...)

El trabajo colectivo es el elemento que permite la existencia y reproducción de nuestras comunidades, es lo que les da cohesión y forma. En palabras de Jaime Martínez Luna, intelectual y músico serrano, el trabajo es el elemento que define las formas de vida comunitarias y la posición de cada individuo en el colectivo, definiendo con esto nuestra identidad. De esta forma se traslada la mirada de lo étnico a lo ético en la construcción de las llamadas identidades indígenas y se acuña el concepto de comunalidad para hablar de las formas en que la comunidad se reproduce dentro del individuo.

El trabajo ha sido el eje que guía la mirada de nuestras producciones y es el elemento que articula la representación de nuestras comunidades. Esta es la base de la cual partimos para dignificar la imagen de nuestros pueblos.

Constitution de notre pays. De notre côté, nous avons dû nous reconnaître dans l'autre, dans les autres ; culturellement différents mais connaissant des conditions de vie similaires ; nous accepter différents mais trouver les points communs de notre lutte et de notre résistance et affirmer la valeur de notre mode de vie en communauté, comme attitude face à la vie qui donne aux peuples la possibilité de vivre dans l'autonomie.

Il existe à l'heure actuelle plus d'une centaine de productions indigènes réalisées dans l'État d'Oaxaca. Des vidéos documentaires qui parlent, entre autres, de coutumes et de traditions, de lutte pour la terre, et qui exigent la reconnaissance des droits indigènes. En utilisant la vidéo dans des processus d'auto-représentation, nous avons mis l'accent sur son utilité pour renforcer l'identité et les luttes des peuples indigènes, sur la nécessité de posséder des archives audio-visuelles qui défendent la mémoire indigène et la préservent pour l'avenir, et sur l'importance de disposer de moyens de communication qui reflètent notre diversité culturelle, force de notre pays.

LA RECONNAISSANCE DE LA PRODUCTION AUDIO-VISUELLE INDIGÈNE

Le défi de la production indigène est de rompre avec les stéréotypes diffusés par le cinéma et la télévision, qui sont eux-mêmes le produit d'une image construite au cours de siècles de racisme et de marginalisation. Avec notre travail, nous devons rendre sa dignité à l'image que l'on se fait de nos peuples, de nos traditions et de notre histoire, et devenir ainsi de dignes interlocuteurs pour les temps à venir.

Le travail est la caractéristique commune de nos peuples. C'est par le travail que nous gagnons la reconnaissance de la communauté et le prestige. Dès l'enfance, nous sommes observés et appréciés selon nos aptitudes. Cette façon de vivre se retrouve à tous les niveaux et dans toutes les luttes que la communauté livre pour assurer son existence. Pour le travail de la maison et de notre parcelle de terre, nous avons besoin de l'organisation de la famille. Pour réaliser les tâches communes, nous devons nous mettre d'accord dans l'assemblée, c'est là aussi qu'est défini le plan annuel de travail géré par nos autorités. Il faut décider quels terrains on va travailler, quels travaux vont être réalisés (réseau d'eau potable, drainage, construction d'une salle de classe, d'un terrain de basket...)

Le travail collectif est l'élément qui permet l'existence et la survie de nos communautés, il leur donne forme et cohésion. D'après Jaime Martínez Luna, intellectuel et musicien "serrano", le travail est l'élément qui définit le mode de vie communautaire et la position de chaque individu au sein de la collectivité, il détermine donc notre identité. On passe ainsi de

Buscando el azul
(Bora, Perú 2003)
de Fernando
Valdivia Gómez

RAÍZ DE LA IMAGEN

VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE Y VIDEO INDÍGENA



Este proceso de comunicación comunitaria e indígena que estoy refiriendo, es muy particular y, al mismo tiempo, similar a procesos que ocurren en otras partes del continente como en Chile, Bolivia, Brasil, Ecuador, Colombia, Guatemala... De los cuales podemos destacar el Trabajo de Lulul Mawhida de Chile, el Centro de Formación

y Realización Cinematográfica de Bolivia, la Coordinadora Audiovisual Indígena de Bolivia, Video en las Aldeas de Brasil, la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador, Fundación Cine Documental en Colombia, etc.

Desde 1985 el Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, CLACPI, hemos intentado coordinar de cierta forma nuestros esfuerzos para impulsar este trabajo a lo largo del continente el cual se sintetiza en el Festival de Cine y Video Indígena.

Del 27 de mayo al 9 de junio celebraremos en Oaxaca México, el 8° Festival Internacional de Cine y Video Indígena de los Pueblos Indígenas, con el cual queremos celebrar la diversidad, hacer visible la multiculturalidad del mundo, exigir el respeto por esta realidad tan compleja.

JUAN JOSÉ GARCÍA Director de cine zapoteco. Director de CLACPI (Consejo Latino Americano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas) y director de Ojo de Agua Comunicación.

RESUMEN Los indígenas mexicanos han adoptado el video y algunos realizadores indígenas, bajo el apelativo Video Indígena, realizan trabajos que son valiosos testimonios de su cultura y sus luchas. El video es también un arma para exigir el reconocimiento de sus derechos.

PALABRAS CLAVES video indígena – vincularse a distancia – romper con los estereotipos – dignificar la imagen de los pueblos indígenas – trabajo colectivo – multiculturalidad.

l'éthique à l'éthique dans la construction de ce qu'on appelle les identités indigènes et on utilise le concept de communautarisme pour parler de la façon dont la communauté se reproduit dans l'individu.

Le travail est le fil conducteur de nos productions et c'est l'élément qui articule la représentation de nos communautés. C'est la base dont nous partons pour valoriser l'image de nos peuples.

RACINE DE L'IMAGE

8° FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA ET VIDÉO INDIGÈNE

L'expérience de communication communautaire et indigène évoquée ici est très particulière mais, en même temps, similaire à des expériences en cours dans d'autres endroits du continent américain comme le Chili, la Bolivie, le Brésil, l'Équateur, la Colombie, le Guatemala, etc. Nous pouvons par exemple citer le travail de Lulul Mawhida au Chili, le Centro de Formación y Realización Cinematográfica et la Coordinadora Audiovisual Indígena en Bolivie, Video nas Aldeias au Brésil, la Confederación de Nacionalidades Indígenas en Équateur, la Fundación Cine Documental en Colombie, etc.

Depuis 1985, au CLACPI (Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas), nous essayons de coordonner nos efforts pour favoriser ce travail à travers tout le continent et la synthèse en est le Festival de Cinéma et Vidéo Indigène.

Du 27 mai au 9 juin, nous présenteront à Oaxaca le 8° Festival international de Cinéma et Vidéo des Peuples Indigènes, avec lequel nous voulons célébrer la diversité, mettre en évidence la multiculturalité du monde et exiger le respect de cette réalité si complexe.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE) PAR MARTINE BRAUER

JUAN JOSÉ GARCÍA Réalisateur zapotèque. Directeur du CLACPI (Consejo Latino Americano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas) et directeur de Ojo de Agua Comunicación.

RÉSUMÉ Les indigènes mexicains ont adopté la vidéo et certains réalisateurs indigènes, regroupés sous l'appellation « Vidéo indigène », réalisent des films qui sont de précieux témoignages de leur culture et de leurs luttes. C'est aussi une arme pour exiger la reconnaissance de leurs droits.

MOTS-CLÉS vidéo indigène – établir des liens à distance – en finir avec les stéréotypes – rendre leur dignité aux peuples indigènes – travail collectif – multiculturalité.



Una muerte en Sión (Achuar, Perú / Estados Unidos, 2003) de Adam M. Goldstein



El cine y video en los pueblos indígenas

acciones y reflexiones

Le cinéma et la vidéo des peuples indigènes

actions et réflexions

> Carlos Gilberto Plascencia Fabila et Guillermo Monteforte
Ojo de Agua Comunicación (Comunicación Indígena SC)

Desde que las cámaras de cine empezaron a rodar en México, la imagen indígena ha tenido una fuerte presencia en las pantallas nacionales y extranjeras, haciendo reflejos y espectros para entretener, informar y educar. Con el avance de los años, los medios audiovisuales han crecido para volverse en poderosos instrumentos para divulgar la identidad nacional, promover lo exótico, y hasta definir –o inventar– distintas realidades. En las últimas décadas se ha venido desarrollando un movimiento a veces fuerte, débil en otras, pero siempre constante, que se conoce con el nombre del “cine y video indígena”.

Este término no se refiere a un género cinematográfico determinado (como son el documental, la ficción, lo experimental, etc.), ni tiene que ver con que el creador sea o no sea indígena. En esencia, incluye a los trabajos y los realizadores que aplican un compromiso de dar una voz digna a las visiones, luchas, conocimiento y cultura de los pueblos indígenas. Son las producciones que buscan fortalecer sus procesos y proyectos. Implícita está la noción de que los procesos de producir este tipo de cine y video necesita de mucha sensibilidad y una participación activa de los mismos protagonistas que aparecen en la panta-

Depuis que les caméras de cinéma ont commencé à tourner au Mexique, l'image indigène a eu une forte présence sur les écrans nationaux et étrangers, en constituant des reflets et des spectres afin de divertir, informer et éduquer. Au fil des années, les techniques audiovisuelles se sont transformées et sont devenues de puissants instruments pour divulguer l'identité nationale, promouvoir ce qui est exotique et même définir – ou inventer – des réalités distinctes. Au cours des dernières décennies, nous assistons au développement d'un mouvement tantôt fort, tantôt faible, mais toujours constant, de ce qui est connu sous le nom de “cinéma et vidéo indigène”.

Ce terme ne renvoie pas à un genre cinématographique déterminé (comme le documentaire, la fiction, le cinéma expérimental, etc.), et n'a rien avoir avec l'origine indigène ou non du créateur. Essentiellement, il inclut les travaux et les réalisateurs engagés dans la tâche de donner une voix digne aux visions, aux luttes, aux connaissances et à la culture des peuples indigènes. Il s'agit des productions qui cherchent à renforcer leurs processus et leurs projets. Implicitement, on suppose que les processus qui mènent à la production de ce type de

lla. Dicho de otra manera, el cine y el video indígena trata de poner este poderoso instrumento para la expresión propia y para el beneficio de un verdadero desarrollo de los pueblos indígenas.

Las formas en que el cine, y especialmente el video se utilizan y aprovechan son múltiples, desde acciones muy locales, como registros para comunicar a una persona con otra, hasta la formación de redes y festivales internacionales en los que se comparten, comparan y complementan visiones, estilos, estrategias y proyectos en torno a la comunicación y la expresión para los pueblos indígenas.

El cine y el video, con la tecnología que ello implica, están ya presentes en los pueblos; se utiliza en las comunidades indígenas para el registro de sus fiestas y vida cotidiana; para comunicarse desde sus comunidades en México a sus familiares que han emigrado a los Estados Unidos y viceversa; para reflexionar sobre algún problema que buscan comprender o resolver, como el sida, la desnutrición o la educación; para expresar su sentir y pensamiento sobre su herencia cultural y el mundo que les tocó vivir.

Como si de la construcción de una memoria colectiva electrónica se tratase, los videoastas indígenas registran las fiestas patronales; los ritos de siembra y cosecha; las curaciones basadas en los conocimientos de los médicos tradicionales; los procesos para la elaboración de distintos productos como el jugo de caña, la panela y distintas piezas de arte popular; los juegos de básquetbol; las bodas, los bautizos y los funerales; los cambios de autoridad; la interpretación de música tradicional y “moderna”... Horas y horas quedan grabadas y en ellas se encuentra parte de la vida misma de las comunidades.

Poco a poco el video se va convirtiendo en una herramienta para la reflexión de todo tipo. La pantalla sirve como una especie de espejo que permite vernos a nosotros mismos. Al vernos grabados comprendemos un poco más sobre quiénes somos y, lo más importante, nos puede ayudar a decidir quiénes queremos ser. Existe una anécdota ocurrida en Mato Grosso, Brasil que ilustra claramente este uso. Los compañeros del proyecto Video en las Aldeas estaban grabando una fiesta tradicional en una comunidad, y mientras ésta se desarrollaba, reproducían para los aldeanos el material que se iba grabando. La reacción de la gente, al verse en la pantalla, fue una confusión, incertidumbre y desaprobación, hasta que el asunto fue aclarado por los miembros del pueblo: “No nos gusta lo que estamos viendo, cometemos muchos errores pues no estamos llevando a cabo la fiesta tal y como nos enseñaron nuestros antepasados, así que la vamos a repetir”.

La interpretación de la identidad, la expresión de

cinéma et de vidéo impliquent une grande sensibilité et une participation active des protagonistes mêmes qui apparaissent à l'écran. Autrement dit, le cinéma et la vidéo indigène essaient d'utiliser ce puissant instrument pour l'expression propre et au bénéfice d'un véritable développement des peuples indigènes.

Les façons d'utiliser et de tirer profit du cinéma, et plus particulièrement de la vidéo, sont multiples, depuis des actions très locales, comme des enregistrements à travers lesquels communiquent deux personnes, jusqu'à l'élaboration de réseaux et de festivals internationaux dans lesquels se partagent, se comparent et se complètent des visions, des styles, des stratégies et des projets autour de la communication et de l'expression pour les peuples indigènes.

Le cinéma et la vidéo, avec la technologie qu'ils supposent, sont déjà présents dans les villages ; ils sont utilisés dans les communautés indigènes pour documenter leurs fêtes et la vie quotidienne ; pour communiquer depuis leurs communautés du Mexique avec les membres de leurs familles qui ont émigré aux Etats-Unis et vice-versa ; pour réfléchir sur un problème qu'elles cherchent à comprendre et à résoudre, comme le sida, la malnutrition ou l'éducation ; pour exprimer leurs sentiments ou leurs réflexions sur l'héritage culturel et le monde dans lequel elles vivent.

Comme s'il s'agissait de la construction d'une mémoire collective électronique, les vidéastes indigènes enregistrent les fêtes patronales, les rites des semailles et de la récolte, les guérisons fondées sur les connaissances des médecins traditionnels, les processus d'élaboration des différents produits comme le jus de canne, les gâteaux de sucre et les différentes pièces de l'art populaire, les matchs de basket, les mariages, les baptêmes et les funérailles, les changements d'autorité, l'interprétation de la musique traditionnelle et “moderne”... Des heures et des heures d'enregistrement où est consignée une partie de la vie même des communautés.

Peu à peu la vidéo se transforme en outil pour tout type de réflexion. L'écran est utilisé comme une espèce de miroir qui nous permet de nous voir nous-mêmes. En nous voyant filmés nous comprenons un peu plus qui nous sommes et, le plus important, c'est que ça peut nous aider à dire qui nous voulons être. Il y a une anecdote à propos de ce qui est arrivé dans le Matto Grosso, au Brésil, qui illustre clairement cette utilisation. Les camarades du projet Vidéo dans les villages étaient en train d'enregistrer une fête traditionnelle dans une communauté et pendant que celle-ci avait lieu, ils projetaient le matériel enregistré pour les villageois. La

quiénes queremos ser también se facilita con el video. En Michoacán, México, se han creado videos en torno a piezas musicales de rock interpretadas por jóvenes indígenas. Estos videos invitan a la reflexión y afirman: “Nos puede gustar el rock y no por ello vamos a dejar de ser purépechas”.

De igual manera, además de la reflexión, el video es usado para intentar dar solución a algunos problemas. Tal es el caso del video triqui realizado por habitantes de San Andrés Chicahuaxtla, en la mixteca oaxaqueña (Oaxaca, México), y que tiene que ver con la llegada reciente de la basura a su comunidad. “Antes no había basura en el pueblo”, comentan en el video y muestran los arroyos, milpas y calles llenas de desperdicios. Analizan el problema y proponen soluciones.

Para los migrantes, resulta particularmente significativo el uso del video para registrar y compartir la celebración de fiestas indígenas tradicionales de México, con paisanos que se quedan trabajando en los Estados Unidos. Los videos congregan a la familia y en no pocas ocasiones a buena parte de la comunidad emigrada. En este mismo tenor se ubican las videocartas en las que la tradición oral se hace presente en las lenguas indígenas o el español. Los materiales llegan a los pueblos y comunidades llenos de nostalgia, alegría y novedades, y se contestan con la utilización del mismo medio, es decir, con otros videos.

Conforme los pueblos se van apropiando de las nuevas tecnologías, los diversos usos del video proliferan y se convierten en herramientas y vehículos para la expresión propia. El pensamiento, los conocimientos, las ideas, las maneras de ver el mundo, el arte, la arquitectura, los bailes, las formas organizativas, la religiosidad, los modos de relacionarse con la naturaleza, los relatos, las emociones, sentimientos y los idiomas de los pueblos se consignan en video y ocasionalmente en cine. No obstante la riqueza de los materiales no suelen transmitirse por la televisión.

La difusión de las culturas y lenguas indígenas es uno de los reclamos más fuertes aparecidos en las múltiples consultas que han realizado las distintas instituciones gubernamentales. Sin embargo, el ejercicio vigente de una cultura hegemónica, la discriminación y el racismo impiden que la expresión directa de los pueblos esté presente en los medios de difusión masiva.

Los indígenas no dan “raiting”, a menos que se haga uso de los estereotipos. De acuerdo con estos, la población indígena mexicana representa el rezago que la nación tiene para ser verdaderamente moderna; la supuesta inocencia de los indígenas los

reacción des gens, lorsqu'ils se sont vus à l'écran, a été faite de confusion, d'incertitude et de désapprobation, jusqu'à ce que la question soit éclaircie par les habitants du village : “Nous n'aimons pas ce que nous voyons, nous commettons beaucoup d'erreurs car nous ne sommes pas en train de mener la fête comme nous l'ont appris nos ancêtres, et donc nous allons la recommencer”.

