

cosmologias

**da imaginação
e da realização**

indígena

“sem terra não tem cinema”

Isael Maxakali

A curva ondulada do rio	11
Apresentação Daniel Ribeiro Duarte, Júnia Torres e Roberto Romero	
Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação	17
Ailton Krenak	
Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a História	31
Alberto Alvares	
A cosmologia da imagem	41
Edgar Kanaykö	
Catálogo forumdoc.bh 2011	
Três paradigmas para pensar o vídeo entre os Kayapó	59
Diego Madi Dias	
Catálogo forumdoc.bh 2013	
Vandalismo	87
Jimmie Durham	
Catálogo forumdoc.bh 2015	
Estéticas enraizadas: aproximações ao vídeo indígena na América Latina	93
Amália Córdova	
Auto-representação - Entre Xavante, Bororo, Cherokee	123
Massimo Canevacci	
Já me transformei em imagem: o cinema Huni Kuin no “tempo da cultura”	135
Carolina Canguçu	

Catálogo forumdoc.bh 2016

Quando os Tikmũ'ũn viraram soldados **141**

Sobre o filme *Grin* (Roney Freitas e Isael Maxakali, 2016)

Roberto Romero

Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio **151**

Sobre o filme *Ava Yvy Vera - a Terra do Povo do Raio* (Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites, 2016)

Ana Carvalho

Catálogo forumdoc.bh 2017

Desta terra, para esta terra **155**

Isael e Sueli Maxakali

“Se não tiver mais reza o mundo vai acabar” **161**

Estela Vera

Para que a América viva, a Europa deve morrer **165**

Oglala Lakota Russell Means

Um tríptico Guarani: exemplos de um cinema indígena **181**

Sobre os filmes *Naquele tempo todos eram gente* (Aline Bajana, 2016), *Piragui - a dona dos peixes* (Luiza Calagian, 2016) e *Tekohá - Som da terra* (Rodrigo Arajeju e Valdelice Veron, 2017)

Renata Otto Diniz

Yuxian e Txirin **191**

Sobre os filmes *Yuxiã* (Nawa Siã e Siã Inubake, 2017) e *Txirin, o batismo do Gavião* (Isaka Mateus Huni Kuĩ, 2017)

Els Lagrou

Lúcida opacidade dos sonhos **197**

Sobre o filme *Wai'á Rini* (Divino Tserewahú, 2015)

André Brasil

Catálogo forumdoc.bh 2018

Bimi, Shū Ikaya 205

Sobre o filme *Bimi, Shu Ikaya* (Isaka Huni Kuin, Siã Huni Kuin e Zezinho Yube, 2018)

Daniel Ribeiro Duarte

Caminhar entre mundos 227

Sobre o filme *Tekoha Ha'e Tetã* (Alberto Alvares, 2018)

Julia Bernstein

O nome da câmera – uma crítica indígena à invenção do cinema (e da cultura) 233

Sobre o filme *Deekeni – Os olhos de Wiyu* (Júlio David Rodrigues e José Cury, 2018)

Renata Otto Diniz

Catálogo forumdoc.bh 2019

Fragmentos de um cinema-jiboia tikmũ'ün 241

Sueli Maxakali, Rosângela de Tugny, Isael Maxakali e André Brasil

Numa terra estranha 265

Sobre a animação *Mãtãñãg, a Encantada* (Shawara Maxakali e Charles Bicalho, 2019)

Roberto Romero

O canto da boca da mata 271

Sobre o filme *Ma'e Mimu Haw – A história dos cantos* (Jamilson, Pollyana, Jacilda e Lemilda Guajajara, 2019)

Cristiane Lima

Olhares de Matis jovens nos filmes *Dia de caçada* e *Meninos soprando cana fina* 277

Sobre os filmes *Bakuëbom Bompisên Tëkikbo - Meninos soprando cana fina* e *Kapuakit Nëtë - Dia de caçada* (Damê Bëtxun Matis, Chawa Wassa Matis, Damê, Kaxê Mentuk, Shapu Sibó, Dani, Damba Matis, Chawa Atsa, Tumi Rieli Matis, 2018)

Clarisse Alvarenga

De como utilizar a câmera como se fosse um petyngua 283

Sobre o filme *O último sonho* (Alberto Alvares, 2019)

Daniel Ribeiro Duarte

Guardiões da Floresta: CÂMERAS EM AÇÃO!	289
Sobre o filme <i>Zawxiperkwer Kaa - Guardiões da Floresta</i> (Jocy Guajajara e Milson Guajajara, 2019)	
Ruben Caixeta de Queiroz	
Virou Brasil	299
Sobre o filme <i>Virou Brasil</i> (Pakea, Hajkaramyky, Arakurania, Pefua, Arawtyta'ia, Sabiá e Paranya, 2019)	
Renata Otto Diniz	
Rememorações em Apiwtxa: a emancipação Ashaninka	309
Sobre o filme <i>Antônio e Piti</i> (Vincent Carelli e Wewito Piyäko, 2019)	
César Guimarães	
Pelos olhos dos outros*	317
Wellington Cançado	
Entre o visível e o invisível: cinema indígena de auto-representação*	337
Daniel Ribeiro Duarte e Júnia Torres	
Catálogo forumdoc.bh 2020	
O canto é a verdade dos lugares	349
Sobre o filme <i>Nūhū yāgmū yōg hām: Essa terra é nossa!</i> (Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero, 2020)	
César Guimarães	
“Como suas palavras são lindas!”	355
Dedicado à memória do rezador Valdomiro Flores, indígena Ava do filme <i>Coração da Terra - Ava Yvy Pyte</i> (Genito Gomes e Johnn Nara Gomes, 2019)	
Paulo Maia	
Pisada forte	363
Sobre o filme <i>Ingrōny, Pisada forte</i> (Coletivo Beture de Cineastas Mebêngôkre - Kayapó, 2019)	
Ana Carvalho, Fábio Costa Menezes e Sophia Pinheiro	

Sonhar (n)as redes	369
Sobre o filme <i>Topawa</i> (Kamikia Kisedje e Simone Giovine, 2019)	
André Brasil	
Cabeçabol e Cinema Myky	381
Sobre o filme <i>Ãjãí: o jogo de cabeça dos Myky</i> e <i>Manokí</i> (Typju Myky e André Lopes, 2019)	
Bernard Belisário	
Corpos de mulheres guerreiras e suas falas-imagens em Nhemongueta Kunhã Mbaraete	385
Sobre o filme <i>Nhemongueta Kunhã Mbaraete</i> (Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, 2020)	
Clarisse Alvarenga	
O ritual Iraxao, espírito do povo Inỹ	391
Koria Yrywaxã Tapirapé	
Autoria indígena no contexto nativo*	395
Pedro Portella	
Sobre os autores	408

A curva ondulada do rio, as árvores que asseguram as suas margens, uma fila abundante e interminável de peixes, uma porção de mato seco e o céu que encobre a parte superior da imagem apresentam uma forma original pela sua disposição pictórica mas também trazem um balanceamento de cores e um traço singulares. Um dos motivos para escolhermos o desenho de Isael Maxakali para a capa deste livro é, sem dúvida, o poder estético da representação. Mas há um outro motivo para que esta imagem seja a capa que envolve a coleção de textos em torno aos cinemas indígenas que ora apresentamos: a maneira como relaciona seus atributos estéticos com elementos do espaço ancestralmente habitado (e desejado) por quem o desenhou. Aqui, desenhar não é um ato de pura abstração, mas um colocar-se em relação com o território, que não é um simples traçado de propriedade. Território, veremos nos textos que compõem este livro, vai além da noção de espaço físico para nos ajudar a compreender os vínculos ancestrais, ontológicos, culturais e afetivos que um povo mantém com um determinado lugar. Muitas vezes, os traços que compõem o território não são imediatamente visíveis, ou não são considerados visíveis pela cultura branca ocidental, e por isso são ignorados, destruídos, esquecidos. Por mais que este território seja usurpado aos seus verdadeiros donos e violentamente sobreposto pela lógica da monocultura, os povos indígenas mantêm o seu laço com essas

terras, pois elas não refletem apenas uma declaração jurídica de propriedade. Esta terra é da mesma matéria que seus próprios corpos, espíritos, ancestrais. Esta terra é, ela mesma, uma ancestral. E quando uma imagem como esta vem ao mundo, ela está tão atravessada pelo território que vem desenhada por uma família que parte dos Tikmũ'ũn-Maxakali e se estende a uma multidão de ancestrais que envolve animais, plantas e toda a sorte de espíritos.

O outro motivo para que esta imagem do rio tenha sido eleita como abertura deste livro é a forma como ela seria capaz de envolver toda a publicação, como um rio sem fim que atravessa espaço e tempo. Assim como esta ligação com a terra não vem de ontem, os cinemas indígenas, ao nosso ver, não devem ser compreendidos como mera incorporação de uma novidade tecnológica nessas culturas originárias, mas como a continuidade de uma relação imemorial com as imagens.

Filmes compõem um quadro mais amplo de criações de artistas e coletivos pertencentes ao universo indígena, expressões estéticas e políticas fundamentais hoje no país. A visibilidade que tem finalmente alcançado posiciona tais realizadoras e realizadores no centro da produção expressiva mais interessante aqui realizada e tem sido objeto do olhar de curadores, críticos, festivais e espaços de arte em diferentes países.

É muito importante que os povos indígenas protagonizem esses espaços da arte que antes eram impensados e impensáveis para nós – e ainda o são, porque ainda há uma indagação preconceituosa sobre a possibilidade de um índio fazer obra e não só artefato. Essa é uma forma, no campo da pesquisa prática, de construir evidências midiáticas e gerar precedentes para que nos encorajemos como povos e como artistas, para que saibamos que podemos usufruir plenamente das estruturas de mundo. (Jaider Esbell)

Os cinemas indígenas são plurais e diversos como são os coletivos, povos e artistas que os realizam e, para além da apropriação da linguagem, ao longo de mais de três décadas de experiências dos povos originários com os aparatos de imagens em movimento no Brasil, percebemos a criação, ou a invenção de um novo lugar para o audiovisual. Neste novíssimo cinema – como o define Ailton Krenak em comparação ao cinema novo – um outro pensamento e outras relações

têm lugar; um cinema com a câmera na mão e os pés no chão! Pode haver visionamento coletivo das imagens captadas durante o dia na noite escura das aldeias, podem o ritual e o cinema entrar em simbiose, as formas fluidas na perspectiva ameríndia se mostram, xamãs e seres espirituais vêm participar não apenas das filmagens mas da montagem, ajudando os cineastas a definir quais planos ou sequências devem ou não permanecer acessíveis aos espectadores (como nos contou Genito Gomes a respeito das consultas aos pajés guarani e deles a *Nhandesy* e *Nhanderu* sobre sequências específicas de filmes realizados pela Tekoha Guaiviry). Tudo pode se tornar ritual – e o invisível tomar parte da forma mesma dos filmes. Um pôr do sol pode permanecer comentado num longuíssimo plano sequência que ocupa todo um filme, pois ele é o cocar de *Nhanderu*...

Assim, nos textos a seguir, são comentadas obras onde a associação a modos de existência – e de classificação singulares – se incorporam à forma dos filmes, tendo uma implicação na transformação da linguagem no cinema em geral e no documentário em particular (é essa divisão mesma que em muitos exemplos, deixa de fazer sentido, pois as relações entre real e imaginado, mitologia e história, rito e cotidiano são apresentadas como mais complexas do que supomos. Tudo é vivido, tudo pode ser experiência filmada, categorias e separações não funcionam). O pensamento indígena ocupa a linguagem cinematográfica, deslocando-a a seu modo; a linguagem cinematográfica é desafiada a aproximar-se de elementos culturais nunca antes por ela figurados. Quem tem o poder de acessar e construir a elaboração sensível do mundo? Essa é uma das perguntas que os cinemas indígenas desafiam por meio de filmes que surgem – e se insurgem – como afirmação de outras perspectivas, outros modos de existência e relação com os demais seres no cosmos. Para voltar a outra célebre expressão de Ailton Krenak, tal *demarcação das telas* significa uma ocupação de territórios de construção de sentido pelos cineastas indígenas. Sentidos e sensibilidades que demarcam formas diferenciadas e diferenciantes em muitos dos filmes que realizam.

É uma parcela ainda pequena desse outro cinema que cada vez mais se multiplica que esta coleção comenta. A publicação aqui partilhada tem intenção de fazer circular novamente

de forma reunida, ideias, reflexões, sensibilidades guardadas em ensaios publicados e “dispersos” principalmente nos catálogos das edições do forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte – em seus 25 anos de existência, destinados a esse cinema muito singular e ao mesmo tempo diverso. Olhares, movimentos captados, corpos e sons que sempre nos inquietaram, comoveram e moveram. Os textos dos catálogos estão aqui associados a alguns ensaios que trazem um pensamento mais geral sobre as imagens e relações que estabelecem com a cosmologia e a política indígenas e que, não se referindo a filmes específicos (como a maioria dos textos encomendados para o catálogo em geral são) não haviam sido publicados pelo forumdoc anteriormente¹. São também para nos fazer ouvir o muito que tem a dizer sobre o cinema que realizam ou instituem, autores como Ailton Krenak, Alberto Alvares e Edgar Kanaykõ, em mais um gesto de abertura a outras formas de pensamento que nos deslocam o olhar, os conceitos e, esperamos, a ação. Por fim, tal coletânea não se pretende exaustiva, não sendo uma reunião de tudo de relevante que se escreveu em torno aos cinemas indígenas, naturalmente. É uma publicação parcial, movida por relações, afetos e experiências desse coletivo, Filmes de Quintal, que se forma principalmente em torno aos filmes em um breve e denso tempo onde juntas e juntos organizamos o forumdoc.bh e seguimos em seus desdobramentos, como quem segue a curva ondulada do rio.