L'interprétation de l'identité, l'expression de ce que nous voulons être est également favorisée par la vidéo. Dans le Michoacán, au Mexique, des vidéos ont été créées autour de pièces musicales de rock interprétées par des jeunes indigènes. Ces vidéos invitent à la réflexion et affirment : “Nous pouvons aimer le rock sans cesser d'être des Purépechas”.

De la même façon, en plus de la réflexion, la vidéo est utilisée pour essayer de trouver une solution à certains problèmes. C'est le cas de la vidéo réalisée par les habitants de San Andrés Chicahuaxtla, village de la zone mixteca de Oaxaca (Mexique) et qui a à voir avec l'arrivée récente des ordures dans leur communauté. “Avant il n'y avait pas d'ordures dans notre village”, commentent-ils dans la vidéo en montrant les ruisseaux, les champs de maïs et les rues pleines de détrit. Ils analysent le problème et proposent des solutions.

Pour les migrants, l'utilisation de la vidéo est particulièrement significative pour enregistrer et partager les fêtes indigènes du Mexique, avec des compatriotes qui travaillent aux Etats-Unis. Les vidéos réunissent la famille, et dans de nombreuses occasions, une bonne partie de la communauté émigrée. Dans cette même ligne s'inscrivent les vidéo lettres dans lesquelles la tradition orale est présente à travers les langues indigènes et l'espagnol. Les cassettes arrivent dans les villages et les communautés pleines de nostalgie, de joie, de nouveautés, et on y répond par le même moyen, c'est-à-dire, à l'aide d'autres vidéos.

Au fur et à mesure que les villages prennent possession des nouvelles technologies, les divers usages de la vidéo prolifèrent et ils se transforment en outils et véhicules d'une expression propre. La pensée, les connaissances, les idées, les façons de voir le monde, l'art, l'architecture, les danses, les formes d'organisation, la religiosité, les rapports à la nature, les récits, les émotions, les sentiments et les langues des peuples sont consignées dans les vidéos et occasionnellement au cinéma. Malgré la richesse de ce matériel leur transmission via la télévision n'est pas courante.

La diffusion des cultures et des langues indigènes est une des réclamations les plus fortes apparue lors des multiples consultations réalisées par les diffé-



Le réalisateur Juan José García et l'ingénieur son Clara Morales enregistrent des artisans à Santiago Tlatapuzco, Oaxaca. Photo de tournage de *Entre montañas*.

hace chistosos por lo que actores cómicos se disfrazan de pseudoindígenas para hacer “la delicia de chicos y grandes”; son pobres porque les falta el deseo de superación; se retratan ignorantes porque no saben hablar bien el español; se presentan como bárbaros ya que hacen justicia por su propia mano porque no conocen las leyes que con tanto trabajo se han construido para beneficio de todos los mexicanos; son excelente materia prima para la nota roja y se están volviendo una calamidad porque con sus desplantes y arrogancia ponen en peligro la unidad nacional. De una u otra manera, ésta falsa visión es la que las televisoras mexicanas transmiten con relación a los pueblos indígenas.

La realidad es que gran parte de los contenidos y materiales del cine y video indígenas están prácticamente fuera de los medios televisivos. Por lo mismo, los videos y las producciones cinematográficas buscan espacios alternativos de difusión, como lo hacemos ahora en el Festival de Toulouse, Francia en marzo de 2006 que dedica esta emisión al video indígena.

Sin embargo, con base en los esfuerzos de los comunicadores indígenas, el interés de organizaciones independientes y algunas instituciones de gobierno; y el compromiso de realizadores independientes, indígenas y no indígenas, la producción del cine y video indígena continúa, enfrentando constantes retos y dificultades. Al igual que en México, ésta es una realidad en muchos países del continente americano.

Los videoastas indígenas que hoy en día se encuentran produciendo desde sus pueblos procuran atender las necesidades de comunicación de sus regiones; construyen formas propias de expresión que muestren su vida cotidiana, usos y costumbres; empiezan a diversificar sus reflexiones en torno a su

rentes instituciones gubernamentales. Cependant, l'exercice en vigueur d'une culture hégémonique, la discrimination et le racisme empêchent la présence dans les médias de diffusion massive de l'expression directe de ces peuples.

Les indigènes ne font pas d'audience à moins d'utiliser des stéréotypes. Selon ceux-ci, la population indigène mexicaine incarne le retard qui empêche la nation d'être véritablement moderne ; la supposée innocence des indigènes les rend amusants ce qui explique que des acteurs comiques se déguisent en pseudo-indigènes pour faire “les délices des petits et des grands” ; ils sont pauvres parce qu'ils n'ont pas envie de s'en sortir ; on les représente comme des ignorants parce qu'ils ne savent pas bien parler l'espagnol ; ils sont présentés comme des barbares parce qu'ils se font eux-mêmes justice et qu'ils ne connaissent pas les lois qui ont été élaborées si laborieusement pour le bénéfice de tous les Mexicains ; ils sont une excellente matière première pour les faits divers et ils sont en train de devenir une calamité parce qu'avec leurs insolences et leur arrogance ils mettent en danger l'unité nationale. D'une façon ou d'une autre, cette vision erronée des peuples indigènes est celle que diffusent les télévisions mexicaines.

En vérité, une grande partie des contenus et des matériaux du cinéma et de la vidéo indigènes sont pratiquement hors des médias télévisuels. C'est pourquoi, les vidéos et les productions cinématographiques cherchent des espaces alternatifs de diffusion, comme nous le faisons maintenant avec le Festival de Toulouse en mars 2006, qui consacre une partie de sa programmation à la vidéo indigène.

Cependant, en se fondant sur les efforts des participants indigènes, sur l'intérêt d'organisations indépendantes et de quelques institutions gouvernemen-

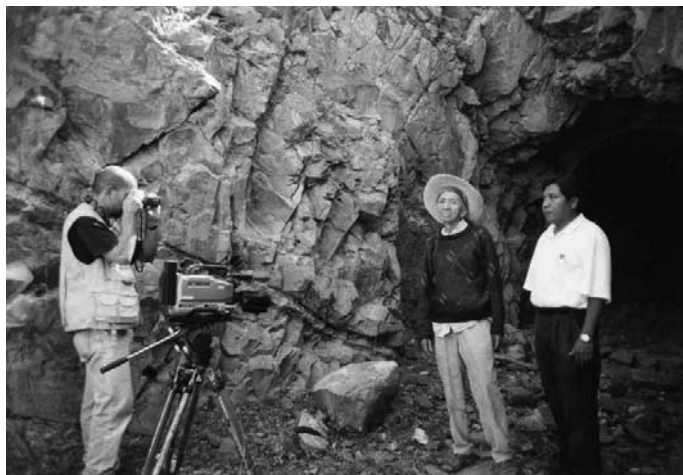


Photo de tournage de *Nuestra tierra no se vende* de Guillermo Monteforte.

espiritualidad y la importancia de los lugares sagrados en el mundo contemporáneo; dan cuenta del papel transformador de las mujeres en la dinámica comunitaria; manifiestan sus posiciones con respecto a la vida política del país y la influencia de los partidos políticos en sus regiones; reafirman la indispensable relación armónica con el medio ambiente como condición para la preservación de la vida y la cultura propias; fortalecen sus convicciones con respecto al derecho indígena; exploran el significado indígena del “desarrollo”; revisan las posibilidades que para ellos tienen las nuevas tecnologías que vienen de afuera; e intentan difundir su trabajo.

Así mismo, utilizan y dan especial significación a su idioma, que les permite nombrar todo lo existente, que es elemento central de la identidad y vehículo fundamental para la transmisión de su cultura. Consignan en sus producciones la conciencia que tienen sobre lo catastrófico que sería perder su lengua ya que, en pocas palabras, junto con ella, desaparecería una concepción, una lectura, una versión del mundo.

GUILLERMO MONTEFORTE Nacido en Italia, creció en El Salvador, Guatemala y Canadá. Vive en México desde 1986. Ha jugado un papel importante en el desarrollo del video indígena en México. Realizador de documentales, editor y camarógrafo. Director fundador del Centro de Video Indígena de Oaxaca (parte de un programa iniciado en 1990 por el Instituto Nacional Indigenista, ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas). Socio fundador de Ojo de Agua Comunicación, organización independiente que promueve y produce medios para los pueblos indígenas.

RESUMEN El video indígena visto desde una perspectiva mexicana que comprende tanto las temáticas tratadas como los estereotipos que tienen que evitar.

PALABRAS CLAVES video indígena - México - Oaxaca - estereotipos identitarios

tales et sur l'engagement des réalisateurs indépendants, indigènes et non indigènes, la production du cinéma et de la vidéo indigènes continue, en affrontant des défis et des difficultés constants. À l'image du Mexique, c'est la réalité de nombreux pays du continent.

Les vidéastes indigènes qui produisent aujourd'hui depuis leurs villages cherchent à répondre aux besoins de communication de leurs régions ; ils construisent des formes propres d'expression qui montrent leur vie quotidienne, leurs usages et leurs coutumes ; ils commencent à diversifier leurs réflexions autour de leur spiritualité et l'importance des lieux sacrés dans le monde contemporain ; ils rendent compte du rôle de transformation des femmes dans la dynamique communautaire ; ils manifestent leurs positions par rapport à la vie politique du pays et à l'influence des partis politiques dans leurs régions ; ils réaffirment l'indispensable relation d'harmonie avec l'environnement comme condition pour la préservation de la vie et de la culture propres ; ils solidifient leurs convictions par rapport au droit indigène ; ils explorent le sens indigène du “développement” ; ils revoient les possibilités qu'impliquent pour eux les nouvelles technologies qui viennent du dehors et ils essaient de diffuser leur travail.

De la même façon, ils utilisent et donnent une signification spéciale à leur langue qui leur permet de nommer tout ce qui existe et qui constitue l'élément central de l'identité et le véhicule fondamental pour la transmission de leur culture. Ils consignent dans leurs productions la conscience qu'ils ont de la catastrophe que représenterait la perte de leur langue puisque, en peu de mots, avec elle, disparaîtrait une conception, une lecture, une version du monde.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL(MEXIQUE) PAR
CARLA FERNANDES

GUILLERMO MONTEFORTE Né en Italie, élevé au Salvador, Guatemala et Canada, réside au Mexique depuis 1986. Est un des acteurs importants du développement de la vidéo indigène au Mexique. Réalisateur de documentaires, éditeur et cameraman, directeur-fondateur du Centre de Vidéo Indigène d'Oaxaca, qui faisait partie d'un programme lancé en 1990 par l'Institut National Indigéniste (aujourd'hui Commission Nationale pour le Développement des Peuples Indigènes). Membre fondateur de Ojo de Agua Comunicación, organisme indépendant pour promouvoir et produire des médias pour les peuples indigènes.

RÉSUMÉ La vidéo indigène vue depuis une perspective mexicaine qui englobe autant les thématiques traitées que les stéréotypes à contourner.

MOTS-CLÉS vidéo indigène - Mexique - Oaxaca - stéréotypes identitaires

Quand les indiens d'Amérique latine passent derrière la caméra

José Reynès

Mon intérêt pour ce mouvement d'expression et de communication par la vidéo, qu'on a appelé la Video Indígena, est le fruit d'une rencontre avec un Indien Zapotèque, lors d'une formation à Mexico en 1990. Il était venu de la sierra (montagne du sud-est mexicain) de l'État d'Oaxaca avec la volonté d'apprendre la vidéo pour témoigner de la culture et des luttes de sa communauté. Je n'imaginais pas alors que cette demande était déjà latente dans tout le continent d'Amérique Latine, et annonçait le début d'un cinéma indien en devenir.

J'ai participé ensuite à un atelier de formation d'une quarantaine de vidéos indiens, représentant une trentaine d'ethnies, et je n'ai depuis cessé de suivre ce mouvement (par ma présence sur place et dans les festivals) et sa production au fil des ans.

Que de chemin parcouru depuis les images du film fondateur *Tejiendo mar y viento* de Luis Lupones en 1985 ! À cette même date et dans le même pays, au Mexique, était créé le Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI) destiné à développer et à organiser un processus d'autoreprésentation des ethnies indiennes d'Amérique Latine, ainsi que la diffusion de leur production.

Quinze ans après le bilan est considérable : "L'appropriation de la vidéo par les Indiens a permis d'une part de remettre en cause l'image très réductrice de l'Indien véhiculée par les médias qui les décrivent comme des êtres primitifs et authentiques (où ils ne se



Cuando los indios latinoamericanos pasan del otro lado de la cámara

Mon intérêt pour ese movimiento de expresión y de comunicación a través del video, que se ha venido llamando el Video Indígena, es el resultado de un encuentro con un indio zapoteco durante una formación en

México en 1990. Él había venido de la sierra (montaña del sureste mexicano) del Estado de Oaxaca con el deseo de aprender la técnica del video para dar un testimonio de la cultura y de las luchas de su comunidad. Nunca imaginé que esta demanda se hallaba ya latente a lo largo de todo el continente latinoamericano, y anunciaba el comienzo de un cine indio en gestación.

Participé luego en un taller de formación con unos cuarenta indios videoaficionados que representaban unas treinta etnias y desde entonces no he dejado de seguir ese movimiento (estando presente sobre el propio terreno y en los festivales) y su producción a lo largo de los años.

¡Cuánto camino se ha recorrido desde la proyección de las imágenes de la película fundadora *Tejiendo mar y viento* de Luis Lupones en 1985! Por esa misma fecha y en ese mismo país, México, se creaba el Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI), cuyos objetivos eran desarrollar y organizar un proceso de autorrepresentación de las etnias indígenas de América Latina y de difundir sus producciones.

Quince años después, el balance es considerable: "La apropiación del video por parte de los indios permitió por una parte poner en tela de juicio la imagen sumamente reductora del indio transmitida por los medios

reconnaissent pas), d'autre part de briser le manque de communication qui existait entre les diverses ethnies. La circulation des informations contenues dans les films qu'ils produisent (ou dans lesquels ils se reconnaissent) crée un réseau d'échange d'expériences et élargit leur horizon. Les stratégies de lutte pour la terre, pour leurs droits et pour le maintien de leur culture sont des situations vécues par tous et deviennent ainsi des expériences partagées". (Mari Corrêa, de "Video nas aldeias", Vidéo dans les villages, Brésil).

La vidéo indienne a réussi à créer un mouvement identitaire et fédérateur là où les politiques et les organisations indigènes en avaient ébauché le projet. Tous les pays, où existe une population indienne, ont une structure de vidéo indigène.

Trois grandes structures ont joué un rôle dynamisant et déterminant sur le développement de ce mouvement.

Au Mexique : le Centre de Vidéo Indigène d'Oaxaca grâce à Guillermo Monteforte et Juan Jose Garcia a été la référence au niveau national et pour le continent sud américain. Le Centre a été créé par l'Institut National Indigéniste en 1994. D'autres centres existent au Mexique, celui de Morelia, de Hermosillo et Mérida. Depuis lors des structures indépendantes ont été mises en place par les vidéastes eux-mêmes, telle que Communication Indígena notamment.

Au Brésil : "Video nas aldeas" (vidéo dans les villages) est une ONG qui, grâce au travail de longue haleine du fondateur Vincent Carrelli et de Mari Corrêa, a développé la formation de réalisateurs indiens au documentaire. Son but est de faire de la vidéo un instrument d'expression de leur identité, un reflet de leur regard sur eux-mêmes et sur le monde.

En Bolivie : le CEFREC (Centre de Formation et Réalisation Cinématographique) appuyé par de nombreuses organisations indiennes et en coordination directe avec trois confédérations nationales indigènes existe depuis 1996 ; il est coordonné par Yvan Sanjines, et a eu un développement fulgurant ces deux dernières années, au cours desquelles il a produit cinquante-quatre films dont une dizaine de films de fiction.

Bien entendu d'autres structures, ou électrons libres, sont présentes dans d'autres pays d'Amérique Latine. Grâce au CLACPI, de nombreux festivals ont été organisés, ainsi que des échanges de films, des échanges de formations (par exemple, des Indiens Mexicains sont allés former des vidéastes boliviens), des échanges de coproductions (des films boliviens ont utilisé la postproduction d'Oaxaca).

On peut estimer le nombre de films réalisés par les Indiens d'Amérique Latine à plus de mille deux cents, dont une quarantaine de films de fiction ou docu-fiction.

Des mini festivals avec vidéoprojecteurs sont organisés dans les communautés, on y découvre la réalité,

de communication de masse, ya que ésta los venía presentando como a seres primitivos y auténticos (con lo cual no se identificaban), y por otra parte, acabar con la ausencia de comunicación que existía entre las distintas etnias. La circulación de las informaciones contenidas en las películas que ellos producen (con las cuales sí se identifican) ha creado a la vez una red para intercambiar experiencias y ensanchar su horizonte. Las estrategias utilizadas en la lucha por sus tierras, por sus derechos y por el mantenimiento de su cultura son vivencias comunes para todos y se convierten pues en experiencias compartidas". (Mari Corrêa de "Video nas aldeias", Video en los pueblos, Brasil).

El video indio ha logrado crear un movimiento identitario y federador allí donde la política (o los políticos) y las organizaciones indígenas tan sólo habían esbozado el proyecto. Todos los países en donde existe una población india poseen una estructura de video indígena.

Tres grandes estructuras han jugado un papel impulsor y determinante en el desarrollo de ese movimiento.