Agradecemos aos autores e às autoras dos ensaios aqui publicados, cedidos gratuitamente para esta publicação, assim como aos realizadores e às realizadoras cujos filmes integram este conjunto de reflexão.

¹ Esses textos estão marcados no sumário com um *.

Graci Guarani:

Antes da gente começar, eu sempre gosto quando a gente está aqui com pessoas que falem e fiquem a vontade para se apresentarem, mas só dar essa introdução sobre um pouquinho do que é essa masterclass. A gente tem aqui, como o Tiago lembrou, a honra de estar com o parente que admiro muito que é Ailton Krenak: ele é líder indígena, ambientalista, poeta e escritor indígena, e sobre a masterclass, vou ler um trequinho para dar essa introdução do que ele vai nos colocar e nos proporcionar nessa tarde: “na última década vem se configurando uma forte expressão de audiovisual feito por indígenas; demarcar a tela traduz o cinema indígena como jovens mulheres indígenas revelando o olhar dentro da floresta de seus mundos, realizadores indígenas que combatem com a caneta na mão pois sabem do poder de uma imagem. Autoimagem é soberania e contracolonial. É com essa acolhida que eu dou boas-vindas aqui a Ailton Krenak. A palavra é toda sua¹.

¹ Este texto tem origem na masterclass realizada como programação da Mostra Moã de Cinemas Negros e Indígenas, ministrada em 2021 e contou com a mediação de Graci Guarani, realizadora e comunicadora, e apresentação de Tiago Costa, idealizador da Mostra Moã, a quem agradecemos a preciosa colaboração.

Ailton Krenak:

Nós nos acostumamos agora com essa modalidade de conversão da linguagem, a acolher a diversidade de lugares, de gênero, de raça, de tudo. Então, nesse encontro, nessa oportunidade de fala, quero cumprimentar a todos, e agradeço à Graci e ao Thiago de estarem aqui me recebendo nessa sala. Estamos nessa experiência de sala virtual e eu fico muito feliz de estar com vocês.

Quero cumprimentar os realizadores dessa mostra de cinemas negros e indígenas, e eu estou com uma camiseta que é bem oportuna para o momento. Já que nós nos aproximamos das experiências de performance, então lá vai essa: “Imagine a dor, adivinhe a cor”. Então, dando o tom desse nosso encontro num tempo árido, nós estamos experimentando, nesse final de semana, uma experiência extremamente marcante para todos nós que é o recorde escandaloso de 500 mil mortes no nosso país por pura adoção de uma política genocida, de desrespeito aos nossos povos, e que discrimina descaradamente os povos negros e indígenas, e que fere, como nação, atingindo a vida dos pobres, de todas as pessoas que são deserdadas dessa ordem capitalista, que estão com seus corpos dispostos a essa violência sanitária, política, econômica. Nossa solidariedade para todos aqueles que estão de luto e também de pé na luta. Então imagine a dor. Nós que estamos inseridos nesse processo há muito tempo, nós podemos considerar, queridos e queridas, que a oportunidade de falar no sexto dia dessa mostra que começou no dia 14 é um privilégio pra quem habita esse lugar de expropriação cultural que nós, povos originários, povos de matriz africana, que vivem a constante luta pela sobrevivência nesse país, sabem que são raras as oportunidades em que somos convidados a expressar uma visão sobre esse território que nós estamos aqui compartilhando, que é o território da arte. Se instituiu há muito tempo que o cinema, essa importante elaboração da arte que se expressa no audiovisual, na fotografia, nesses recursos maravilhosos da narrativa, tem uma potência de instituir mitologias. Eu nunca me esqueço do poder que Hollywood tem de impregnar a mentalidade dos povos do planeta inteiro com um cinema feito a partir dos EUA, como a matriz colonial determinante, e com a disposição

de construir narrativas hegemônicas sobre a humanidade, sobre nós todos. Então em alguns períodos da nossa história do cinema, ele foi uma arte exclusiva de ricos e de brancos, o cinema sempre foi um privilégio de classe, e é curioso que estamos aqui fazendo uma “masterclass”. Nós estamos, inclusive, nos apropriando também de alguns termos que foram forjados pra marcar a exclusividade desse mundo de cinema, do audiovisual, então, às vezes eu chamo o cinema de audiovisual por uma evitação do termo colonialista que fica impregnado quando você chama essa arte de cinema, essa arte cara, essa arte milionária, e até 30, 40 anos atrás, você dizer que um sujeito fazia cinema, era distinguir esse sujeito por classe social e por um lugar também, restrito, ocupado por uma categoria de intelectuais, então era quase que sinônimo de ser intelectual e de pertencer a uma classe de privilégio, uma classe que tem grana. E no tempo em que o cinema era feito com película, pra rodar um minuto de filme, você precisava do dinheiro que um trabalhador ganhava um ano inteiro. Então era inimaginável um trabalhador chegar perto de um equipamento desse, de uma maquinaria dessa. A tecnologia foi um avanço que aconteceu nos últimos 30, 40 anos e que foi expropriando esse lugar exclusivo de fazer cinema, pra gente que tem grana e que pertence a uma certa ordem de intelectuais, e foi também nos colocando numa posição de concorrer, de poder concorrer, com esse poder hegemônico de uma narrativa, no campo do audiovisual, que instituiu o corpo branco como modelo. O modelo de cinema é um corpo branco: é um homem branco e uma mulher loira, uma espécie de trilha sonora do James Bond; Hollywood instituiu essa narrativa potente do imaginário de fazer as pessoas desejarem esse mundo. Há muito tempo atrás, quando se botou em questão a coisa, por exemplo, de personagens icônicos fumarem, em que as mulheres bonitas do cinema apareciam fumando, quando começaram a colocar em questão que fumar dá câncer, foi um banho de água frio naquelas imagens constituídas de gente vitoriosa andando a cavalo, fumando um Hollywood, Marlboro, e toda essa simbologia do poder, os carrões. Isso era cinema.

Mas também era cinema aquele cinema do John Ford, aquele cinema crítico, aquele cinema de alguns cineastas europeus, escapando da coisa americana, a ponto de

you ter um Buñuel, o Godard, o cinema francês. Muitas narrativas foram se debatendo no campo dessa criação audiovisual, até que a gente conseguiu ter aqui em nosso país um sujeito como Glauber Rocha. Glauber Rocha inventou um cinema de Terceiro Mundo, abordando uma outra perspectiva de imagem e de lugar também da imagem, instituindo outros mundos, outras parábolas sobre a existência, sobre a vida, mas que ainda eram no campo da ideologia, digamos, do ocidente. É uma narrativa, uma cosmovisão ocidental aquela em que, quando você fala de outros seres que não são os humanos, você vai falar do cinema catástrofe, do Godzilla, terremoto, tubarão, ou coisas totalmente da ficção, tipo Guerra no Espaço, Guerra nas Estrelas. Nós somos induzidos o tempo inteiro a observar essa arte como uma arte distante desse mundo que habitamos como povos originários, como povos que tem a sua matriz cultural na oralidade, contando histórias. Se nós pensarmos que desse lugar de contar histórias é que partiu quase toda a narrativa contemporânea, nós também podemos nos sentir empoderados, porque nós sabemos quem guiou - os narradores de história originários são, para os nossos povos, como aqueles narradores dos livros que podem inspirar mundos, que podem instituir mundos. É maravilhoso quando a gente pode olhar ao nosso redor, diminuindo a distância desses 30, 40 anos que eu comecei a tomar como referência para nossa conversa sobre cinema e audiovisual, em que as tecnologias foram se acelerando, e se de uma maneira elas representam uma exclusão e uma ameaça para a gente, elas também representaram, num contexto, uma oportunidade de intervenção de outros narradores, de outros contadores de história, que podiam pegar um equipamento, uma câmera, não mais aquela câmera exclusiva, aquela que precisa de uma equipe, um verdadeiro exército de profissionais de som, de imagem, de luz, de tudo, para fazer uma pequena novela. Nós estamos nos afastando dessa complexidade até chegar ao ponto de podermos ter alguém fazendo um filme com um celular, fazendo um filme com uma câmera não muito distante desses aparatos que os meninos usam no cotidiano para brincar. Nós tivemos uma aproximação dessa tecnologia, que é muito interessante, considerando o quanto ela nos proporcionou uma vantagem circunstancial para que a

gente pudesse ter um número grande de pessoas vivendo experiências comunitárias, vivendo experiências domésticas, e podendo se constituir como um realizador, um realizador do campo das artes visuais. Um realizador que pode ser, em alguns momentos, apreciado até como alguém que habita esse lugar de cineasta, mas que, obviamente, não está interessado no valor dessa representação, vai se interessar em ser o portador de uma narrativa, de uma visão de mundo que possa potencializar e fortalecer o lugar de existência da sua comunidade, do seu coletivo e, no nosso caso, de seus povos. Porque nós nos estabelecemos numa outra paisagem, nós nos estabelecemos numa paisagem em que os lugares onde a nossa vida se dá são territórios.

Territórios que podem ser conferidos no chão da sua geografia, da sua topografia, mas também em territórios imaginários, territórios onde as narrativas da criação do mundo, narrativas que continuam a sustentar nossa subjetividade, nossa poética sobre a existência, em diferentes contextos, na floresta, no deserto, nas montanhas, nos mares, nas ilhas, nas beiras de caminho, nas estradas. Essa pluralidade de mundo, ela vai ficando também um imenso painel narrativo onde nós vamos conquistando lugares. Nesse sentido, intitulei minha fala de “demarcar a tela”. No cinema de ação, ele se situa, do ponto de vista conceitual, do ponto de vista político, em um lugar de luta, de reivindicação e de resistência que os povos originários daqui do continente e os nossos irmãos de matriz africana, que constituem seus territórios em quilombos, em comunidades rurais e urbanas, num país onde a diversidade cultural é negada, em que a pluralidade das narrativas continua sendo combatida. Essas narrativas têm uma potência desestabilizadora na ordem imposta, e é muito importante que a gente se aproprie das ferramentas que dão a oportunidade de produzir essas imagens, de constituir essas narrativas, e de criar campo de tensão onde alguém que está acostumado com essa tela, essa tela impessoal, essa tela pastel, onde tem o jornal, onde tem uma narrativa policial, onde tem, hoje, o midiático dessa tela para a propaganda ideológica e comercial. No meio desse embrulho todo, a gente precisa ser capaz de discernir qual imagem que a gente quer reter, qual imagem a gente quer cultivar, a qual imagem a gente dar sentido, expressão, e constituir como nossa aliada nessa luta, nessa instituição de

um mundo plural, onde existe a possibilidade de um cinema que não é entretenimento, mas que é um cinema de ação. Interessante a gente refletir sobre isso, porque é claro que a mesma câmera que pode registrar o desmanche de uma aldeia, a destruição de um assentamento, de um quilombo, ela é também a câmera que pode contar uma historinha que embala a ideia de consumo, de privilégio e de exibição egoística da vida. A escolha por uma narrativa comprometida com a vida, comprometida com o cotidiano das pessoas que estão em luta, ela é pessoal, é o realizador que faz essa escolha. As tecnologias estão aí, à semelhança da experiência de alguém que escreve um livro, ao se apropriar da escrita, vindo de uma tradição de oralidade, vindo de uma tradição de contadores de histórias, e que pode finalmente pôr esse texto em um livro e instituir uma narrativa no campo da literatura, da mesma maneira a gente pode constituir uma geração de narradores que tem o audiovisual como a sua plataforma. Ao invés de ser na página de um livro é no cinema, a nossa linguagem mágica que tem a potência de alcançar o olhar das pessoas de vários lugares do mundo, que tem essa maravilha de poder se comunicar quase que sem recursos de texto, da palavra, porque a imagem tem um poder reconhecido, de maneira que alguém é capaz de dizer que uma imagem fala por mil palavras, como já ouvimos essa expressão. Eu, involuntariamente, fiz experiências no campo dessa expressão quando, numa época da minha vida, eu estava como frente avançada desse movimento de demarcar a terra dos povos indígenas, eu precisei recorrer a uma experiência que depois se tornou reconhecida como minha performance. Foi quando eu pintei meu rosto de preto na CPI em 1987. Essa imagem, que até hoje perdura, veicula e ilustra filmes, reportagens, ela quase sobrevive à própria experiência. É uma imagem que já está com mais de 30 anos e que continua com uma potência narrativa que se instaurou quando eu fiz aquele gesto de pintar o rosto de preto. Eu estou recorrendo a essa autorreferência, se me permitem, não pra fazer uma propaganda daquilo, mas para buscar, nesse exemplo, um sentido de que uma imagem, às vezes, tem o poder de mil palavras, e pode, inclusive, durar no tempo. É nesse sentido também que eu falo da potência do cinema, de construir narrativas verdadeiras e que tem a potência de influenciar o pensamento.