En México: el Centro de Video Indígena de Oaxaca gracias a Guillermo Monteforte y a Juan José García ha sido la referencia a nivel nacional y para el continente suramericano. El Centro fue creado por el Instituto Nacional Indigenista en 1994. Otros centros existen en México: el de Morelia, el de Hermosillo y el de Mérida. Desde entonces, los mismos videoaficionados han realizado más estructuras, como Comunicación Indígena, entre otras.

En Brasil: "Video nas aldeas" (video en los pueblos) es una ONG que gracias al trabajo a largo plazo de su fundador Vincent Carrelli y de Mari Correa, ha desarrollado una formación para elaborar documentales, destinada a los realizadores indios. Su objetivo es convertir al video en un instrumento de expresión de su identidad, un reflejo de la mirada que dirigen hacia sí mismos y hacia el mundo.

En Bolivia: el CEFREC (Centro de Formación y de Realización Cinematográfica), apoyado por una gran cantidad de organizaciones indias y en coordinación directa con tres confederaciones nacionales indígenas, existe desde 1996; su coordinador es Yvan Sanjines, y ha tenido un desarrollo fulgurante en estos dos últimos años, durante los cuales ha producido cincuenta y cuatro películas, entre las que se encuentran unas diez de ficción.

Por supuesto, otras estructuras, o electrones libres, están presentes en otros países de Latinoamérica. Gracias al CLACPI se han organizado numerosos festivales, así como intercambios de películas, intercambio de formaciones (por ejemplo, los indios mexicanos han ido a formar videoaficionados bolivianos), e intercambio de coproducciones (películas bolivianas han utilizado la postproducción de Oaxaca.)

Hoy en día se puede hacer una estimación del número de películas realizadas por indios latinoamericanos a más

des points de convergence avec d'autres ethnies.

Des espaces de diffusion s'entrouvrent sur certaines chaînes, par exemple, l'ATEI (Association de Télé-Educative Ibéro-américaine, qui couvre toute l'Amérique Latine jusqu'à Los Angeles) qui vient de proposer deux heures d'espace libre pour la vidéo indigène avec un système de télé-conférences entre les différentes ethnies. De nombreuses télévisions locales communautaires existent ou se mettent en place actuellement. La communication se fait aussi par internet et les premiers sites sont apparus, tel que : <http://videoindigena.bolnet.bo>.

Même au Chiapas, en zone zapatiste, un programme de formation à la vidéo et à la production de films s'est mis en place depuis deux ans grâce à l'ONG américaine Media Project (Michael Moore reverse une partie de ses droits d'auteur de son livre *Big One* à cette ONG). Une quinzaine de films, dont des fictions, ont été produits depuis.

Grâce au faible coût et à la qualité des caméras numériques, la production de la vidéo indigène peut dorénavant avoir accès à des circuits télévisuels non marginaux.

PEUT-ON PARLER D'UNE IMAGE INDIENNE ?

D'une part, il ne faut pas oublier que le flux télévisuel a atteint les communautés indiennes grâce aux paraboles, d'autre part que les Indiens sont passés directement de la tradition orale à la représentation par l'image, sans passer par l'écrit. De l'image elle-même je me souviens que dans les premiers films réalisés le gros plan n'existait pas, car l'individu ne devait être séparé de sa communauté.

Dans la vidéo indigène, l'Indien est sujet et objet dans ce qu'il nous offre à voir, dans le but de renforcer son identité.

Peu ou pas de gros plans donc, (contrairement à l'esthétique dominante d'un certain cinéma exotico-ethnographique) dans ces documents qui montrent ce qu'il y a d'unique dans chaque village. A charge pour chacun de reconnaître ce qu'il y a de commun d'un village à l'autre...

"Or, que voyons-nous dans ces films indigènes, souvent indifférents à la conformité technique, mais toujours intransigeants sur leur vision du monde ? Ce que



de mil deuxcentas, entre las cuales se encuentran unas cuarenta películas de ficción o documentales-ficción.

Mini festivales con videoproyectores se organizan en las comunidades, permitiéndoles a los espectadores que descubran directamente la realidad sobre el propio terreno y, al mismo tiempo, los puntos de convergencia con otras etnias.

Espacios de difusión se van abriendo poco a poco en algunos canales, por ejemplo, la ATEI (Asociación de Tele-Educativa Ibero-americana, que cubre toda América Latina hasta Los Ángeles) que acaba de proponer dos horas de espacio independiente para el video indígena con un sistema de tele-conferencias entre las diferentes etnias. Existen numerosas televisiones locales comunitarias o están surgiendo actualmente.

La comunicación se hace también vía internet y ya han aparecido los primeros portales, tales como <http://videoindigena.bolnet.bo>.

Incluso en Chiapas, en la zona zapatista, un programa para la formación al video y a la producción de películas ha nacido en los últimos dos años gracias a la ONG norteamericana «Media Project» (Michael Moore transfiere una parte de lo que cobra por los derechos de autor de su libro *Big One* a esta ONG). Desde entonces, se han producido unas quince películas, entre las cuales hay también ficciones.

De ahora en adelante, gracias al costo mínimo y a la calidad de las cámaras numéricas, la producción de video indígena puede tener cabida en los circuitos no considerados como marginales de la televisión.

¿SE PUEDE HABLAR DE UNA IMAGEN INDIA?

Por una parte, no hay que olvidar que el flujo televisual ha llegado hasta las comunidades indias a través de las parabolas, y que por otra parte, los indios han pasado directamente de la tradición oral a la representación por medio de la imagen, sin la etapa de lo escrito. A propósito de la imagen misma, recuerdo que en las primeras películas realizadas no existía el primer plano, pues el individuo no debía separarse de su comunidad.

En el video indígena, el indio es a la vez sujeto y objeto de lo que nos muestra para, de esa manera, reforzar su identidad.

Debe haber primeros planos escasos o ausentes (todo lo contrario de la estética dominante en un cine exótico-

nous voyons, avec malaise parfois parce que nous n'y sommes plus habitués : c'est du temps justement : le temps du rituel et celui du travail. Le temps de récit. Ce qui frappe dans tous ces films réalisés par des individus qui ne se réduisent à être faiseurs d'images, mais continuent pour la plupart d'occuper une place dans la communauté, c'est le refus d'un découpage qui priverait de la durée d'une part, et, de l'autre, imposerait une image morcelée des corps". Chantal Steinberg.

Donc ce qui fait l'originalité de la vidéo indigène, c'est sa narration propre qui nous permet de parler de vidéo indienne comme genre spécifique. Les vidéastes indiens ne sont pas des professionnels au sens occidental du terme. La Video Indígena fait partie intégrante de leur culture, c'est de l'ordre du tequio (le travail au service de la communauté). La plupart des vidéastes sont des cultivateurs. Souvent ils utilisent le terme de "responsable" ou "collectif" au lieu de réalisateur. La communauté refuse qu'on fasse commerce de son image.

Les fondations posées en 1985 ont permis de donner une autre image du monde indien d'Amérique Latine à l'extérieur. Cette autoreprésentation a déjà permis de briser les clichés et les préjugés de la société, à son égard. Grâce à la Video Indígena, les Indiens sortent de leur isolement et revendiquent leurs droits à la communication, à leur identité. Une nouvelle perspective s'ouvre à eux : celle d'inventer une autre forme de relation avec la société dominante. Grâce aux échanges interethniques au niveau de la production et de ses moyens, de la diffusion se dessinent aujourd'hui une véritable stratégie d'activisme culturel, politique et identitaire des oubliés des écrans de la mondialisation et de l'Histoire.

JOSÉ REYNÈS Réalisateur et membre fondateur d'Alterdoc Consultant du mouvement "Vidéo Indigène" en Amérique latine.

RÉSUMÉ Au milieu des années 1980 on assiste à l'apparition en Amérique Latine, et plus particulièrement au Mexique, de la Video Indígena. Le développement des centres officiels dans d'autres pays latino-américains pour promouvoir ce phénomène, a permis la création des films réalisés par des vidéastes indiens, diffusant de la sorte une image différente des clichés traditionnels sur l'indien véhiculés jusqu'alors par les grands médias.

MOTS CLÉS vidéo indigène - identité - communication - production

etnográfico) en esos documentos que muestran el elemento único que contiene cada pueblo. A condición que cada uno reconozca los factores comunes que existen entre un pueblo y otro...

"Pero, ¿qué vemos en esas películas indígenas, a menudo indiferentes a la conformidad técnica, pero siempre intransigentes en cuanto se refiere a su visión del mundo? Lo que vemos, a veces con un sentimiento de malestar porque ya no estamos acostumbrados a eso, es justamente el tiempo: el tiempo del ritual y el del trabajo. El tiempo del relato. Lo que llama la atención en todas esas películas realizadas por individuos que no se reducen a simples creadores de imágenes, sino que en su mayoría juegan un papel en la comunidad, es el rechazo del desglose, el cual, por una parte reduciría la duración, y por otra parte, impondría una imagen destrozada de los cuerpos". Chantal Steinberg.

De hecho, la originalidad de la película de video indígena consiste en su narración propia que nos permite hablar de video india como un género específico. Los videoaficionados indios no son profesionales en el sentido occidental de la palabra. La Video Indígena forma parte integrante de su cultura, asimilable al tequio (el trabajo al servicio de la comunidad). La mayoría de los videoaficionados son cultivadores. A menudo utilizan la palabra "responsable" o "colectivo" en lugar de realizador. La comunidad se niega a la utilización de su imagen con fines comerciales.

Las fundaciones establecidas en 1985 han permitido dar otra imagen del mundo indio latinoamericano en el exterior. Esta autorrepresentación ha permitido acabar con los estereotipos y los prejuicios de la sociedad con respecto a él. Por medio del Video Indígena, los indios salen de su aislamiento y reivindican sus derechos a la comunicación, y a su propia identidad. Ante ellos se abre una nueva perspectiva: la de inventar otra forma de relación con la sociedad dominante. A través de los intercambios interétnicos a nivel de la producción, de sus medios y de la difusión, hoy en día se perfila una verdadera estrategia de activismo cultural, político e identitario de los olvidados de las pantallas de la mundialización y de la Historia.

TRADUIT DU FRANÇAIS PAR ANA PACHECO

JOSÉ REYNÈS Director y miembro fundador de Alterdoc et consultor del movimiento "Vidéo Indigène" en América Latine.

RESUMEN A mediados de los años 80 apareció en América Latina, y más concretamente en México, la Video Indígena. El desarrollo de centros oficiales en otros países latinoamericanos para promover dicho fenómeno ha permitido la creación de películas realizadas por videoaficionados indios, que han presentado una imagen diferente del estereotipo del indio americano tal y como lo venían difundiendo los grandes medios de comunicación.

PALABRAS CALVES video indígena - identidad - comunicación - producción



Como era gostoso o meu francês (1972) de Nelson Pereira dos Santos

O som do silêncio

Le son du silence

> José Carlos Avellar

Exatamente no período em que a censura agia de maneira mais forte, entre 1972 e 1977, quatro filmes tomaram o índio brasileiro como assunto: *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1972. *Uirá*, de Gustavo Dahl, em 1974. *A lenda de Ubirajara*, de André Luís de Oliveira, em 1975. E *Ajuricaba*, de Oswaldo Caldeira, em 1977. O interesse pelo tema parece ter surgido da possibilidade de usar a opressão contra os grupos indígenas brasileiros como uma representação do mecanismo injusto da sociedade em que vivemos, mecanismo que se tornara então, no lançamento destes filmes, mais do que evidente com a violência do poder militar. O que estes filmes pretendem é transpor para a tela as relações entre os que governam e os que são governados. É discutir o poder através de histórias onde um grupo materialmente mais forte (nos filmes, o colonizador) se serve da violência – às vezes a violência física, às vezes a violência cultural – para impor a um grupo materialmente mais fraco (nos filmes, o índio) um determinado modelo de sociedade. Na verdade qualquer pedaço da história das relações entre colonizadores e índios brasileiros pode mesmo funcionar como uma representação das relações entre dominadores e dominados tal como elas se davam entre nós da década de 1970.

“Escolhi um personagem francês (disse Nelson no lançamento de *Como era gostoso o meu francês*) porque os franceses participaram diretamente da colonização, e são por isso um objeto interessante para a apreciação de um choque de culturas. Procurei ser fiel à história, para lembrar o que ao correr dos tempos aconteceu com a cultura Tupinambá: ela simplesmente desapareceu, depois de ter ocupado praticamente toda a costa brasileira”. Colocado na tela o choque de culturas, o passo seguinte foi levar o espectador a se sentir como um índio. Os quatro filmes procuram contar suas histórias de modo a que as pessoas na platéia se sintam parte das situações filmadas, se reconheçam no índio, para deste modo viver numa outra dimensão, a do cinema, o mesmo mecanismo de opressão a que se encontravam submetidas fora da sala de projeção. Um pedaço de nossa história tomado para jogar em cena outro pedaço de nossa história, o que começou com o golpe militar de 1964, e uma outra manifestação de violência, a da parcela da sociedade que detém o poder contra a parcela mais numerosa, desarmada e materialmente mais fraca: as pessoas comuns, que reivindicam o direito a uma forma de vida diversa do modelo de civilização imposto pelo poder. E, dado que contribuiu para especial eficácia deste projeto cinematográfico: ele ganhou forma no momento em que o homem da cidade começava a tomar consciência da questão

Exatamente au moment où la censure agissait de la manière la plus forte, entre 1972 et 1977, quatre films ont pris l'Indien brésilien comme thème : *Como era gostoso o meu francês*, [Qu'il était bon mon petit Français] de Nelson Pereira dos Santos, en 1972. *Uirá*, de Gustavo Dahl, en 1974. *A lenda de Ubirajara* [La légende de Ubirajara], de André Luís de Oliveira, en 1975. Et *Ajuricaba*, de Oswaldo Caldeira, en 1977. L'intérêt pour le thème semble avoir surgi de la possibilité d'utiliser l'oppression contre les groupes indigènes brésiliens comme une représentation du mécanisme injuste de la société dans laquelle nous vivons, mécanisme qui, au moment du lancement de ces films, allait alors devenir plus qu'évident avec la violence du pouvoir militaire. Ces films prétendent transposer à l'écran les relations entre ceux qui gouvernent et ceux qui sont gouvernés. Mettre en cause le pouvoir à travers des histoires dans lesquelles un groupe matériellement plus fort (dans les films, le colonisateur) se sert de la violence – parfois de la violence physique, parfois de la violence culturelle – pour imposer à un groupe matériellement plus faible (dans les films, l'Indien) un modèle précis de société. En réalité, n'importe quel fragment de l'histoire des relations entre colonisateurs et Indiens brésiliens peut fonctionner comme une représentation de la réalité entre dominants et dominés telle qu'elle existait parmi nous dans les années 1970.

“J'ai choisi un personnage français (dit Nelson lors du lancement de *Como era gostoso o meu francês*) parce que les Français ont directement participé à la colonisation, et sont de ce fait un objet intéressant pour mesurer le choc des cultures. J'ai essayé de rester fidèle à l'histoire, pour rappeler ce qui est arrivé au fil du temps, à la culture tupinamba : elle a simplement disparu, après avoir occupé pratiquement toute la côte brésilienne.” Une fois le choc des cultures transposé à l'écran, le pas suivant fut de conduire le spectateur à se sentir comme un Indien. Les quatre films essayent de raconter leurs histoires de façon à ce que les personnes dans la salle se sentent comme faisant partie des situations filmées, se reconnaissent dans l'Indien, pour vivre ainsi dans une autre dimension, celle du cinéma, le mécanisme d'oppression auquel elles se trouvaient soumises hors de la salle de projection. Un fragment de notre histoire pour mettre en scène un autre fragment de notre histoire, celle qui débuta avec le coup d'état militaire de 1964, et une autre manifestation de violence, celle de la partie de la société qui détient le pouvoir contre la partie plus nombreuse, désarmée et matériellement plus faible : les personnes normales, qui revendiquent le droit à une forme de vie différente du modèle de civilisation imposé par le pouvoir. Et, un fait qui a contribué à l'efficacité particulière de ce projet : il a pris

indígena: os quatro filmes chegaram quase no mesmo momento em que se denunciava os massacres de tribos na região do Xingu e os choques armados em torno da Transamazônica. Os filmes chegaram às telas ao lado da proposta, feita pelo governo militar, de integração do índio na chamada moderna sociedade brasileira; chegaram ao lado dos protestos de caciques xavantes e caingangues contra as freqüentes invasões de suas reservas por fazendeiros e grupos imobiliários.

Diante deste quadro tornou-se impossível falar dos índios de um ponto de vista antropológico ou histórico, para registrar formas culturais de um grupo humano dito primitivo ou para contar a história do Brasil antes da chegada dos conquistadores, ou ainda para se perguntar como começamos a constituir nossa identidade. Tínhamos uma outra questão, urgente, imediata, pragmática: falar da contemporaneidade, a imagem de ontem como representação do agora; falar de nossos contemporâneos, de nossos iguais, expressar nossa indignação pela brutalidade com que vinham sendo exterminados. Os filmes falam dos índios como o nosso outro eu; talvez como o nosso verdadeiro eu. Para o espectador de cinema, em especial para o espectador de então, para o homem da cidade, para o espectador de cinema, na tela o índio era a imagem do homem comum oprimido por uma espécie de neo-conquistador, os militares no poder. Nos filmes os índios, além de índios, mais que índios, são uma representação do oprimido.

Esta é também a preocupação de documentários de curta e de média-metragem, feitos no mesmo período, como *Auké, o mito do fogo e do homem branco* (1976), de Oswaldo Caldeira, *Ronkonkamekra, vulgo Canela* (1974), de Walter Lima Jr., *Noel Nutels* (1975), de Marco Altberg e *Os Guaranis* (1975), de Regina Jehá. O que se faz nestes filmes é retratar o índio enquanto um indivíduo acossado por um poder materialmente mais forte e intolerante. E esta preocupação, de certo modo, continua presente mesmo em documentários feitos pouco depois, e aparentemente mais interessados em investigar a questão do índio tal como ela é (e não em usá-lo como uma representação do brasileiro oprimido): *Terra dos índios* (1979), de Zelito Viana, *Pankararu do Brejo dos Padres* (1977), de Wladimir Carvalho, e *República Guarani* (1978) de Sílvia Back. O índio em todos estes filmes é documentado como uma parte da cultura brasileira que não pode se expressar, sufocada pelo poder. A documentação é filmada de dentro, como se o observador se sentisse parte da história narrada, personagem do filme. Na tela os índios não são diferentes, não são os outros. São o que somos. Um pedaço de tudo o que sentimos e não conseguimos exprimir.

forme au moment où l'homme de la ville commençait à prendre conscience de la question indigène. Les quatre films sont arrivés presque au moment même où l'on dénonçait les massacres des tribus dans la région du Xingu et les affrontements armés autour de la Transamazonienne. Les films sont arrivés à l'écran aux côtés de la proposition, faite par le gouvernement militaire, d'intégration de l'Indien à ce qu'on appelait la société brésilienne ; ils sont arrivés aux côtés des protestations des caciques *xavantes* et *caingangues* contre les fréquentes invasions de leurs réserves par de grands propriétaires terriens et des promoteurs immobiliers.

Face à ce tableau, il devint impossible de parler des Indiens d'un point de vue anthropologique ou historique, pour enregistrer les formes culturelles d'un groupe humain dit primitif ou pour raconter l'histoire du Brésil avant l'arrivée des conquistadors, ou encore pour nous demander comment nous avons commencé à construire notre identité. Nous avions une autre question, urgente, immédiate, pragmatique : parler de la contemporanéité, l'image d'hier comme représentation d'aujourd'hui ; parler de nos contemporains, de nos semblables, exprimer notre indignation face à la brutalité avec laquelle ils ont été exterminés. Les films parlent de l'Indien comme de notre autre moi ; peut-être comme notre véritable moi. Pour le spectateur de cinéma, spécialement pour le spectateur d'alors, pour l'homme de la ville, pour le spectateur de cinéma, l'Indien à l'écran était l'image de l'homme normal opprimé par une espèce de néo-conquistador : les militaires au pouvoir. Dans les films, les Indiens, en plus d'Indiens, plus qu'Indiens sont une représentation de l'opprimé.

C'est également la préoccupation de documentaires de court et moyen métrage, réalisés à la même période, comme *Auké, o mito do fogo e do homem branco* [Auké, le mythe du feu et de l'homme blanc] (1976), de Oswaldo Caldeira, *Ronkonkamekra, vulgo Canela* (1974), de Walter Lima J.-R., *Noel Nutels* (1975), de Marco Altberg et *Os Guaranis* [Les Guaranis] (1975), de Regina Jehá. Ces films tracent un portrait de l'Indien en tant qu'individu harcelé par un pouvoir matériellement plus fort et intolérable. Et cette préoccupation reste présente, par certains côtés, même dans des documentaires faits peu après, et apparemment plus intéressés par une recherche sur la question de l'Indien telle qu'elle est (et non par son utilisation en tant que représentation du Brésilien opprimé) : *Terra dos índios* [Terre des Indiens] (1979), de Zelito Viana, *Pankararu do Brejo dos Padres* (1977), de Wladimir Carvalho, et *República Guarani* (1978) de Sílvia Back. Dans tous ces films, l'Indien est filmé comme une partie de la culture brésilienne, qui ne peut s'exprimer, suffoquée par le pouvoir. La réalité est filmée de l'intérieur, comme si l'observateur se sentait comme une partie de l'histoire racontée, comme un personnage du film. A l'écran, les

As histórias que o Francês, Uirá, Ubirajara e Ajuricaba contam discutem duas questões ao mesmo tempo. Um salto ao passado para falar do problema do índio de hoje. Um salto ao índio para falar do problema da sociedade em que o espectador vive. O tema comum, e a preocupação de usar este tema para representar também um outro fragmento da realidade além do que se encontra ali figurado, levaram os filmes a adotar soluções de cena semelhantes. São quatro filmes com narração de ritmo lento. A ação se interrompe de quando em quando para a descrição do mundo material dos índios, para algo equivalente a uma documentação encenada. Estes entreatos, feitos com uma acentuada preocupação de veracidade, são de fato o principal recurso para levar a platéia a se identificar com os índios, a viver o problema em lugar de compreendê-lo intelectualmente. Naquele momento – toda a informação censurada e o sistema cobrindo a realidade com uma falsa ficção de ordem e progresso –, naquele momento um registro direto e simples do real ganhava uma força mágica. Com estruturas semelhantes, as histórias se interligam quase como se cada uma delas fosse parte de uma única narrativa que só se completa com a montagem de um filme depois do outro. O segundo prossegue a conversa iniciada no primeiro, o terceiro serve de ponte para o quarto elo da corrente. Uma interligação especialmente significativa porque aconteceu de modo espontâneo, e não em obediência a um projeto previamente organizado.

Para início de conversa um manifesto antropofágico. *Como era gostoso o meu francês* (realizado em fins de 1970, mas retido pela censura até janeiro de 1972) se passa no Rio de Janeiro, no século XVI, franceses e portugueses de um lado, tupinambás e tupiniquins de outro. Os europeus comem-se entre si para ver quem ficará sozinho para devorar o trabalho dos índios e as riquezas da terra – a pimenta e o pau-brasil. Os índios devoram-se entre si enquanto esperam o momento de comer o europeu. A narrativa se organiza em torno de um francês aprisionado pelos tupinambás e condenado a servir de comida para a tribo daí a oito meses. Durante este tempo o francês vive entre os índios como um hóspede. Ganha uma esposa de presente. Aprende com os índios a cortar o cabelo e a pintar o corpo. Aprende a língua e os hábitos dos tupinambás. Passa a se comportar como se fosse um deles. Ensina aos índios as técnicas de cultivo e o uso de um canhão tomado dos portugueses. Passados os oito meses, a aldeia se reúne numa grande festa e come o francês.

O segundo elo da cadeia, *Uirá*, retoma a conversa do ponto em que ela se interrompe no filme de Nelson. Na cena final de *Como era gostoso o meu fran-*

Indiens ne sont pas différents, ils ne sont pas autres. Ils sont ce que nous sommes. Un morceau de tout ce que nous sentons et ne parvenons pas à exprimer.

Les histoires que le Français, Uirá, Ubirajara et Ajuricaba racontent abordent deux questions en même temps. Un saut vers le passé pour parler du problème de l'Indien aujourd'hui. Un saut vers l'Indien pour parler du problème de la société dans laquelle le spectateur vit. Le thème commun, et le souci d'utiliser ce thème pour représenter aussi un autre fragment de réalité au-delà de ce qui s'y trouve figuré, ont conduit ces films à adopter des mises en scène semblables. Il s'agit de quatre films avec un récit au rythme lent. L'action s'interrompt de temps en temps pour laisser place à la description du monde matériel des Indiens, pour quelque chose d'équivalent à une mise en scène de la réalité. Ces entractes, réalisés dans un grand souci de véracité, sont, en réalité, le principal procédé pour faire que le public s'identifie aux Indiens, qu'il vive le problème au lieu de le comprendre intellectuellement. A ce moment-là, toute l'information est censurée et le système couvre la réalité avec une fiction fautive d'ordre et de progrès-, à ce moment-là, un enregistrement direct et simple du réel gagnait une force magique. Les histoires, avec leurs structures semblables, se relient entre elles presque comme si chacune faisait partie d'un seul récit qui ne se complète qu'au montage d'un film après l'autre. Le second continue la conversation entamée dans le premier, le troisième sert de pont vers le quatrième anneau de la chaîne. C'est une interconnexion particulièrement significative parce qu'elle s'est produite de façon spontanée, et non en réponse à un projet préalablement établi.

Pour débiter la conversation, un manifeste anthropologique. *Como era gostoso o meu francês* (réalisé fin 1970 mais retenu par la censure jusqu'à janvier 1972) se passe à Rio de Janeiro, au XVI^e siècle, Français et Portugais d'un côté, Tupinambas et Tupiniquins de l'autre. Les Européens se mangent entre eux pour voir qui va rester seul et dévorer le travail des Indiens et les richesses de la terre – le poivre et le bois brésil. Les Indiens se dévorent entre eux tandis qu'ils attendent le moment de manger l'Européen. Le récit s'organise autour d'un Français emprisonné par les Tupinambas et condamné à servir de nourriture à la tribu huit mois plus tard. Pendant ce temps, le Français vit parmi les Indiens comme un hôte. Il gagne en cadeau une épouse. Il apprend avec les Indiens à se couper les cheveux et se peindre le corps. Il apprend la langue et les coutumes des Tupinambas. Il se comporte comme l'un d'eux. Il enseigne aux Indiens les techniques de culture et l'utilisation d'un canon pris aux Portugais. Au bout de huit mois, le village se réunit pour une grande fête et mange le Français.

Le second anneau de la chaîne, *Uirá*, reprend la conversation au point où elle a été interrompue dans le



Brava gente brasileira (Braves gens brésiliens) (2000) de Lúcia Murat

cês, já pintado para o ritual antropofágico, de pé diante de toda a aldeia reunida para comê-lo, o homem branco emudece. Recusa-se a cumprir a parte que lhe cabe na festa, ou seja, recitar as palavras que comandam o golpe final. O cacique, diante do francês, espera com o tacape já pronto. A índia que o francês ganhou como esposa no tempo de espera vem ajudá-lo: repete baixinho as palavras que ele deve dizer em voz alta e em tom valente. Pede que ele fale logo, porque a tribo quer comê-lo – e ela espera ansiosa o momento de comer o seu pescoço. O homem branco, então, grita furioso (mas em francês, e não em tupi como previsto) as palavras finais do ritual: “os meus iguais virão vingar a minha morte e destruir meus inimigos”.

Uirá começa aí, com os índios já quase inteiramente destruídos pelos iguais ao francês. Há um salto no tempo. Não estamos mais no século 16. A história, baseada num fato real (narrado por Darcy Ribeiro no ensaio *Uirá vai ao encontro de Maíra*) se passa em

film de Nelson. Dans la scène finale de *Como era gostoso o meu francês*, alors qu’il est peint pour le rituel anthropophagique, debout face au village réuni pour le manger, l’homme blanc devient muet. Il se refuse à assumer la partie qui lui revient dans la fête, c’est-à-dire, à réciter les mots qui commandent le coup final. Le cacique, face au Français, attend avec la massue à la main. L’Indienne que le Français a gagnée comme épouse, en attendant, vient l’aider : elle répète tout bas les mots qu’il doit dire à haute voix et d’un ton courageux. Elle lui demande de parler de suite, parce que la tribu veut le manger – et qu’elle attend impatiemment le moment de manger son cou. Alors, l’homme blanc crie furieux (mais en français et non en tupi comme prévu) les mots de la fin du rituel : “mes semblables viendront venger ma mort et détruire mes ennemis”.

Uirá commence là, avec les Indiens déjà presque entièrement détruits par les semblables au Français. Il y a un saut dans le temps. Nous ne sommes plus au XVI^e siècle. L’histoire fondée sur un fait réel (raconté par

1939, no Maranhão, e se passa mesmo como se o filme viesse em resposta, em sequência direta ao *Francês* de Nelson.

O personagem central é um cacique kaapor que sai de sua aldeia, à margem dos rios Turiaçu e Pindaré, ao encontro de Maíra, o grande herói civilizador, que fez a terra e os rios, que plantou a mata e fez os homens atirando pedaços de árvores nos rios: fez os kaapor com galhos de pau d'arco e com galhos de sumaúma, os homens brancos, os karaívas. O cacique parte ao encontro de Maíra porque sua aldeia fora dizimada por uma epidemia de gripe depois dos primeiros contatos com os homens das cidades. Esgotados os conhecimentos da tribo para vencer o mal, restava partir ao encontro de Maíra. Ele ensinara aos kaapor como viver nas florestas, ensinaria também o que fazer para vencer a doença e recuperar a alegria de viver. Para ver Maíra seria necessário livrar-se dos presentes dos karaívas. Agir como um kaapor. Maíra era também um kaapor, um forte, e não se deixava ver pelos karaívas. Uirá pinta o corpo de vermelho e preto, as cores de Maíra. Enfeita a cabeça com um arranjo de penas amarelas, adorno igual ao de Maíra. Toma um painho com farinha de mandioca, a comida de Maíra. Empunha um arco e flechas, as armas de Maíra. E, como um kaapor, um forte, parte –sem o saber– na direção da cidade de São Luiz.

Agredido por sertanejos no meio do caminho, Uirá é preso na cidade de Viana –as pessoas reagem ofendidas à nudez do índio, de sua mulher, Katai, e de seus dois filhos, Irapik e Aruri, e chamam a polícia. De Viana é enviado para a cadeia de São Luís. Libertado depois de algum tempo, pelo Serviço de Proteção aos Índios, o cacique tenta, ainda, sem sucesso, apoderar-se de uma canoa de pescadores para seguir mar adentro. Maíra, dizem os kaapor, mora do outro lado de um rio ou lago muito grande, tão grande que de uma das margens não se consegue ver a outra. Para chegar até Maíra o kaapor precisa mostrar coragem e passar por duras provas. Os pescadores reagem, Uirá insiste, é agredido a golpes de remo. Mesmo ferido, atira-se ao mar para tentar alcançar a nado a morada de Maíra, mas é retirado das águas por uma lancha do Serviço de Proteção aos Índios. Ainda muito ferido, Uirá retorna a sua aldeia. Perto de casa, atira-se no rio Pindaré e se deixa devorar pelas piranhas. Os kaapor, e só os kaapor, depois de mortos são recebidos por Maíra, e não existindo nenhuma outra possibilidade, Uirá vai ao encontro do herói criador através da morte.

Uirá, de certo modo, retoma a estrutura narrativa de *Como era gostoso o meu francês* às avessas. O índio aparece aqui no lugar anteriormente ocupado pelo francês –aprisionado e tratado como hóspede até o

Darcy Ribeiro dans l'essai *Uirá vai ao encontro de Maíra* – *Uirá va à la rencontre de Maíra*) a lieu en 1939, dans le Maranhão, et se passe exactement comme si le film venait en réponse, directement au *Français* de Nelson.

Le personnage central est un cacique kaapor qui part de son village, situé au bord des fleuves Turiaçu et Pindaré, à la rencontre de Maíra, le grand héros civilisateur, qui a fait la terre et les fleuves, qui a planté la forêt et fait les hommes en jetant des morceaux d'arbres dans les fleuves : il a fait les Kaapor avec des branches de bois d'arc et les hommes blancs et les Karaívas avec des branches de sumaúma. Le cacique part à la rencontre de Maíra parce que son village a été décimé par une épidémie de grippe, après les premiers contacts avec les hommes des villes. Une fois épuisées les connaissances de la tribu pour vaincre le mal, il ne restait qu'à partir à la rencontre de Maíra. Il avait appris aux Kaapor à vivre dans les forêts, il leur apprendrait aussi quoi faire pour vaincre la maladie et retrouver leur joie de vivre. Pour voir Maíra, il était nécessaire d'éviter les présents des Karaívas. D'agir comme un Kaapor. Maíra était aussi un Kaapor, fort, qui ne se laissait pas voir par les Karaívas. Uirá se peint le corps en rouge et noir, les couleurs de Maíra. Il décore sa tête d'une composition de plumes jaunes, une parure semblable à celle de Maíra. Il prend un panier de farine de manioc : la nourriture de Maíra. Il saisit un arc et des flèches : les armes de Maíra. Et comme un Kaapor, fort, il part – sans le savoir – en direction de la ville de São Luiz.

Agressé par des habitants du sertão au milieu du chemin, Uirá est emprisonné dans la ville de Viana – les gens réagissent, offensés par la nudité de l'Indien, de sa femme, Katai, et de ses deux enfants, Irapik et Aruri, et appellent la police. De Viana, il est envoyé à la prison de São Luiz. Libéré quelques temps après, par le Service de Protection des Indiens, le cacique tente, encore une fois sans succès, de s'emparer d'un canoë de pêcheurs pour prendre la mer. Maíra, disent les Kaapor, habite de l'autre côté d'une rivière ou d'un lac très grand, si grand que de l'une des rives on ne peut apercevoir l'autre. Pour arriver jusqu'à Maíra, le Kaapor doit montrer son courage et passer par de dures épreuves. Les pêcheurs réagissent, Uirá insiste et est agressé à coups de rame. Malgré ses blessures, il se jette à la mer pour essayer d'arriver à la nage chez Maíra, mais il est retiré des eaux par un bateau du Service de Protection des Indiens. Encore gravement blessé, Uirá retourne dans son village. Près de chez lui, il se jette dans le fleuve Pindaré et se laisse dévorer par les piranhas. Les Kaapor, et seulement les Kaapor, une fois morts sont reçus par Maíra, et n'ayant d'autre solution, Uirá va à la rencontre du créateur à travers la mort.

D'une certaine façon, *Uirá* reprend, à l'envers, la structure narrative de *Como era gostoso o meu francês*.

instante em que é comido. No filme de Nelson, na aldeia dos tupinambás, o francês aprende a cortar a barba e o cabelo, a tirar a roupa e pintar o corpo como se fosse um índio. No filme de Gustavo, na cidade dos karaívas, o índio é obrigado a cobrir o corpo com roupas e a participar de festas e solenidades como se fosse um homem branco. Dois idênticos rituais de antropofagia. Ou quase idênticos. Quase, porque um deles, o que devora Uirá, é marcado por um tipo de violência inexistente no outro. Primeiro a violência física – a brutalidade dos sertanejos, dos policiais, dos pescadores. Depois a violência cultural – as ofensas à nudez do índio, a intolerância das pessoas da cidade, a humilhação e o desprezo: enquanto espera na porta da prisão a libertação de seu homem, Katai é embriagada e tomada como prostituta.