Hoje, eu estou com mais de 60 anos, então eu venho de uma geração de pessoas em quem a propaganda e o cinema tinham um poder de instituir essa lógica que compartilhamos no mundo, essa lógica colonial, capitalista, proprietária que se edificou sobre narrativas muito bem constituídas, em que o cinema teve um papel decisivo para criar as imagens que prevalecem. Para usar um termo do muito caro José Miguel Wisnik, são imagens que prevalecem no mundo, em nossas retinas cansadas, que a gente não consegue descartar. Elas estão lá atrás naquela lente que reflete a fotografia e a imagem, elas estão impregnadas nas nossas memórias, esse é o poder do cinema.

Há um tempo atrás eu ouvi falar de propaganda subliminar, eu estava muito engajado em entender a questão política toda, toda a manipulação sobre as imagens e quando eu escutei que existia essa propaganda subliminar, essa veiculação de mensagem subliminar eu fiquei encabulado, porque eu queria entender o que é isso de imagem subliminar. O que é isso? Com o tempo eu pude entender que a natureza da imagem é eminentemente subliminar. Na maioria das comunicações imagéticas, que se utilizam da manipulação de imagens para contar uma história, elas têm em si essa semente, essa potência subliminar que é de criar um apelo a quem está vendo, que afeta o seu inconsciente, e é por isso que ela é subliminar.

A maior parte do que a gente assiste no audiovisual carrega sentido oculto e isso é uma consciência importante para quem experimenta militar, está trabalhando como militante nesse campo do cinema e do audiovisual. Ele potencializa a capacidade desses coletivos que estão engajados na produção de uma narrativa contra-hegemônica, de questionamento da ordem instituída, para que a gente possa fazer um cinema de ação. Porque existe um outro cinema de ação, mas de entretenimento. Tem histórias muito bonitas, aquele filme que você senta, pega um saco de pipoca e vai assistir; é uma experiência quase onírica; ver aquele filme, aquela relação entre os sons e as imagens, uma poética de imagens que vão te fazer ficar embalado numa love story, naquela história sobre a vida, sobre o mundo, mas que não questiona nada, é um mundo pastel.

Isso me lembra também da experiência que tivemos quando fizemos a primeira mostra de cinema indígena, em 2014, enquanto mais de seis anos atrás eu tive a oportunidade de propor, há bem mais do que seis anos, a gente teve a oportunidade de propor a organização de uma mostra de filmes realizados por indígenas no Centro Cultural São Paulo, no CCSP, um espaço muito central em que você consegue muito público porque fica dentro da cidade de São Paulo, é um centro cultural muito musical, e nós tivemos a oportunidade de fazer então essa primeira mostra que chamamos de Aldeia SP. A gente queria fazer uma provocação pros paulistas, em sua tradição bandeirante, eles acham que aldeia é uma coisa longe daquela metrópole, uma aldeia; uma aldeia também de indígenas, e a gente chamou aquela primeira mostra de cinema indígena de Aldeia SP. Foi uma experiência muito boa e foi muito estimulante para gente ampliar o espaço de ocupação da tela, quando inauguramos a ideia de demarcação da tela. A gente tinha uma longa trajetória de luta pela terra, nós tínhamos feito uma grande campanha pela Demarcação Já, a demarcação das terras, num contexto brasileiro de retrocesso de terras muito grande, de negar o direito dos povos indígenas, o reconhecimento de seus territórios e o recrudescimento da violência do Estado e das oligarquias contra os povos nativos. Nós fizemos uma provocação no coração dos bandeirantes inaugurando uma mostra de cinema chamando São Paulo de aldeia, Aldeia SP.

Essa mostra inaugurou com a exibição de 53 filmes inéditos e realizados por coletivos de pessoas de várias etnias espalhadas pelo país afora. A gente tinha filmes yanomami, kaiowá-guarani, tinha filmes xavante, tinha filmes dos nossos parentes huni kuin lá do Acre, a gente teve filmes de coletivos que já estavam fazendo cinema entre os PanKararu, entre os nossos parentes pataxó, coletivos além de realizadores independentes que inscreverem filmes naquela mostra e ela foi um sucesso de público e foi também uma ampliação da visibilidade dessa criação audiovisual indígena para que a gente pudesse obter financiamento para realizar projetos mais ambiciosos de fazer uma mostra e também para realizadores indígenas concorrerem a editais e a partir daí começou a haver editais para cinema indígena, voltados para realizadores indígenas.

Essa é uma luta política: de ampliar o campo das possibilidades tanto de apropriação dos meios, da câmera e dos equipamentos, quanto da capacitação, da formação de homens e mulheres indígenas para se unirem a esse lugar de documentarista e de narrador usando a linguagem do cinema. É importante refletir sobre essa ação intencional de ampliar esse campo, que não é uma coisa que caiu do céu. É que às vezes, nesse mundo capitalista, da mercadoria, até uma pessoa que está engajada no processo pode imaginar que essa câmera caiu do céu, uma câmera nunca cai do céu. E se ela cair do céu, ela vai cair na cabeça da gente e não vai ser uma vantagem, vai ser um dano. Então assim, quando alguém pega uma câmera é importante que ele saiba como essa câmera chegou na mão dele, a experiência social da apropriação dessas ferramentas é muito importante. Uma das curadoras dessa mostra que nós estamos agora realizando, ela tem uma experiência vívida de ter consciência do que significa ter uma câmera na mão; então, é uma alegria ter nessa curadoria uma pessoa como a Graci, que é uma realizadora desse campo do audiovisual, engajada nesse cinema de ação. Ela, assim como muitas outras mulheres indígenas que habitavam uma espécie de mundo paralelo nesse campo da arte, porque não era possibilitado a essas pessoas terem esses meios, esses equipamentos, e mesmo quando tinham oportunidade de criar alguma coisa no seu local não tinham a oportunidade de exibir em mostras e em festivais e em qualquer outra praça de exibição desses trabalhos. Então, é muito interessante a gente olhar a amplitude que essa experiência dos realizadores indígenas alcançou nos últimos 30 anos. No outro dia a gente estava comemorando os 30 anos da experiência de formação de realizadores indígenas inaugurado pelo Vídeo nas Aldeias, que nunca é demais homenagear e celebrar aquelas pessoas que botaram fé e pé na estrada para que os primeiros realizadores indígenas como o Caimi Waiassé Xavante, que tem uma obra já significativa, Divino que é outro xavante realizador indígena que tem uma filmografia reconhecida, que já exibiu filmes seus em vários lugares fora do Brasil. E que bom que a gente conseguiu companheiros nessa jornada, que tomaram mais desafiador o caminho e que tornaram também esse caminho mais florido e divertido porque são pessoas apaixonadas por essas narrativas que vêm de um

outro universo, que vêm de outras cosmovisões, e que nos animaram a assumir o nosso lugar de narradores também, utilizando a imagem como linguagem.