A violência física está bastante atenuada em comparação aos fatos realmente acontecidos, explica Gustavo. Atenuada para “evitar que o espectador desvie sua atenção para uma espécie de calvário físico, para uma brutalidade puramente visual, externa. A brutalidade com que a cidade devora Uirá e sua família foi atenuada para revelar melhor a agressão mais forte, a violência “civilizada”, aquela que já se encontrava integrada ao cotidiano do espectador.

[...] Na primeira metade do filme de Gustavo Dahl o espectador vê apenas o cacique, a aldeia pobre, as tentativas de vencer a tristeza (o isolamento, a destruição da palhoça, a caça, a guerra) e a preparação para a viagem ao encontro de Maíra. “O que importa nesta história é a violência moral que uma cultura impõe a outra a partir do pressuposto imediato de superioridade, por ser mais forte e em maioria”, disse Gustavo. “O que importa é ver como a cultura branca e brasileira não reconheceu em Uirá um integrante de uma cultura maior”.

O tema da conversa, as situações diretamente registradas o que vemos é apenas parte do filme. Igualmente importante é a maneira de narrar, é a utilização destas situações não como registros ou reconstituições de fatos acontecidos, mas como uma representação dramática cujo significado vai além do imediatamente visível. Ou melhor, com a sensação de que as situações filmadas, numa certa medida, numa outra dimensão, estão mesmo acontecendo com ele. Os fatos, as coisas que estão dentro da imagem, situam com bastante precisão o cenário, o período em que se passa a história, e os personagens que vivem esta história. Maranhão, 1939. Retrato de Getúlio Vargas na parede. Serviço de Proteção aos índios. Os kaapor com adornos plumários. Os soldados de farda amarela. Nada disto tinha a ver com o cotidiano do espectador dos anos 1970. Mas alguma coisa no ar, entre o projetor e a tela, alguma coisa que

L'Indien apparaît ici à la place antérieurement occupée par le Français – emprisonné et traité comme un hôte jusqu'à l'instant où il est mangé. Dans le film de Nelson, dans le village des Tupinambas, le Français apprend à se couper la barbe et les cheveux, à enlever ses vêtements et peindre son corps comme s'il était un Indien. Dans le film de Gustavo, dans le village des Karaívas, l'Indien est obligé de couvrir son corps de vêtements et de participer à des fêtes et des cérémonies comme s'il était un homme blanc. Deux rituels d'anthropophagie identiques. Ou presque identiques. Presque, parce l'un d'eux, celui qui dévore Uirá, est marqué par un type de violence qui n'existe pas dans l'autre. D'abord, la violence physique – la brutalité des habitants du sertão, des policiers, des pêcheurs. Ensuite, la violence culturelle – les offenses à la nudité de l'Indien, l'intolérance des gens de la ville, l'humiliation et le mépris : tandis qu'elle attend à la porte de la prison la libération de son homme, Katai est enivrée et emmenée comme prostituée.

La violence physique est assez atténuée par rapport aux faits réels, explique Gustavo. Atténuée pour “éviter que le spectateur dévie son attention vers une espèce de calvaire physique, vers une brutalité purement visuelle, externe. La brutalité avec laquelle la ville dévore Uirá et sa famille a été atténuée pour mieux révéler l'agression la plus forte, la violence “civilisée”, celle qui se trouvait déjà intégrée au quotidien du spectateur. [...]

Dans la première moitié du film de Gustavo Dahl, le spectateur voit à peine le cacique, le village pauvre, les tentatives de vaincre la tristesse (l'isolement, la destruction de la hutte, la chasse, la guerre) et la préparation du voyage à la rencontre de Maíra. “L'important dans cette histoire, c'est la violence morale qu'une culture impose à l'autre, à partir du présupposé immédiat de supériorité, parce qu'elle est plus forte et majoritaire”, dit Gustavo. “L'important, c'est de voir comment la culture blanche et brésilienne n'a pas reconnu en Uirá un membre d'une culture plus grande.”

Le thème de la conversation, les situations directement enregistrées, ce que nous voyons fait à peine partie du film. La façon de raconter, l'utilisation de ces situations non comme des enregistrements ou des reconstitutions de faits réels, mais comme une représentation dramatique dont la signification va au-delà de l'immédiatement visible comptent également. Les faits, les choses qui sont à l'image situent avec assez de précision la scène, la période à laquelle se passe l'histoire, et les personnages qui vivent cette histoire. Maranhão, 1939. Portrait de Getúlio Vargas sur le mur. Service de Protection des Indiens. Les Kaapor avec des parures de plumes. Les soldats en uniforme jaune. Rien de tout ça n'avait de rapport avec le quotidien du spectateur des années 1970. Mais quelque chose dans

não se traduz diretamente em palavras ou gestos – uma amarga sensação de violência e humilhação idêntica à sofrida pelo kaapor – isto sim, fazia parte do cotidiano do espectador. Esta coisa se percebe não nos fatos que compõem a história, mas no modo de transformar estes fatos em imagens de cinema – um modo de figurar o índio com algum sinal do homem da cidade, do homem da cidade do cinema.

“Durante a preparação de *Uirá* – disse Gustavo – pensei com frequência no *Tabu* (1930) de Murnau. Ver um protagonista nativo interpretando o personagem principal leva a gente a observá-lo como um estrangeiro. Ele passa a ser uma pessoa diferente, não pertence à nossa Nação, ao nosso grupo cultural. E este tipo de reação não me interessava. Um ator e uma atriz da cidade provocam um outro tipo de afastamento: o filme se distancia da veracidade. E aqui lembrei-me de um sem-número de exemplos de filmes americanos, onde a verdade de sua história e de sua imagem é mais profunda que a verdade que se poderia obter através da veracidade documentária. Minha intenção é a de abrir uma janela para o problema através da emoção, e não através da compreensão intelectual, porque a gente está muito menos preparada para equacionar o problema do índio de forma emocional. Todas estas coisas me levaram a optar por um filme narrativo, por um tratamento mais clássico, em lugar de uma abordagem antropológica. Era importante compor o filme mais próximo das estruturas tradicionais, para permitir uma identificação afetiva entre o espectador e o personagem, em lugar da percepção abstrata do problema”.

Para o espectador que adere à proposta do realizador, que se deixa levar pela emoção e entra na veracidade da ficção, o desfecho da história de *Uirá* ganha um significado especial. O mergulho do cacique kaapor no rio Pindaré expressa principalmente uma recusa. Uma radical negação de se integrar ao grupo materialmente mais forte. Para passar este sentimento o realizador obriga o espectador a ver a cena da morte de *Uirá* com um certo afastamento. A câmera vê de longe. *Uirá* se afasta em silêncio. Caminha com passos lentos e, pouco a pouco, entra no rio até desaparecer, ao longe, e deixar-se afogar. Katai, sua mulher, não faz nada. A câmera não faz nada. *Uirá* vai embora, isto é tudo o que se vê. Ou quase tudo, porque na imagem seguinte, coisa um tanto fora do espaço natural em que se passa o filme, vemos um kaapor sobre uma pedra à beira de um grande rio, lago, ou mar, contra o azul do céu – *Uirá*? *Maíra*? Um corte seco para uma realidade outra, uma brusca mudança de tom, um grito emocional difícil de traduzir. Curiosamente os dois filmes seguintes, *A lenda de Ubirajara* e *Ajuricaba*, terminam mais ou

l’air, entre le projecteur et l’écran, quelque chose qui ne se traduit pas directement en mots ou gestes – une amère sensation de violence et d’humiliation identique à celle dont souffre le Kaapor – ça oui, ça faisait partie du quotidien du spectateur. C’est perceptible non dans les faits qui composent l’histoire, mais dans la façon de transformer ces faits en images cinématographiques – une façon de représenter la figure de l’Indien avec une petite marque de l’homme de la ville, de l’homme de la ville du cinéma.

“Pendant la préparation de *Uirá* – dit Gustavo – j’ai souvent pensé à *Tabou* (1930) de Murnau. Le fait de voir un protagoniste natif interpréter le premier rôle conduit les gens à l’observer comme un étranger. Il devient une personne différente, il n’appartient pas à notre Nation, à notre groupe culturel. Et ce type de réaction ne m’intéressait pas. Un acteur et une actrice de la ville provoquent un autre type de distanciation : le film perd en véracité. Et là, je me suis souvenu d’innombrables exemples de films américains, dans lesquels la vérité de l’histoire et de l’image est plus profonde que la vérité que l’on pourrait obtenir à travers l’authenticité documentaire. Mon intention est d’ouvrir une fenêtre sur le problème à travers l’émotion, et non à travers la compréhension intellectuelle, parce que les gens sont bien moins préparés pour envisager le problème de l’Indien de façon émotionnelle. Toutes ces choses m’ont conduit à opter pour un film narratif, pour un traitement plus classique, au lieu d’une approche anthropologique. Il était important de composer le film plus près des structures traditionnelles, afin de permettre une identification affective entre le spectateur et le personnage, au lieu de la perception abstraite du problème.”

Pour le spectateur, qui adhère à la proposition du réalisateur, qui se laisse emporter par l’émotion et rentre dans la vérité de la fiction, le dénouement de l’histoire de *Uirá* recouvre une signification particulière. Le plongeon du cacique kaapor dans le fleuve Pindaré exprime essentiellement un rejet. Un refus radical de s’intégrer au groupe matériellement le plus fort. Pour transmettre ce sentiment, le réalisateur oblige le spectateur à voir la scène de la mort de *Uirá* avec une certaine distance. La caméra voit de loin. *Uirá* s’éloigne en silence. Il marche à pas lents et, peu à peu, il entre dans le fleuve jusqu’à disparaître, au loin, et se noie volontairement. Katai, sa femme, ne fait rien. La caméra ne fait rien. *Uirá* s’en va, c’est tout ce que l’on voit. Ou presque tout, parce que dans l’image suivante, un peu en dehors de l’espace naturel où se passe le film, on voit un Kaapor sur une pierre, au bord d’un grand fleuve, d’un lac ou d’une mer, se découpant sur le ciel bleu – *Uirá* ? *Maíra* ? Une coupe franche pour une réalité autre, un brusque changement de ton, un cri émotionnel difficile à traduire. Curieusement, les deux films suivants, *A lenda de*

menos do mesmo modo, num corte para uma outra dimensão.

Nos dois primeiros elos da corrente os índios falam tupi. De certo modo se atende assim a uma certa preocupação de veracidade. Mas o que importa de fato é a utilização de uma outra língua como uma solução dramática, como um dado da ficção. O grupo materialmente mais forte (nos filmes, o colonizador branco) e o grupo materialmente mais fraco (nos filmes, o índio) falam línguas diferentes, não se comunicam. No terceiro filme deste conjunto, *A lenda de Ubirajara*, os índios falam uma língua do grupo Gê. No filme que fecha o ciclo, *Ajuricaba*, os índios se recusam a falar. Permanecem todo o tempo calados. Em *Como era gostoso o meu francês* os diálogos em tupi são traduzidos em legendas. Em *Uirá*, não. Os trechos dialogados em tupi não têm tradução. O espectador vê, ouve, e tenta compreender o significado das falas do cacique kaapor através de seus gestos e da composição da imagem. Enquanto a cena se passa na tela existe só uma relação afetiva com o personagem. Só depois da cena, em trechos onde a ação corre mais lenta armados como se fossem entreatos, uma narração em português – os comentários de Katai, mulher de Uirá – resumem e explicam o que se fez e o que se disse nas imagens que acabaram de passar. Na maior parte do tempo os diálogos em tupi funcionam como um som musical e os gestos dos índios como movimentos de um balé. A plateia vê um jogo de mímica sublinhado por uma espécie de canto. Sente a imagem. A compreensão vem depois do sentimento. *A lenda de Ubirajara* começa aí, neste estilo de encenação de Uirá. Faz o mesmo caminho mas no sentido inverso: sai de uma ficção em busca de sinais documentais capazes de atrair o espectador para dentro dela.

O ponto de partida foi um romance de José de Alencar, *Ubirajara o senhor da lança*. Para dar vida às duas tribos imaginadas pelo escritor, os tocantins e os araguaia, adornos plumários e utensílios indígenas autênticos. As filmagens, feitas nas florestas do planalto central, perto de Brasília, foram precedidas de um estudo das culturas indígenas do grupo Gê. Um índio kraô, de nome Tep Kahok, viúvo de uma índia karajá, orientou os atores nas danças, nos rituais e na entonação dos diálogos. No entanto, estes pedaços da realidade do mundo indígena encaixados na ficção romântica de José de Alencar não dão ao filme de André Luís um tom documental semelhante àquele construído por Nelson em *Como era gostoso o meu francês*. Não se trata de documentar através da ficção cinematográfica o que se passou com determinada cultura, a karajá ou a xavante. Da realidade o filme retém apenas o que pode servir à invenção de uma

Ubirajara et *Ajuricaba*, se finissent plus ou moins de la même façon, dans une coupe vers une autre dimension.

Dans les deux premiers anneaux de la chaîne, les Indiens parlent tupi. D'une certaine façon, on répond là à un certain souci de véracité. Mais ce qui compte réellement, c'est l'utilisation d'une autre langue en tant que solution dramatique, en tant que donnée de la fiction. Le groupe matériellement le plus fort (dans les films, le colonisateur blanc) et le groupe matériellement le plus faible (dans les films, l'Indien) parlent des langues différentes, ne communiquent pas entre eux. Dans le troisième film de cet ensemble, *A lenda de Ubirajara*, les indiens parlent une langue du groupe Gê. Dans le film qui clôt le cycle, *Ajuricaba*, les Indiens se refusent à parler. Ils restent tout le temps silencieux. Dans *Como era gostoso o meu francês*, les dialogues en tupi sont traduits en sous-titres. Dans *Uirá*, non. Les morceaux de dialogue en tupi n'ont pas de traduction. Le spectateur voit, entend, et tente de comprendre la signification des paroles du cacique kaapor à travers ses gestes et la composition de l'image. Tandis que la scène ne se passe qu'à l'écran, il n'existe qu'un rapport affectif avec le personnage. Ce n'est qu'après la scène, dans des passages montés comme des entractes, et où l'action s'écoule plus lentement, qu'un récit en portugais – les commentaires de Katai, femme de Uirá – résume et explique ce qui a été fait et dit dans les images précédentes. La plupart du temps, les dialogues en tupi fonctionnent comme un son musical et les gestes des Indiens comme les mouvements d'un ballet. Le public voit un jeu de mimique, souligné par une espèce de chant. Il sent l'image. La compréhension vient après le sentiment. *A lenda de Ubirajara* commence là, dans ce style de mise en scène de Uirá. Il effectue le même chemin mais en sens inverse : il vient d'une fiction, à la recherche de signaux documentaires capables d'attirer le spectateur vers son intérieur.

Le point de départ fut un roman de José de Alencar, *Ubirajara o senhor da lança*-*Ubirajara le seigneur de la lance*. Pour donner vie aux deux tribus imaginées par l'écrivain, les *toctatins* et les *araguaia*, des parures de plumes et des ustensiles indigènes authentiques. Les tournages, réalisés dans les forêts de la plaine centrale, près de Brasília, ont été précédés d'une étude des cultures indigènes du groupe Gê. Un indien *kraô*, nommé Tep Kahok, veuf d'une indienne karajá, a guidé les acteurs dans les danses, les rituels et l'intonation des dialogues. Cependant, ces morceaux de réalité du monde indigène, emboîtés dans la fiction romantique de José de Alencar, ne donnent pas au film de André Luís un ton documentaire semblable à celui construit par Nelson dans *Como era gostoso o meu francês*. Il ne s'agit pas de documenter, à travers la fiction cinématographique, ce qui s'est passé avec une culture donnée, par exemple la *karajá* ou la *xavante*. De la réali-

ficção, capaz de levar o espectador a se identificar emocionalmente com o índio. Com a condição do índio, com a idéia do índio brasileiro, com a idéia de uma cultura sistematicamente ignorada e dizimada desde a chegada do colonizador europeu. Com a idéia de uma cultura onde as relações entre as pessoas, e entre as pessoas e a natureza, eram mais harmoniosas.

Em *A lenda de Ubirajara* os utensílios reais, as falas reais, a floresta real, a realidade enfim, contribui para afastar o espectador do real, para transportá-lo a um mundo imaginado e nele dar seqüência ao projeto que vem de *Uirá*. A realidade, neste filme, parece ter sido inventada para servir à fotografia. A fotografia é o que de fato existe na longa seqüência de abertura – um índio sai da floresta com uma canoa e se põe a navegar num grande rio. Não há diálogos, nem narração, nem música: só uns poucos ruídos sussurrados, para passar a idéia do grande silêncio da floresta. A rigor nem mesmo existe uma ação para se ver. Repetem-se vários planos da canoa no rio. Os gestos do índio, impulsionando a canoa com o remo, são os mesmos. O que está mesmo em movimento é o tom da fotografia: o maior ou menor brilho das cores, a maior ou menor intensidade da luz. [...] O fragmento de realidade fotografado – o ator que faz as vezes de um índio, a canoa, o rio, a floresta – passa a um segundo plano. Não se trata de registrar a realidade por meio de fotografias em movimento: a fotografia é a verdade.

Em *A lenda de Ubirajara* o que realmente importa é um efeito de luz. [...] A fotografia – a luz – aparece antes de qualquer outra coisa porque ela é mesmo o primeiro elemento da encenação. O principal intérprete em cena e intérprete que exagera, que não se limita a registrar com fidelidade a ação diante da câmera. Faz um super registro, super representa, assim como todos os outros atores e atrizes. Tal como a fotografia, todos procuram atender a esta solicitação de superrepresentação. [...] *A lenda de Ubirajara* amplia o bocado de ficção presente nos dois filmes anteriores. Torna a encenação mais aparente. Toma o índio um pouco pelo que ele é e um pouco mais pela idéia que o filme, ao fotografá-lo de determinado modo, pode desenhar a partir dele. Toma a idéia de floresta como natureza não atingida pelo homem civilizado, e a idéia de índio como o homem livre para criar a partir dessas idéias uma realidade outra onde propõe/rememora/sugere um quase paraíso, uma existência harmoniosa perdida pelo homem no processo de civilização.[...]

A lenda de Ubirajara reserva pouco espaço para o colonizador. A rigor ele nem aparece em cena, vemos apenas um sinal de sua presença na última imagem

té, le film retient à peine ce qui peut servir à l'invention d'une fiction, ce qui peut conduire le spectateur à s'identifier émotionnellement à l'Indien. A la condition de l'Indien, à l'idée de l'Indien brésilien, à l'idée d'une culture systématiquement ignorée et décimée depuis l'arrivée du colonisateur européen. A l'idée d'une culture où les relations entre les personnes, et entre les personnes et la nature, étaient plus harmonieuses.

Dans *A lenda de Ubirajara*, les ustensiles réels, les conversations réelles, la forêt réelle, la réalité enfin, contribuent à éloigner le spectateur du réel, pour le transporter vers un monde imaginaire où donner une suite au projet qui vient de *Uirá*. La réalité, dans ce film, semble avoir été inventée pour servir la photographie. La photographie, c'est ce qui existe de fait dans la longue séquence d'ouverture – un Indien sort de la forêt avec un canoë et se met à naviguer sur un grand fleuve. Il n'y a pas de dialogues, ni de narration, ni de musique : rien que quelques bruits murmurés, pour transmettre l'idée du grand silence de la forêt. Il n'existe même pas une action à voir. Plusieurs plans du canoë sur le fleuve se répètent. Les gestes de l'Indien, faisant avancer le canoë avec la rame sont les mêmes. Ce qui est vraiment en mouvement c'est le ton de la photographie : la plus ou moins grande brillance des photos, la plus ou moins grande intensité de la lumière. [...] Le fragment de réalité photographié – l'acteur qui joue le rôle d'un Indien, le canoë, le fleuve, la forêt – passe à un second plan. Il ne s'agit pas de documenter la réalité au moyen de photographies en mouvement : la photographie est la vérité.

Dans *A lenda de Ubirajara*, ce qui importe réellement, c'est un effet de lumière. [...] La photographie – la lumière – apparaît avant tout autre chose parce qu'elle est vraiment le premier élément de la mise en scène. C'est le principal interprète en scène et un interprète qui exagère, qui ne se limite pas à enregistrer fidèlement l'action devant la caméra. Elle fait un sur-enregistrement, elle sur-représente, de la même façon que tous les autres acteurs et actrices. De la même façon que la photographie, tous cherchent à obéir à cette sollicitation de sur-représentation. [...] *A lenda de Ubirajara* amplifie le fragment de fiction présent dans les deux films antérieurs. Il rend la mise en scène plus apparente. Il prend l'Indien un peu pour ce qu'il est et un peu plus pour l'idée que le film, en le photographiant d'une certaine manière, peut représenter à partir de lui. Il prend l'idée de forêt comme nature non atteinte par l'homme civilisé, et l'idée de l'Indien comme homme libre, pour créer à partir de ces idées une réalité autre, qui suggère un quasi paradis, une existence harmonieuse perdue par l'homme dans son processus de civilisation. [...]

A lenda de Ubirajara réserve peu d'espace au colo-

do filme – sinal breve mas forte, porque desloca o espectador da ficção para o espaço e o tempo preciso da realidade dele, espectador daquele instante em que o filme chegava aos cinemas. De repente, Brasília. Desaparece a floresta. Desaparecem os tocantins. Desaparecem os araguaiaias. Bate na tela a esplanada dos ministérios. Na beira da rua, no meio-fio, imóvel, calado, um índio com roupas de civilizado: única lembrança do que foi o planalto central antes da chegada do homem branco.

Ajuricaba de Oswaldo Caldeira, começa exatamente aí, nesta ideia de saltar da ficção para a realidade, do passado mais ou menos impreciso para um presente bem determinado. Século 18. Os portugueses, depois da fundação de Manaus, estão em guerra com os manaús e maiapenas comandados por Ajuricaba, guerreiro que, segundo a lenda, quando atacado se transformava em pássaro, em peixe, em folha de árvore, em cobra, em morcego ou onça, para escapar e derrotar seus inimigos. A narração começa com Ajuricaba preso, acorrentado, levado pelo capitão Belchior para Manaus. Na maior parte do tempo a câmera está na floresta, com Ajuricaba acorrentado e mudo, e com o capitão Belchior, que avança em direção ao barco que o conduzirá à cidade; com a memória de Ajuricaba, que em pensamento volta à floresta de antes da chegada do homem branco, a floresta de Manari, o herói criador que fez as árvores, o rio, o céu e os bichos, e que fez os manaús e os maiapenas para defenderem as florestas de todos os invasores; ou com a memória de Belchior, que em pensamento se desloca da floresta para a cidade, para rever as conversas que precederam a expedição contra Ajuricaba.

Quase todo o filme se passa aí, mas a cena de abertura está ambientada num cenário de hoje. O corpo de um bandido de nome Ajuricaba (é conduzido de uma canoa a uma ambulância, e daí ao Instituto Médico Legal de Manaus. A cena não chega a se concluir. Num corte brusco saltamos para a floresta, e logo encontramos, no século XVIII, o índio Ajuricaba prisioneiro do capitão Belchior. Pela metade da história, quando o espectador já nem se lembra mais da canoa, do corpo e da ambulância das imagens iniciais, a ação é cortada por um plano rápido da ambulância que avança nas ruas de Manaus: sem qualquer explicação a floresta do século XVIII é cortada por um carro do século XX. Essas intromissões de uma imagem contemporânea numa história de 200 anos atrás só se explicam por inteiro na cena final, quando a ação se desloca num salto brusco para a Manaus da zona franca. Aí, neste novo cenário, a história volta a ser vivida. Reaparecem os mesmos personagens que aprisionaram Ajuricaba no século 18, exceto o capitão Belchior. Reaparece o guerreiro índio: nome de

nisateur. En vérité, il n'apparaît pas en scène, on voit à peine un signe de sa présence dans la dernière image du film – signe bref mais fort, parce qu'il déplace le spectateur de la fiction vers l'espace et le temps précis de sa réalité, spectateur de cet instant où le film arrivait aux cinémas. Soudain, Brasília. La forêt disparaît. Les *Tocantins* disparaissent. Les *Araguaiaias* disparaissent. L'esplanade des ministères heurte l'écran. Au bord de la rue, sur le pavé, immobile, silencieux, un Indien avec des vêtements de civilisé : seul souvenir de ce qu'a été la plaine centrale avant l'arrivée de l'homme blanc.

Ajuricaba de Oswaldo Caldeira, commence exactement là, à cette idée de sauter de la fiction vers la réalité, du passé plus ou moins imprécis vers un présent bien déterminé. XVIII^e siècle. Les Portugais, après la fondation de Manaus, sont en guerre contre les *Manaús* et les *Maiapenas* commandés par Ajuricaba, guerrier qui, selon la légende, lorsqu'il était attaqué se transformait en oiseau, en poisson, en feuille d'arbre, en serpent, en chauve-souris ou en onça, pour s'échapper et vaincre ses ennemis. Le récit commence avec Ajuricaba prisonnier, enchaîné, emmené par le capitaine Belchior vers Manaus. La plupart du temps la caméra est dans la forêt, filmant Ajuricaba enchaîné et muet, et filmant le capitaine Belchior, qui avance en direction du bateau qui le conduira à la ville ; filmant la mémoire d'Ajuricaba, qui retourne en pensée à la forêt d'avant l'arrivée de l'homme blanc, la forêt de Manari, le héros créateur qui a fait les arbres, le fleuve, le ciel et les animaux, et qui a fait les *Manaús* et les *Maiapenas* pour qu'ils défendent la forêt contre tous les envahisseurs ; ou filmant la mémoire de Belchior, qui en pensée se déplace de la forêt vers la ville, pour revoir les conversations qui ont précédé l'expédition contre Ajuricaba.

Presque tout le film se passe là, mais la scène d'ouverture est située dans un espace d'aujourd'hui. Le corps d'un bandit appelé Ajuricaba (il est conduit d'un canoë à une ambulance, et de là à l'Institut Médico Légal de Manaus). La scène ne se conclut pas. Dans une coupe brusque, nous sautons vers la forêt, et ensuite nous retrouvons, au XVIII^e siècle, l'Indien Ajuricaba prisonnier du capitaine Belchior. Vers le milieu de l'histoire, lorsque le spectateur ne se souvient plus du canoë, du corps et de l'ambulance des images initiales, l'action est coupée par un plan rapide de l'ambulance, qui avance dans les rues de Manaus : sans aucune explication, la forêt du XVIII^e siècle est coupée par une voiture du XX^e siècle. Ces intromissions d'une image contemporaine dans une histoire vieille de 200 ans ne s'expliquent complètement que dans la scène finale, lorsque l'action se déplace, dans un saut brusque, vers la Manaus de la zone franche. Là, dans ce nouveau lieu, l'histoire est à nou-

loja, nome de rua, nome de emissora de rádio, nome de estação de televisão; marginal, com amplos óculos escuros, camisa aberta no peito, cordão em volta do pescoço e relógio digital no pulso; portuário, descarregando bananas trazidas de barco até a cidade; operário, capacete na cabeça e picareta na mão, trabalhando no calçamento de uma rua. Reaparece na Manaus invadida por rádios de pilha, máquinas de calcular, calças americanas, gravadores cassetes, relógios digitais, máquinas fotográficas; e se comporta na cidade do século XX tal como se comportava no século XVIII: não diz uma só palavra. Quem fala, quem se explica, quem diz o que pensa, quem age enfim, são os outros. O Governador, o comerciante, o nobre, o padre, e – enquanto a ação se passa na floresta – o capitão Belchior, o braço armado do poder enviado para debelar a rebeldia dos índios. Numa pausa na caminhada para Manaus, o capitão lamenta a “incompreensível hostilidade dos selvagens contra a boa vontade dos homens brancos, que chegavam à floresta com os hábitos modernos, o conforto e a civilização, com o necessário para tirar os índios da vida primitiva, da nudez, da língua inculta”. E lamenta a teimosia dos selvagens em manter a luta contra um adversário muitas vezes mais forte e bem armado. O capitão se dirige a Ajuricaba, mas o índio nada responde. Permanece calado.

Em princípio, levado pelo hábito de ver filmes, o espectador dá maior atenção à pessoa que age e se explica. À primeira vista os personagens mais importantes de um filme são aqueles que se definem diretamente, como o capitão Belchior interpretado por Paulo Villaça e alguns de seus seguidores – o Martin de Emmanuel Cavalcanti, que serve ao capitão com todo o zelo possível, e o Pedro de Nildo Parente, que pretende conquistar-lhe a posição. Ajuricaba, o guerreiro aprisionado e mudo, o meio-feiticeiro capaz de se transformar em cobra em peixe ou em pássaro é um ponto de observação. É o espectador dentro do filme. [...]

Na verdade, o filme não sugere que o espectador deva decifrar deste modo cada um de seus símbolos, que deva identificar que pessoas, grupo de pessoas ou episódios da vida brasileira se encontram representados em tal cena ou personagem. O que ele busca, de fato, é levar o espectador a se identificar com a condição do herói acorrentado na tela, a reconhecer na tela, mais do que uma pessoa ou um grupo em particular, uma forma de opressão idêntica à então (no momento em que o filme surgiu) sentida do lado de fora do cinema. Mas, de um certo modo, Belchior reúne comportamentos comuns aos militares e à classe média brasileira dos anos 1960 e 1970. Ele se mostra para o espectador numa imagem bem

veau vécue. Les personnages, à l'exception du capitaine Belchior, qui ont emprisonné Ajuricaba au XVIII^e siècle, réapparaissent. Le guerrier indien réapparaît : nom de boutique, nom de rue, nom de station de radio, nom de télévision ; marginal, avec de grandes lunettes noires, chemise ouverte sur la poitrine, chaîne autour du cou et montre digitale au poignet ; docker, déchargeant des bananes transportées par bateau jusqu'à la ville ; ouvrier, casque sur la tête et marteau piqueur à la main, travaillant à paver une rue. Il réapparaît dans la Manaus envahie par des radios à piles, des calculettes, des jeans, des radio cassettes, des montres digitales, des appareils photo ; et il se comporte dans la ville du XX^e siècle comme il se comportait au XVIII^e siècle : il ne dit pas un seul mot. Ceux qui parlent, qui s'expliquent, qui disent ce qu'ils pensent, qui agissent enfin, ce sont les autres : le Gouverneur, le commerçant, le noble, le curé et – quand l'action se déroule dans la forêt – le capitaine Belchior, le bras armé du pouvoir, envoyé pour vaincre la rébellion des Indiens. Lors d'une pause dans le chemin vers Manaus, le capitaine regrette “l'incompréhensible hostilité des sauvages contre la bonne volonté des hommes blancs, qui arrivaient dans la forêt avec les habitudes modernes, le confort et la civilisation, avec le nécessaire pour sortir les Indiens de la vie primitive, de la nudité, de la langue inculte.” Et il regrette l'obstination des sauvages à maintenir la lutte contre un adversaire bien plus fort et mieux armé. Le capitaine s'adresse à Ajuricaba, mais l'Indien ne répond rien. Il reste silencieux.

Au début, emporté par son habitude de voir des films, le spectateur accorde plus d'attention à la personne qui agit et s'explique. A première vue, les personnages les plus importants d'un film sont ceux qui se définissent directement, comme le capitaine Belchior, interprété par Paulo Villaça et quelques-uns de sa troupe – Martin joué par Emmanuel Cavalcanti, qui sert le capitaine avec tout le zèle possible, et Pierre joué par Nildo Parente, qui convoite son poste. Ajuricaba, le guerrier prisonnier et muet, le demi-sorcier capable de se transformer en serpent, en poisson ou en oiseau est un point d'observation. C'est le spectateur dans le film. [...]

En vérité, le film ne suggère pas que le spectateur doive déchiffrer de cette façon chacun de ses symboles, qu'il doive identifier quelles personnes, quels groupe de personnes ou épisodes de la vie brésilienne se trouvent représentés dans telle scène ou tel personnage. Ce qu'il cherche, de fait, s'est à conduire le spectateur à s'identifier à la condition du héros enchaîné, à l'écran, à reconnaître à l'écran, plus qu'une personne ou un groupe en particulier, une forme d'oppression identique à celle (au moment où le film est sorti) éprouvée à l'extérieur du cinéma. Mais, d'une certaine



A lenda de Ubirajara (1975) de André Luís de Oliveira

parecida com aquela usada então pelos militares para se mostrar ao país: um desbravador, um domador da floresta inculta e selvagem, um portador de boa ordem e de civilização, força de progresso sempre menosprezada e deixada à margem, ou manipulada por gente pouco honesta. E se mostra também com uma imagem algo semelhante àquela que uma parcela da classe média fazia de si mesma: a de defensora da civilização e da cultura contra a permanente ameaça de uma subversão selvagem. Belchior é um pouco isto, e os diálogos em que ele recita seu sofrimento de guerreiro ferido e incompreendido reforçam esta sensação. Seu desaparecimento no trecho final do filme, no pedaço da história ambientado bem no final da década de 1970, torna esta interpretação ainda mais possível e curiosa. Porque Belchior desaparece bem no momento em que uma certa aliança entre a classe média, a burguesia e os militares está sendo rompida. Bem no momento em que as forças arma-

façon, Belchior réunit des comportements partagés par les militaires et la classe moyenne brésilienne des années 1960 et 1970. Il se montre au spectateur à travers une image bien semblable à celle utilisée alors par les militaires pour se montrer au pays : un défricheur, un dompteur de forêt inculte et sauvage, un porteur de bon ordre et de civilisation, de force du progrès toujours méprisée et laissée en marge ou manipulée par des gens peu honnêtes. Et il se montre aussi à travers une image un peu semblable à celle qu'une partie de la classe moyenne avait d'elle-même : celle de défenseur de la civilisation et de la culture, contre la menace permanente d'une subversion sauvage. Belchior est un peu ça, et les dialogues où il récite sa souffrance de guerrier blessé et incompris renforcent cette sensation. Sa disparition dans le fragment final du film, dans le fragment de l'histoire situé tout à fait à la fin des années 1970, rend cette interprétation encore plus possible et curieuse. Parce que Belchior disparaît au moment où

das começam a se dividir e a agir como um partido político, como uma soma de diferentes facções e não mais como um bloco coeso e unido. Desaparece bem no momento em que Ajuricaba começa a se mover com certa abertura, sem correntes no pescoço e nos pulsos mas numa espécie de liberdade condicional, vigiado pelos velhos inimigos de sempre e também por uns outros, estrangeiros, que entraram em cena de repente.