Então, eu fico realizado de saber que nós já podemos falar de um cinema de índio, expressão que eu ouvi pela primeira vez em... [soou um apito] é como se fosse o primeiro sinal, foi a buzina do trem da Vale que passou a 550 metros daqui de casa, na aldeia Krenak onde eu estou. Eu estou aqui na margem do rio Doce, na região leste de MG, falando com vocês, e de vez em quando sou alertado pela buzina do trem da Vale do Rio Doce que passa levando as montanhas de Minas que se transformam em farelo e levam embora para outro lugar do mundo. Vai para o porto em Vitória.

Esse povo, que fica bem próximo da foz desse rio, que deságua lá no mar, e que vocês devem ter visto a imagem dele todo cheio de lama, pelo mesmo caminho que faz o trem da mineração cuja lama da mineração também foi parar lá no oceano Atlântico. Essas narrativas que coladas na realidade, tão coladas na realidade que é impossível desgrudar uma coisa da outra, são a marca desse cinema de ação. Ele não conta uma história pra boi dormir, ele conta sobre o mundo que nós estamos tendo que disputar com essa erosão do sentido verdadeiro de comunidades compartilhando um território. Seja esse território um quilombo, uma aldeia no meio do Rio de Janeiro, como a Kaiowá-Guarani, ou uma aldeia como o *tekoha* Guarani lá no Jaraguá, perto de São Paulo, e qualquer outro lugar do mundo. Mesmo aquele território da floresta que aparece no filme de realização recente e desafiadora, feito pelo nosso irmão Davi Kopenawa Yanomami e o seu colega, o cineasta, que não vou lembrar o nome dele, da *Última Floresta*, o Luiz Bolognesi, que está em Berlim celebrando a recepção que o filme, uma realização compartilhada por ele e pelo Davi e que foi saudado agora numa mostra de cinema como a de Berlim, como alguma coisa que mereceu um troféu, aplaudido de pé durante alguns minutos.

Então, de certa maneira, nós estamos falando de um lugar de potência que já está afetando os olhares de pessoas em outros lugares do mundo. Não tenho dúvida de que estamos vivendo um período histórico extremamente grave e que

isso também ressalta a importância de algumas obras de arte, seja na literatura, seja no cinema, mas é muito bom saber que *A Última Floresta* foi saudada de pé num cinema em Berlim, ontem. Nós estamos falando de um cinema de ação, porque esse cinema está denunciando a destruição de uma das últimas florestas em pé e que, com um povo vivo dentro desse território, tem a sua vida ameaçada, também, por essa invasão; cinema de ação. Mas eu estava dizendo que a expressão cinema de índio que alcançou esses diferentes sentidos, me lembra o encontro com Siã Kaxinawá no Acre, do povo huni kuin há mais de 40 anos atrás. Eu era um rapaz que estava andando pelo nosso país e foi encontrar com os parentes lá no Acre. Nós tivemos um encontro, uma assembleia indígena, e à noite, conversando com os mais velhos, eu tive a oportunidade de ouvir essa expressão maravilhosa, de um ancião chamado Sueiro Kaxinawá. Ele me disse que a experiência da ayahuasca, que tem alguma semelhança com a experiência do ritual da jurema, que é uma bebida. E esse ancião, para ele me apresentar o poder daquela planta de criar visões, de abrir para visões, disse: “txai, isso é o cinema de índio”. Eu achei tão interessante ele se esforçar pra buscar uma coisa que nem ele conhecia, que era o cinema, mas para usar uma expressão que pudesse explicar pra um leigo, do que é que ele estava falando quando ele imaginava uma transcendência, uma miração, da visão, disso que a gente enxerga no nosso cotidiano e que tem muito a ver com o cinema, tem tudo a ver com o cinema, cinema de índio. Tem a ver também com aquele comentário que eu fiz sobre a propagando subliminar, sobre alguma coisa subliminar, que é mesmo a potência que uma imagem tem de nos afetar na nossa subjetividade, no nosso imaginário e de disparar desejos, de criar expectativas. Utilizar o cinema na educação é uma possibilidade tão potente e tão pouco utilizada, tão sub-apreciada, mas que tem um sentido de ampliar as nossas possibilidades de abrir para outras visões de mundo.

O cinema de ação, que é também a nossa experiência de realizar a segunda edição do Aldeia SP, essa mostra de cinema que fizemos em São Paulo, em 2014, que não pôde acontecer em 2015 porque não tivemos financiamento, mas que criou oportunidades para que eu renomeasse a mostra de Aldeia SP para Bienal do Cinema Indígena. Então,

acidentalmente eu também tive a oportunidade, assim como vocês que estão trabalhando a mostra de cinema negro e de cinema indígena, eu tive a oportunidade de dirigir essa bienal de cinema indígena, que foi uma extravagância, ela aconteceu em 2016, dois anos depois da primeira mostra. Foi celebrada como uma mostra muito importante, nós abrimos essa mostra fazendo uma concessão, como só tinha filmes de realizadores indígenas, a gente fez uma *première*, nessa mostra, exibindo filme *O abraço da serpente*, um filme maravilhoso, a maioria de vocês que estão me ouvindo já ouviram falar dele, quem ainda não assistiu, pode assistir, é um filme muito bom, conta uma história profunda sobre a cosmovisão dos povos que compartilham a floresta e que tem uma visão de mundo que é muito, muito importante que a gente ajude a manter vivo, que ele possa continuar existindo.

Depois das duas realizações que eu mencionei pra vocês da mostra Aldeia SP, depois da Bienal de Cinema Indígena, que ainda carregava o catálogo da Aldeia SP, nós ganhamos uma visibilidade suficiente para propor uma Mostra Internacional de Cinema Indígena. Essa Mostra Internacional de Cinema Indígena aconteceu em Lisboa, em Portugal, teve o nome de Cinema Ameríndio e foi a primeira mostra de cinema ameríndio realizada num país estrangeiro. Foi uma experiência desafiadora, eu não me achava equipado o suficiente para fazer uma travessia dessas, levar para um país europeu um catálogo de filmes de realizadores e realizadoras indígenas e a possibilidade de alguns desses realizadores estarem também presentes. A gente tentou debater aquelas obras para um público estrangeiro. É claro que a língua falada lá é português, mas na nossa mostra tinha gente da Europa, de vários lugares da Europa, principalmente da França, da Espanha e abriu conexões para esse cinema indígena na Europa. Nós estamos com um convite para fazer a segunda mostra ameríndia de cinema lá na Europa com uma repercussão em que a gente inaugura a mostra em Lisboa e ela se repete em alguns lugares da Espanha e também da França. Então, ela ganha mesmo a configuração de uma mostra internacional de cinema. A ideia é fazer com presença de público, uma mostra física, diferente dessa experiência que estamos sendo obrigados a realizar. Nós utilizamos a internet fazendo essa experiência de live, essa experiência