Ajuricaba é um ponto de vista. É uma projeção do espectador dentro da cena. O que ele vê, e o espectador vê através dele, é a luta dentro do grupo materialmente mais forte pela conquista do poder: Belchior de um lado, Pedro de outro, o Governador nem com um nem com o outro.[...]

Naquele período em que a censura agia de maneira mais forte a identificação das pessoas com personagens impedidos de falar era mais ou menos imediata. Da floresta de 200 anos atrás, Ajuricaba salta de repente para um bar da Manaus, para o aeroporto internacional, para as lojas de nomes estrangeiros que, digamos, chegaram à floresta para acabar com “a vida primitiva, a nudez e a língua inculta”. E ao transformar o guerreiro acorrentado da floresta num marginal ou num operário, a história acentua a preocupação comum aos filmes anteriores: usar o índio como uma representação do homem da cidade, usar o conflito entre o colonizador branco e o índio como uma representação do conflito entre governantes e governados durante a ditadura militar. O guerreiro acorrentado e mudo fica em cena como testemunha e presença ameaçadora para o colonizador, por sua força obstinada e por seu poder de se transformar, de mudar de forma, de renascer.[...]

Quase como um complemento natural destes quatro filmes, quase como apêndice ou bibliografia que ao final de um texto relaciona os documentos e as diversas fontes de consulta que o inspiraram, surgiu em 1979 um documentário de longa metragem: *Terra dos índios*, de Zelito Viana. Significativamente os documentários que vieram em sequência a estas representações em que os índios estão impedidos de falar ou falam numa língua não traduzida para o espectador, este aqui e todos os outros, os documentários abriram espaço para que o índio fale. [...] A imagem em si não se movimenta e em verdade informa pouco. O que faz o filme é o som: é o que os entrevistados dizem.

[...] *Terra dos índios* é um filme feito como se os índios tivessem tomado conta da tela. Fazer um filme, fazer imagens e sons com a movimentação, o colorido e a musicalidade habitualmente encontradas num filme não é propriamente o que interessa aqui. O que vale é colocar a câmera e o gravador a serviço

une certaine alliance entre la classe moyenne, la bourgeoisie et les militaires est en train d'être rompue. Au moment où les forces armées commencent à se diviser et à agir comme un parti politique, comme une somme de différentes factions et non plus comme un bloc cohérent et uni. Il disparaît au moment où Ajuricaba commence à se mouvoir avec une certaine aisance, sans chaînes au cou ni aux poignets mais dans une espèce de liberté conditionnelle, surveillé par les vieux ennemis de toujours et aussi par d'autres, des étrangers, qui entrent brusquement en scène.

Ajuricaba est un point de vue. C'est une projection du spectateur dans la scène. Ce qu'il voit et ce que le spectateur voit à travers lui, c'est la lutte pour la conquête du pouvoir dans le groupe matériellement le plus fort. Belchior d'un côté, Pedro de l'autre, le Gouverneur ni avec l'un ni avec l'autre. [...]

À période où la censure agissait de manière plus forte, l'identification des personnes avec des personnages interdits de parole était plus ou moins immédiate. De la forêt de 200 ans en arrière, Ajuricaba saute soudain à un bar de Manaus, à un aéroport international, à des boutiques aux noms étrangers qui, disons, sont arrivés jusqu'à la forêt pour en finir avec “la vie primitive, la nudité et la langue inculte”. Et en transformant le guerrier de la forêt, enchaîné, en un marginal ou un ouvrier, l'histoire accentue la préoccupation commune aux films antérieurs: utiliser l'Indien comme une représentation de l'homme de la ville, utiliser le conflit entre le colonisateur blanc et l'Indien comme une représentation du conflit entre gouvernants et gouvernés pendant la dictature militaire. Le guerrier enchaîné et muet reste en scène comme témoin et présence menaçante pour le colonisateur, en raison de sa force obstinée et de son pouvoir de se transformer, de changer de forme, de renaître. [...]

Presque comme un complément naturel de ces quatre films, presque comme appendice ou bibliographie, qui à la fin d'un texte met en relation les documents et les diverses sources consultées desquelles il est inspiré, apparaît en 1979 un documentaire long métrage: *Terra dos índios* (*Terre des Indiens*), de Zelito Viana. De façon significative, les documentaires qui sont venus après ces représentations où les Indiens sont interdits de parole ou parlent une langue non traduite pour le spectateur, celui-ci et tous les autres documentaires ont permis que l'Indien parle. [...] L'image en soit ne bouge pas et, en vérité, donne peu d'informations. Ce qui fait le film, c'est le son: c'est ce que les personnes interrogées disent.

[...] *Terra dos índios* est un film fait comme si les Indiens avaient pris possession de l'écran. Ce qui intéresse à proprement parler ici, ce n'est pas de faire un film, de faire des images et des sons à l'aide du mou-

dos índios, é chegar aos cinemas como informação em estado bruto; documento puro, não manipulado; coisa meio selvagem, se tomada em comparação com o modelo civilizado de cinema, com o filme mais amplamente consumido, de narração e ritmo mais suaves, com pausas e entreatos para dosar as informações passadas e evitar que os dados se atropelem. A informação chega ao espectador agrupada em cinco blocos: um prólogo e mais quatro partes, cada uma delas marcada por um título aplicado sobre a imagem: Eu fui nascido e criado aqui é o título da primeira; Os donos da terra, o título da segunda; O índio como negócio, o título da terceira. Nosso documento é a tradição, o da quarta parte. O material que compõe cada um destes blocos é rigorosamente o mesmo: depoimentos filmados em som direto. A câmera se coloca diante do entrevistado e espera. O tempo, o ritmo do plano, é determinado pelo que o entrevistado diz. A ligação de um plano com outro é igualmente determinada pela fala, pois sempre que possível o filme evita cortar a palavra do entrevistado ao meio e monta os diversos depoimentos de modo a que eles se complementem, para conseguir algo semelhante a um discurso contínuo. [...]

O que conduz o filme, o que se movimenta, é o texto. A imagem nem sempre está imóvel, nem sempre é a mesma coisa, a composição do quadro varia. [...] *Terra dos índios* é um audiovisual, assim mesmo, ao pé da letra: primeiro ouvir, depois ver. Mesmo nos instantes em que toma a palavra, a imagem depende do som, entra para pontuar as coisas que o realizador diz direta (pela narração) ou indiretamente (pela seleção e montagem das entrevistas). Um documentário feito quase como se pretendesse ser uma extensa nota de pé de página, complemento, fecho, base do texto dos quatro filmes de ficção realizados antes dele, pesquisa, ponto de partida, bibliografia para a invenção das ficções realizadas antes dele. [...]

Na cena final de *Uirá* o espectador salta de um cenário real para uma paisagem mágica, a morada de Maíra. Na cena final de *A lenda de Ubirajara* acontece o inverso, o espectador salta de um cenário mágico para uma paisagem real, a esplanada dos ministérios em Brasília, com um índio na beira da calçada. Em *Ajuricaba* repete-se de um certo modo o final de *Uirá* – o bandido morto transforma-se no guerreiro índio, o guerreiro índio transforma-se em operário. No final de *Terra dos índios*, embora a ação permaneça sempre num plano objetivo, documental, o espectador salta igualmente para uma realidade outra, com o índio Weran narrando, através de um cinema que faz com o seu próprio corpo, sua disposição de luta, a disposição do índio em lutar pela

vement, des couleurs, de la musicalité comme habituellement dans un film. Ce qui compte c'est de mettre la caméra et le micro au service des Indiens, c'est d'arriver aux cinémas comme information à l'état brut ; pur document, non manipulé ; une chose à moitié sauvage, si on la compare au modèle civilisé du cinéma, au film plus largement consommé, avec un récit et un rythme plus doux, avec des pauses et des entractes pour doser les informations transmises et éviter que les données se bousculent. L'information arrive au spectateur regroupée en cinq blocs : un prologue plus quatre parties, chacune d'entre elles marquées par un titre incrusté sur l'image : Je suis né et j'ai été élevé ici, est le titre de la première ; Les maîtres de la terre, est le titre de la seconde ; L'Indien comme négoce, est le titre de la troisième ; Notre document est la tradition, celui de la quatrième. Le matériel qui compose chacun de ses blocs est rigoureusement identique : des témoignages filmés en son direct. La caméra se place devant la personne interrogée et attend. Le temps, le rythme du plan est déterminé par ce que la personne dit. Le lien entre un plan et l'autre est également déterminé par le parler, en effet chaque fois que c'est possible, le film évite de couper la parole au milieu et monte les divers témoignages de façon à ce qu'ils se complètent, pour obtenir quelque chose de semblable à un discours continu. [...]

Ce qui conduit le film, ce qui bouge, c'est le texte. L'image n'est pas toujours immobile, elle n'est pas toujours la même, la composition du cadre varie. (...) *Terra dos índios* est un audiovisuel, au pied de la lettre : d'abord entendre, puis voir. Même dans les moments parlés, l'image dépend du son, elle est là pour souligner les choses que le réalisateur dit directement (à travers la narration) ou indirectement (par la sélection et le montage des entretiens). Un documentaire réalisé presque comme s'il prétendait être une longue note de pied de page, un complément, une fermeture, une base du texte des quatre films de fiction réalisés avant lui, une enquête, un point de départ, une bibliographie pour l'invention des fictions réalisées antérieurement. [...]

Dans la scène finale de *Uirá*, le spectateur saute d'un espace réel vers un paysage magique, le lieu où habite Maíra. Dans la scène finale de *A lenda de Ubirajara*, c'est l'inverse qui se produit, le spectateur saute d'un espace magique vers un paysage réel : l'esplanade des ministères à Brasília, avec un Indien sur le bord de la chaussée. Dans *Ajuricaba*, en quelque sorte, la fin de *Uirá* se répète : le bandit mort se transforme en guerrier indien, le guerrier indien se transforme en ouvrier. A la fin de *Terra dos índios*, bien que l'action reste toujours sur un plan objectif, documentaire, le spectateur saute également vers une réalité autre,

defesa de seu direito de se sentir um ser humano. Certas imagens se mostraram especialmente eficazes para expressar uma forma de resistência e luta neste período em que a censura agia de maneira bem forte, e por isto, de modo mais ou menos inconsciente, estas soluções apareceram num filme, e em outro, e em outro ainda. Em 1972, o civilizado francês comido num ritual antropofágico anunciava que os iguais a ele viriam vingar a sua morte e destruir os inimigos. Nos filmes seguintes (os iguais vieram mesmo) os índios reafirmam sua disposição de continuar lutando.

Estas histórias que tomaram o índio como assunto mostram mais claramente uma atitude presente em boa parte da produção cinematográfica de então. Mostram os impulsos que orientaram até a filmagem de histórias que nada têm a ver com os exemplos analisados aqui: ajudam a perceber se não o mais forte certamente um dos principais sentimentos que alimentaram os filmes brasileiros dos anos 1970: a sensação de viver acorrentado e amordaçado; a sensação de que o homem comum é uma força em permanente transformação; a sensação de que é preciso comer o agressor duas vezes – comer primeiro a sua técnica e devorá-lo, depois, numa grande festa antropofágica coletiva. No instante em que o governo se constituía como um mecanismo ameaçado pelas pessoas comuns e que, orientado só pelo instinto de sobrevivência, passava a vigiar e censurar toda e qualquer linguagem diferente da que procurava impor, neste instante o herói popular se expressa pelo silêncio. A comunicação direta entre as pessoas passa a ser possível apenas numa outra dimensão diversa daquela imposta pelo poder. E assim, de quando em quando, vejamos alguns exemplos do final dos anos 1970, a câmera se detém sobre personagens rebeldes que ficam quase todo o tempo mudos em cena (como o Lacraia de *Chuvas de verão*, de Carlos Diegues, 1977). Ou sobre o rosto de personagens que reclamavam angustiadas “me deixa falar” (como a Felicidade de *Mar de rosas*, de Ana Carolina, 1977). Ou sobre rebeldes marcados para morrer desde a primeira cena, exatamente porque falavam demais (como o Queró de *Barra pesada*, de Reginaldo Farias, 1977, ou o personagem título de *Lúcio Flávio*, o passageiro da agonia, de Hector Babenco, 1977). Ou, quando sobre os personagens que podem falar, quando sobre esta parcela da população que tem acesso ao poder, procura através deles revelar a condição de vida dos personagens empurrados para o fundo da cena – como acontece em *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno, 1977, que procura retratar as pessoas comuns, o povo trabalhador como diz um dos personagens, enquanto conta a história de um empresário: na cena

como l’Indien Weran racontant, à travers un cinéma qu’il fait avec son propre corps, sa disposition à la lutte, la disposition de l’Indien à lutter pour la défense de son droit à se sentir un être humain. Certaines images s’avèrent particulièrement efficaces pour exprimer une forme de résistance et de lutte, à cette période où la censure sévissait, c’est pourquoi, de façon plus ou moins inconsciente, ces solutions sont apparues dans un film, et dans un autre, et encore dans un autre. En 1972, le civilisé français, mangé dans un rituel anthropophagique, annonçait que ses semblables viendraient venger sa mort et détruire ses ennemis. Dans les films suivants (les semblables sont vraiment venus) les Indiens réaffirment leur intention de poursuivre la lutte.

Ces histoires, qui ont pris l’Indien comme sujet, montrent plus clairement une attitude présente dans une bonne partie de la production cinématographique d’alors. Elles montrent les impulsions qui ont même orienté le tournage d’histoires qui n’ont rien à voir avec les exemples analysés ici. Elles aident à comprendre, peut-être pas le plus fort, mais certainement un des principaux sentiments qui alimentent les films brésiliens des années 1970 : la sensation de vivre enchaîné et bâillonné ; la sensation que l’homme normal est une force en transformation permanente ; la sensation qu’il est nécessaire de manger l’agresseur deux fois – manger d’abord sa technique et le dévorer ensuite dans une grande fête anthropophagique collective. A l’instant où le gouvernement se constituait comme un mécanisme menacé par les personnes normales et que, orienté uniquement par l’instinct de survie, il se mettait à surveiller et à censurer absolument tous les langages différents de ceux qu’il cherchait à imposer, à cet instant, le héros populaire s’exprime par le silence. La communication directe entre les personnes ne devient possible que dans une autre dimension, différente de celle imposée par le pouvoir. Et ainsi, voyons par-ci par-là quelques exemples de la fin des années 1970, où la caméra s’arrête sur des personnages rebelles, qui restent pratiquement toujours muets sur scène (comme Lacraia de *Chuvas de verão* – *Pluies d’été*, de Carlos Diegues, 1977). Ou sur le visage de personnages qui demandaient angoissés, “laissez-moi parler” (comme Felicidade de *Mar de rosas* – *Mer de roses*, d’Ana Carolina, 1977). Ou sur des rebelles qui portent la marque de la mort depuis la première scène, précisément parce qu’ils parlaient trop (comme Queró de *Barra pesada* – *Barre lourde*, de Reginaldo Farias, 1977, ou le personnage homonyme de *Lúcio Flávio*, le passager de l’agonie, d’Hector Babenco, 1977). Ou, lorsque la caméra cherche, à travers les personnages qui peuvent parler, à travers cette partie de la population qui a accès au pouvoir, à révéler les conditions de vie des personnages poussés vers le fond de la scène – comme c’est le cas dans *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno,

final Zé Pó, o migrante empurrado pela seca e pela falta de trabalho no campo até a fábrica da Pedra, homem do campo que se adaptou ao trabalho na fábrica, olha para o espectador e pensa em voz alta: a fábrica de Delmiro acabara de ser destruída e jogada nas águas do São Francisco, e o operário pensa que tudo se fez sem consultar o povo trabalhador. Mandaram construir a fábrica, mandaram destruir a fábrica. Pensa que se um dia as fábricas pertencerem ao povo trabalhador, que trabalha como as máquinas e pensa, que é a força maior, ninguém poderá mandar fazer ou desfazer assim. Seu rosto está na tela, sua voz está na tela, mas ele não fala. O espectador ouve o pensamento de Zé Pó. Ali por perto, vigilante, está o poder, representado pelo industrial inglês que comprou a fábrica para destruí-la. O espectador ouve o pensamento de Zé Pó, que ainda não pode se transformar em palavras ou em ação. Numa certa medida todos estes filmes – os que falam do índio e os que falam de personagens mudos perseguidos até a morte ou impedidos de agir – se preocupam em ouvir, traduzir amplificar, dar som ao silêncio. Mostrar o silêncio como uma língua estruturada, que o poder não compreende nem pode censurar. Todos estes filmes procuram desenhar a sociedade de então como uma tribo envolvida num amplo ritual de antropofagia. [...]

“De fato, em nossa sociedade os homens se devoram uns aos outros”, disse antes de todos estes filmes Joaquim Pedro de Andrade, pouco depois de realizar *Macunaima* em 1969. “Todo consumo é redutivo, em última análise, ao canibalismo. As relações entre as pessoas, as relações sociais, políticas e econômicas, são ainda bastante antropofágicas. Quem pode come o outro, por interposto produto ou diretamente, como nas relações sexuais. A antropofagia se institucionaliza e se disfarça. Os novos heróis, à procura da consciência coletiva, partem para devorar quem nos devora, mas são fracos ainda. Mais numerosamente enquanto isso o Brasil devora os brasileiros”.

Neste período em que a censura agia de maneira mais forte e o governo se armava contra as pessoas governadas, neste período em que o poder montava um sistema de segurança contra todos nós, que éramos vistos como a coisa inculta, aí, neste período, nada representava melhor o quadro social do que as relações mutuamente antropofágicas entre os índios e os colonizadores. E o filme que primeiro colocou esta questão foi *Como era gostoso o meu francês*. [...]

Hoje, outros filmes brasileiros seguiram este mesmo impulso que nos levou, no começo dos anos 1970, a saltar de *Macunaima* para *Como era gostoso o meu francês*. Documentários (*Yndio do Brasil*, de Sylvio Back, 1995) e filmes de ficção (*Hans Staden* de

1977, qui cherche à photographier les personnes normales, le peuple travailleur comme dit l'un des personnages, tandis qu'il raconte l'histoire d'un chef d'entreprise : dans la dernière scène Zé Pó, le migrant poussé par la sécheresse et le manque de travail à la campagne vers l'usine de Pedra, homme de la campagne qui s'est adapté au travail de l'usine, regarde le spectateur et pense à haute voix : l'usine de Delmiro venait d'être détruite et jetée dans les eaux du São Francisco, et l'ouvrier pense que tout se fait sans consulter le peuple travailleur. Ils ont fait construire l'usine, ils ont fait détruire l'usine. Il pense que si un jour les usines appartiennent au peuple travailleur, qui travaille comme les machines et pense, qui est la plus grande force, personne ne pourra plus commander de faire ou de défaire les choses. Son visage est sur l'écran, sa voix est sur l'écran, mais il ne parle pas. Le spectateur entend la pensée de Zé Pó. Là tout près, vigilant, il y a le pouvoir, représenté par l'industriel anglais qui a acheté l'usine pour la détruire. Le spectateur entend la pensée de Zé Pó, qui ne peut pas encore se transformer en paroles ou en action. D'une certaine façon, tous ces films – ceux qui parlent de l'Indien et ceux qui parlent de personnages muets, poursuivis jusqu'à la mort ou interdits d'action – se soucient d'écouter, de traduire, d'amplifier, de donner un son au silence. Montrer le silence comme une langue structurée, que le pouvoir ne comprend pas et ne peut censurer. Tous ces films cherchent à dépeindre la société d'alors, comme une tribu engagée dans grand rituel d'anthropophagie. [...]

“De fait, dans notre société les hommes se dévorent les uns les autres”, dit avant tous ces films Joaquim Pedro de Andrade, peu après avoir réalisé *Macunaima* en 1969. “Toute consommation peut, en ultime instance, être ramenée au cannibalisme. Les relations entre les personnes, les relations sociales, politiques et économiques sont encore assez anthropophagiques. Qui peut manger l'autre, par produit interposé ou directement, comme dans les relations sexuelles. L'anthropophagie s'institutionnalise et se déguise. Les nouveaux héros, à la recherche de la conscience collective, partent pour dévorer ceux qui nous dévorent, mais ils sont encore faibles. Pendant ce temps-là, de façon plus massive, le Brésil dévore les Brésiliens.”

En cette période où la censure sévissait le plus durement et le gouvernement s'armait contre les personnes gouvernées, en cette période où le pouvoir montait un système de sécurité contre nous tous, qui étions vus comme la chose inculte, là, à ce moment-là, rien ne représentait mieux le tableau social que les relations mutuellement anthropophagiques entre les Indiens et les colonisateurs. Et le film qui le premier a posé cette question fut *Como era gostoso o meu francês*. [...]

Aujourd'hui, d'autres films brésiliens ont suivi cette



Uirá (1974) de Gustavo Dahl

Luis Alberto Pereira, 1999) continuaram a representar no índio um pouco do que ele efetivamente é mais um pedaço do que dentro de cada brasileiro não consegue se expressar livremente, e ainda uma idealização do que poderia ser um brasileiro livre e criativamente integrado a sua paisagem. Dois exemplos mais recentes retomam a conversa com a atenção especialmente voltada para a fala dos índios, para o que até então foi silêncio ou língua estrangeira, quase música, traduzida nas legendas: *Brava gente brasileira*, ficção de Lúcia Murat (2000), radicaliza o que se esboçou em *Uirá*: as falas e os gestos dos guaicurú não ganham legendas nem explicação alguma para se tornar compreensível para o espectador; em *500 almas*, documentário de Joel Pizzini (2004), o que os guaratú dizem igualmente não é traduzido (alguns

même impulsion qui nous a conduits, au début des années 1970, à sauter de *Macunaima* à *Como era gostoso o meu francês*. Des documentaires (*Yndio do Brasil*, de Sylvio Back, 1995) et des films de fiction (*Hans Staden* de Luis Alberto Pereira, 1999) ont continué à représenter chez l'Indien un peu de ce qu'il est effectivement, plus un morceau de ce qui dans chaque Brésilien ne parvient pas à s'exprimer librement, et une idéalisation de ce que pourrait être un Brésilien libre et intégré, de façon créative, à son paysage. Deux exemples plus récents reprennent la conversation en étant spécialement attentifs au langage des Indiens, à ce qui jusqu'alors n'a été que silence ou langue étrangère, presque musique, traduite dans les sous-titres : *Brava gente brasileira* (*Braves gens brésiliens*), fiction de Lúcia Murat (2000), radicalise ce qu'a ébauché

índios falam também português, alguns já não falam mais a sua língua): o filme, como uma cartilha, procura ensinar a língua dos índios enquanto forma particular de ver e pensar o mundo.

Brava gente brasileira se inspira num episódio histórico ocorrido em 1778 na região do Pantanal habitada pelos Guaicuru. Os portugueses haviam construído um forte à beira do rio Paraguai, o forte Coimbra, para garantir à Coroa Portuguesa o controle do território e viviam ao mesmo em conflito com os Guaicuru, sequestrando suas mulheres para viver no forte, e tentando se aproximar deles, para transformá-los em aliados na luta com os espanhóis que tentavam ocupar as margens do rio Paraguai. O episódio que o filme nos conta: os Guaicuru aproximam-se do forte propondo negociar com os soldados; como prova de boa vontade, oferecem suas mulheres; horas depois, os índios invadem o forte e matam todos os soldados.

O que Lúcia Murat propõe a partir deste episódio é opor duas lógicas, “a da civilização indígena e a portuguesa, as duas se desagregando no choque: de um lado o selvagem, visto pelo português como incapaz de articular um pensamento, elaborando uma estratégia militar utilizando da fraqueza manifesta do inimigo. De outro, o português em conflito com a igreja e com a coroa portuguesa ao pedir proteção para sua família indígena, a mulher que sequestrara e os filhos que tivera com ela no forte”. Oposição em lugar de tradução: não se trata de traduzir o guaicuru para o português mas de afirmar a impossibilidade de entendimento: a índia levada para o forte para ser mulher de um português, mata a criança logo depois do parto, o que o deixa desesperado diante da impossibilidade de compreender o que acontecera. Impossibilidade de comunicação em lugar de diálogo: “A idéia era que ficasse clara a diferença entre esses dois mundos”, diz Lúcia; por isso a decisão mais importante foi a de não traduzir as falas nem explicar os gestos: “trabalhar com os próprios índios kadiwéu no papel dos guaicuru. Índios para representar índios, uma maneira de ser diferente da nossa” – o que cria a exigência de um tratamento cinematográfico diferente:

“Para trabalhar a impossibilidade do encontro, resolvi criar um personagem, Diogo, que fosse o melhor que a cultura branca pudesse representar neste período, no caso um homem meio rousseauiano, influenciado pela ilustração, e mesmo assim incapaz de lidar com a diferença. Na verdade, o que me levou a fazer o filme foi trabalhar a questão da dificuldade de se relacionar com o outro. Nesse sentido fomos buscando tanto na forma quanto no sentido das cenas um caminho que nos levasse a isso. Eu trabalhei todo o tempo mexendo no plano de filmagem e nas mar-

Uirá: le parler et les gestes des Guaicuru ne disposent d’aucun sous-titre ni d’aucune explication pour être compris du spectateur. Dans *500 almas* (500 âmes), documentaire de Joel Pizzini (2004), ce que les Guatós disent n’est pas traduit non plus (quelques Indiens parlent aussi portugais, certains ne parlent plus leur langue): le film, comme un abécédaire, cherche à enseigner la langue des Indiens en tant que forme particulière de voir et de penser le monde.

Brava gente brasileira s’inspire d’un épisode historique qui s’est déroulé en 1778, dans la région du Pantanal, habitée par les Guaicuru. Les Portugais avaient construit un fort sur les bords du fleuve Paraguay, le fort Coimbra, pour garantir à la couronne portugaise le contrôle du territoire et vivaient en même temps en conflit avec les Guaicuru, séquestrant leurs femmes dans le fort, et essayant de se rapprocher d’eux, pour en faire des alliés dans leur lutte contre les Espagnols, qui tentaient d’occuper les berges du fleuve Paraguay. L’épisode que le film nous raconte est le suivant: les Guaicuru s’approchent du fort et proposent de négocier avec les soldats; comme preuve de leur bonne volonté, ils offrent leurs femmes; quelques heures après, les Indiens envahissent le fort et tuent tous les soldats.

À partir de cet épisode, Lúcia Murat propose d’opposer deux logiques, “celle de la civilisation indigène et de la portugaise, les deux se désagréant dans le choc: d’un côté, le sauvage vu par le Portugais comme incapable d’articuler une pensée, élaborant une stratégie militaire en profitant de la faiblesse manifeste de l’ennemi. De l’autre, le Portugais en conflit avec l’église et la couronne portugaise, qui demande que soit protégée sa famille indigène: la femme qu’il séquestrait et les enfants qu’il a eus avec elle au fort.” L’opposition à la place de la traduction: il ne s’agit pas de traduire le guaicuru en portugais mais d’affirmer l’impossibilité de l’entente. L’Indienne conduite au fort pour devenir la femme d’un Portugais, tue son enfant juste après l’accouchement, il est désespéré face à l’impossibilité de comprendre ce qui est arrivé, face à l’impossibilité de communication qui remplace le dialogue: “L’idée c’était de rendre claire la différence entre ces deux mondes”, dit Lúcia; c’est pourquoi la décision la plus importante fut de ne pas traduire les paroles et de ne pas expliquer les gestes: “travailler avec les indiens Kadiwéu dans le rôle des Guaicuru. Des Indiens pour représenter des Indiens, une façon d’être différents de nous” – ce qui crée l’exigence d’un traitement cinématographique différent:

“Pour travailler l’impossibilité de la rencontre, j’ai décidé de créer un personnage, Diogo, qui représente le meilleur que la culture blanche pouvait donner à cette période, en l’occurrence un homme un peu à la Rousseau, influencé par les Lumières, et même comme

cações dos atores (inclusive os não índios) porque o filme era um processo de aprendizado daquela natureza, daquela cultura, e dos choques das situações descritas.”

O objetivo é compreender que compreender é impossível. O espectador sente melhor a dor que cerca a chegada do corpo de uma índia assassinada pelos colonizadores exatamente porque não compreende as falas nem os gestos: a comunicação que se estabelece aí é primeira, primitiva, ou algo sem tradução em nossa cultura ou algo que parece não precisar de tradução porque conhecemos bem: cinema. O que o índio então nos diz, ele nos diz como se fosse um filme: sua linguagem é sua imagem: máscara de dor e ódio que se mutila cortando os cabelos e desferindo golpes contra o vazio em volta dele.

Trezentos anos mais tarde, ainda no Pantanal, não mais Guaicuru ou Kadiwéu mas Guató. O mais evidente da violência do conflito já terminado, os índios aparecem confinados à margem da sociedade brasileira. Dos Guató, mencionados pela primeira vez por Álvaro Núñez Cabeza de Vaca no século XVI e na metade do século 20 dados como extintos, existem dispersos pelo Pantanal uns 500 deles. “Não sabia que ser índio era importante”, diz uma índia, “não sei mais a língua, ninguém fala mais aqui”. Trezentos anos depois do ocorrido no forte Coimbra, *500 almas* se compõe como uma espécie de um curso de língua guató para estrangeiros, se propõe quase a pensar e a dizer as coisas assim como faz a cultura dos índios: ensina que eles se servem de uma mesma palavra, (um equivalente ao que em português poderia ser “muitopreto”, se escrevêssemos assim, tudo junto) para se referir à cor do céu e à cor de uma galinha preta: o céu tem a cor muito preta de uma galinha preta: muda de dia por causa da luz do sol; que se servem da mesma palavra para dizer água e alma; a mesma palavra para dizer coisas diferentes, o sentido dependendo da dicção, do modo de cantar o som; uma língua sem adjetivos, sem preposições, sem conjunções, que monta as palavras assim como no cinema montamos imagens, um modo de expressão que depende (do enquadramento? da montagem?) da tonalidade que se empresta ao som. Perigalbano, repete duas ou três vezes o linguísta entrevistado no filme de Pizzini, comentando o que ouviu de um guató a quem perguntara quem poderia construir uma canoa para ele. Perigalbano, respondeu o índio depois de pensar algum tempo. Perigalbano, quer dizer: talvez o índio Albano pudesse fazer a canoa: periga o Albano fazer a canoa. Português misturado com guató, meio palavra meio imagem (o mundo, para os guató, foi feito de luz e imagem: a palavra veio depois), meio conversa meio cinema. Do cinema

ça incapaz de gerir a diferença. En réalité, ce qui m’a poussée à faire le film ce fut de travailler la question de la difficulté des relations à l’autre. En ce sens, nous avons progressivement cherché aussi bien dans la forme que dans le sens des scènes, un chemin qui nous mène à ça. J’ai toujours travaillé en bougeant sur le plan du tournage et des indications – des acteurs (même de ceux qui n’étaient pas Indiens) parce que le film était un processus d’apprentissage de cette nature, de cette culture, et des chocs des situations décrites.”

L’objectif est de comprendre qu’il est impossible de comprendre. Le spectateur sent mieux la douleur, qui entoure l’arrivée du corps d’une Indienne assassinée par les colonisateurs, précisément parce qu’il ne comprend pas le parler ni les gestes : la communication qui s’établit là est première, primitive, ou quelque chose sans traduction dans notre culture ou quelque chose qui semble ne pas avoir besoin de traduction parce que nous la connaissons bien : c’est le cinéma. Ce que l’Indien nous dit alors, il le dit comme si c’était un film, son langage est son image : masque de douleur et de haine qui se mutila en se coupant les cheveux et en donnant des coups dans le vide, autour de lui.

Trois cents ans après, toujours dans le Pantanal, plus de Guaicuru, ni de Kadiwéu mais des Guató. Conséquence la plus évidente de la violence du conflit alors terminé : les Indiens apparaissent confinés en marge de la société brésilienne. Des Guató, évoqués pour la première fois par Álvaro Núñez Cabeza de Vaca au XVI^e siècle, et considérés comme éteints au XX^e siècle, il en reste 500 dispersés dans le Pantanal. “Je ne savais pas que c’était important d’être Indien” dit une Indienne, “je ne connais plus ma langue, plus personne ne la parle ici.” Trois cents ans après ce qui est arrivé dans le fort Coimbra, *500 almas* se compose comme une espèce de cours de langue pour étrangers, il se propose presque de penser et de dire les choses comme le fait la culture des Indiens : il apprend qu’ils utilisent un même mot, (un équivalent de ce qui en portugais pourrait être “trèsnoir”, si on l’écrivait comme ça, d’un seul mot) pour faire référence à la couleur du ciel et à la couleur d’une poule noire : le ciel a la couleur très noire d’une poule noire : cela change le jour à cause de la lumière du soleil ; qu’ils utilisent le même mot pour dire eau et âme ; le même mot pour dire des choses différentes, le sens dépend de la diction, de la façon de chanter le son ; une langue sans adjectifs, sans propositions, sans conjonctions, qui monte les mots comme au cinéma on monte des images, un mode d’expression qui dépend (du cadrage ? du montage ?) de la tonalité que l’on prête au son. “Perigalbano”, répète deux ou trois fois le linguiste interrogé dans le film de Pizzini, commentant ce qu’il a entendu d’un Guató à qui il demande qui pourrait



silencioso (ou melhor, silenciado), saltamos para, de novo com os índios, inventar uma fala cinematográfica em que se opere fusão semelhante a que vemos em *Perigalbano*.

JOSÉ CARLOS AVELLAR Directeur culturel de Embrafilme (1985-1987), directeur-président de Riofilme (1993-2000), actuellement conseiller pour le cinéma au Programme Culturel de Petrobras. Critique de cinéma (Amérique Latine en général), a publié dans des ouvrages collectifs, entre autres *Le cinéma brésilien* (Paris, 1987), ainsi qu'en Espagne, Angleterre, Etats-Unis. A publié également un essai sur les théories du cinéma en Amérique Latine (*A ponte clandestina*, 1996), un autre sur le cinéma au Brésil de 1968 à 1978 (*O cinema dilacerado*, 1986) et une étude sur Glauber Rocha (2002).

RESUMO Evocação dos principais filmes que tomaram o índio brasileiro como assunto, na década de 1970 até 2004.

π cinema brasileiro - o índio - antropofagia - tradução

lui construire un canoë. *“Perigalbano”* a répondu l'Indien, après un temps de réflexion. *“Perigalbano”* veut dire : peut-être que l'Indien Albano pourrait faire le canoë : “peut-être-Albano” peut faire le canoë. Du portugais mélangé à du guatô, moitié parole moitié image (pour les Guatô, le monde a été fait de lumière et d'image : la parole est venue après) moitié conversation moitié cinéma. Du cinéma silencieux (ou mieux, rendu silencieux), à nouveau avec les Indiens, nous faisons un saut pour inventer un langage cinématographique où s'opère une fusion semblable à celle que nous voyons dans *“Perigalbano”*- “peut-être-Albano”.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR CARLA FERNANDES

RÉSUMÉ Evocation des principaux films dont le thème est l'Indien brésilien, depuis les années 1970 jusqu'en 2004.

MOTS-CLÉS cinéma brésilien - Indien - anthropofagia - traduction