de mostra virtual, que eu sei que nós temos também uma esperança dessa nossa mostra acontecer com os cineastas presentes, com o público podendo assistir em praças e em salas, viver uma experiência coletiva do cinema, que ele tem essa maravilhosa potência, o cinema como uma experiência comum, como uma experiência coletiva. Eu mencionei essa experiência de cinema indígena a partir daqui do Brasil, com as mostras daqui, essa mostra em Portugal, e queria mostrar pra vocês um exemplo do que está sendo feito, agora nesse período da pandemia, por realizadoras indígenas, por pessoas que estão trabalhando nesse cinema de ação, combatendo e reagindo também às agressões que nós estamos sofrendo; nesse sentido, eu queria pedir aos nossos anfitriões e aos nossos moderadores, se a gente consegue exibir o filme *Equilíbrio*, de uma realizadora dessa geração que desafia o coro dos contentes, e que tem uma capacidade de trazer outras visões dentro disso que a gente chama de demarcar a terra, nós vamos ver então, se for possível, o filme realizada pela Olinda Muniz Wanderley-Yawar.

Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a História¹

><><

Alberto Alvares

Eu gostaria de ser para o cinema o que Sepé Tiaraju foi para os Guarani: alguém depois do qual nada mais é como antes.

Atualmente, o cinema Guarani é uma ferramenta importante para as comunidades contra a expulsão e exploração de terra, na luta pelo direito, reconhecimento e valorização do nosso modo de viver. A mídia, na maioria das vezes, nos projeta de forma estereotipada e romantizada. Porém, quando invertemos o ponto de vista da câmera e produzimos nosso próprio registro, transmitimos ao mundo nosso olhar. Deixamos de ser “caça”, e nos tornamos caçadores.

Nós, Guarani, resistimos e lutamos desde o ventre de nossa mãe. A sabedoria dos mais velhos, nossa fonte de conhecimento, nos fortalece para seguirmos adiante.

Ajojou cinema rewe - encontro com o cinema

Em 2008, uma equipe de cinema esteve em Ara-cruz com a proposta de produzir um filme junto com as comunidades Guarani do Espírito Santo, sobre a narrativa do surgimento da noite.

¹ Este artigo foi extraído de ALVARES, Alberto. *Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

O diretor do filme queria dar oportunidade para os indígenas atuarem no filme. Eu achava que essa oportunidade era impossível para mim, que eu não tinha chance nenhuma. Todos estavam fazendo o teste para o filme, todos queriam o papel principal, mas eu nem estava pensando nisso. No final de uma das minhas aulas, um aluno meu me disse para fazer o teste, que não custava nada tentar. Eu tentei, e consegui o papel principal.

Foi aí que eu comecei minha experiência com o cinema. Durante as gravações do filme, ficava curioso para ver como as pessoas filmavam e, quando não era a minha vez de atuar, eu ficava prestando atenção para ver como se filmava. No final de cada cena, o diretor sempre mostrava como tinha ficado a imagem, e eu gostava de ver as imagens na câmera. Foi a partir daí que eu comecei a gostar de cinema. Eu ficava imaginando como seria contar as histórias através da câmera, mas nunca imaginei que fosse ter uma oportunidade dessas um dia.

Em 2011, atuei e traduzi o filme *Rouge Brasil*, uma produção em parceria com empresas cinematográficas do Brasil, França e Canadá, sobre a expedição de Nicolas Durand de Villegagnon ao Brasil por volta de 1550. Os produtores do filme se reuniram com todas as comunidades Guarani do Estado do Rio de Janeiro para a realização do filme (eram quase dois mil figurantes). Foi uma mobilização fascinante. Todos queriam desempenhar bem o seu papel. Reencontrei muitos amigos. Mulheres, crianças, jovens e velhos, passaram cerca de 10 dias gravando fora da aldeia. Nesse reencontro, conversei com as pessoas das aldeias, e pensamos nas narrativas Guarani que poderíamos filmar para fazer um filme da nossa própria história.

Em 2012, no Encontro de Tradições Indígenas, na Serra do Cipó (MG), reencontrei o *xeramoin*² Alcindo Moreira, uma das lideranças mais velhas do povo Guarani. Desse encontro veio a oportunidade de participar da oficina de edição e filmagem do Observatório de Educação Escolar Indígena. Nessa oficina realizei meu primeiro trabalho de edição, fazendo a montagem das filmagens do Encontro.

²*Xeramoin*, (vô) são os mais velhos da aldeia.

Após o evento, em reunião com a equipe do Observatório de Educação Escolar Indígena, conversei com a coordenação do projeto sobre a minha vontade de documentar a memória de vida de seu Alcindo. Entrei em contato por telefone com Geraldo, filho do seu Alcindo, e a comunidade aceitou a proposta.

Amonhepyrun xara’u jejapo - realizando o sonho

“O filme aparece como um processo, constitui uma experiência interminável [...] Fazer um filme é como procurar uma pepita de ouro.”
(Flaherty in *Romaguerra*, 1980, p. 145)

Em 2013, surgiu a oportunidade de realizar o sonho de produzir meu próprio filme. Seu Alcindo, hoje com 110 anos, sempre foi uma referência de infinita sabedoria, e foi um desafio muito grande documentar a vida dele, porque eu não tinha nenhuma experiência de como registrar, enquadrar, e nem tinha ideia de como poderia mostrar o conhecimento de vida dele através da câmera. De início fiquei assustado, me vi imerso em um mundo de imagens e narrativas, e não tinha ideia de onde começar.

Optei então por começar pelo silêncio. Escutar o que não me era dito, seguindo o tempo dos pássaros, me via eternizando o tempo, guardando vozes e silêncios, de encontro com a sabedoria das pessoas.

O Alberto veio de muito longe, e ele não viu muito costume do modo viver por onde passou. Só aqui, ele conseguiu ver.
Por isso que temos que dar valor a seu filme, só assim, os outros vão nos valorizar.
Ele fala bem a “língua dos brancos” e pode nos ajudar...
(Trecho da fala do Wera Tupã no filme *Os Verdadeiros Líderes Espirituais*)

A câmera guarda as palavras, os sentimentos, e as memórias. As imagens não se renovam e não envelhecem, e a sabedoria registrada, guardada no filme, com o tempo não será esquecida.

A câmera é como se fosse um segundo olho, um segundo ouvido, ela não é apenas uma guardadora de imagem, ela é uma Guardiã da Memória. Através dela você vai ao encontro de sua história de vida, e a partir do momento que se filma, você também escuta, aprende, e revisita o passado, o presente, e até mesmo seu futuro.

Quando você filma o seu povo, fica mais fácil de direcionar as filmagens, você sabe de que ponto partir. Quando é outro povo, você fica meio perdido, não sabe até que ponto pode mostrar. Cada povo tem um sistema, uma regra de convivência e outra forma de ver o mundo onde vive. Porque o filme é igual a um cântico. Por exemplo, para você aprender a cantar em Guarani, tem que aprender a ouvir o som e o ritmo do canto. A mesma coisa com a câmera, você tem que aprender a guardar a sabedoria e tem que usar o equipamento como se fosse o segundo olho, ouvindo e respeitando o momento de cada entrevistador, assim aprendo com os mais velhos a cada momento na aldeia.

Quando fui na aldeia pela primeira vez com a câmera para filmar, não sabia o que eu ia filmar e como filmar, então o *xeramoin* via isso tudo em mim. Apesar de ele ser o meu principal personagem, tive o prazer de ser ensinado pelo *xeramoin* Alcindo de como filmar e enquadrar as imagens. O *xeramoin* passou a ser o meu professor de filmagem, me mostrando como eu poderia filmar ele e de qual lado deveria me posicionar com a câmera para filmar melhor. Fazia diferentes planos para a filmagem, sem eu ter noção de qual plano que estava usando para enquadrar as imagens. Aprendi a filmar praticando, usando a câmera enquanto estava na aldeia. Onde o *xeramoin* Alcindo ia, eu e câmera acompanhávamos ele em seus afazeres na aldeia.

O mais interessante é que o *xeramoin* arrumava muita coisa pra fazer, e parecia que ele fazia isso só para me ensinar a filmar. Ao caminharmos juntos, ele se sentia muito à vontade para contar suas histórias de vida, e mostrar sua sabedoria. Em 2012, filmei seu aniversário de 104 anos de vida, e tive mais consciência da responsabilidade que eu tinha, de registrar um pouco daquela imensa sabedoria.

Em uma de nossas caminhadas para o roçado, estava filmando contra a luz e o *xeramoin* me falou que se eu continuasse filmando assim, a luz do Sol na lente ia queimar a câmera. Naquele dia pensei melhor sobre o lugar da imagem, e do enquadramento que deveria fazer. Percebi que deveria estar mais atento com relação à questão da luz. Foi então que eu comecei a perceber que meu sonho de produzir um filme estava se tornando realidade.

Fiquei muito feliz, e honrado em homenagear o *xeramoin* Alcindo no meu primeiro filme. Foi ele quem me ensinou a caminhar com a câmera. Cada imagem que fiz com o *xeramoin* ficou marcada para mim, cada enquadramento de plano que ele me ensinou para filmar. *Xeramoin* sempre brincava comigo dizendo: não tenha medo desse equipamento, faz de conta que isso é uma câmera de brinquedo e você está aprendendo a capturar um vento vazio aí dentro.

Depois da palavra do *xeramoin* Alcindo, passei a usar a câmera como se fosse um *petyngua*³, para me conectar com espiritualmente com a sabedoria do silêncio. Passei a usar minha imaginação no mundo da lente, sem ter o medo de quebrar o equipamento. O equipamento tem preço, podemos consertar. A memória tem valor maior, inestimável. Não tem preço. E quando ela se perde, é difícil trazê-la de volta.

A *xejaryi*⁴ dona Rosa é a esposa do *xeramoin* Alcindo Wera Tupã, ela é uma das mais velhas da aldeia. Ela é uma das senhoras que observa muito em sua volta com o seu olhar atento de sabedoria e sempre dando conselhos aos seus netos em todos momentos a quem passa pela sua casa para conversar com ela, em língua Guarani. Em 2012 ela estava com 97 anos de idade, e fez parte também do filme, *Karai Ha'egui Kunha Karai 'Ete - Os Verdadeiros Líderes Espirituais*.

A *xejaryi* foi diferente do *xeramoin* Alcindo. Com ela encontrei algumas dificuldades para filmar o seu dia a dia na aldeia. A primeira vez que falei com ela que eu queria filmá-la, *xejaryi* não me respondeu nada, apenas sorriu para mim e com isso entendi que ela não queria ser filmada em nenhum momento. A sabedoria de dona Rosa complementava a sabedoria do *xeramoin*, e isso era essencial para que o filme fizesse sentido.

Decidi então mudar minha estratégia de conquistar. Deixei a câmera de lado e comecei a acompanhá-la de mãos vazias. Levantava bem cedo para tomar chimarrão com ela. Eu mesmo fazia o mate para ela tomar e ajudava a ela em seus afazeres na aldeia. Aos poucos percebi que estava conquistando a sua confiança para que pudesse filmar.

³ *Petyngua* é o cachimbo guarani.

⁴ *Xejaryi*, (vò) são as mais velhas da aldeia.

Em um desses trabalhos fui acompanhar a *Xejaryi* dona Rosa e a filha dela no roçado de *awaxi*⁵. Aproveitei para levar a câmera comigo para tentar filmar, mas mesmo assim ela não falou muito comigo quando eu liguei a câmera na frente dela para tentar entrevistá-la sobre o milho Guarani.

No momento em que eu estava perguntando a ela sobre o tempo de milho, ela meio que fingiu que estava olhando para outro lado. Respeitei o momento do silêncio dela, e já tinha imaginado que ela não ia querer falar de novo na frente da câmera. Mas, para minha surpresa, de repente, depois de tanto tempo parado observando, ela se virou e falou comigo sobre o milho.

Então, a partir daí, ela começou a falar comigo na frente da câmera. Falou sobre a importância da plantação de fumo na aldeia e me mostrou como se fazia o fumo de rolo para ser usado na casa de reza para fazer a cura através do *petyngua*.

No início, aqui, tivemos dificuldade com o fumo, catávamos bituca de cigarro no ponto de ônibus. Passávamos muitas dificuldades, quando um dia desses caiu um relâmpago e começou a nascer muito fumo. Acho que fiz dezoitos fardos, fardos grandes. Até hoje não falta mais fumo, para eu mascar...
(Trecho da conversa do filme *Os Verdadeiros Líderes Espirituais*, Wera Tupã, Poty Ja e Alberto)

Dona Rosa me ensinou com seu silêncio a importância de se respeitar o tempo e o espaço de cada imagem, e que nem sempre o aprendizado acontece através da palavra. Acontece também através do silêncio e da observação.

Os títulos e os filmes

“Apy ma amombe’u ta ndevy pe xeramymino mba’exa pa, ko ndepopy rereko va’e reiporu rã, remoin porã awã nhande reko regua ha’egui tape porã rupi meme reraa awã tembiapo rejapo wa’e rexauka awa nhande reko regua amboae kuery pe.”

⁵ *Awaxi*, é milho verdadeiro.

(Aqui vou te contar, meu neto, como devem utilizar o equipamento que está na tua mão e como devem guardar o nosso conhecimento dentro dela.)

Antes de começar as filmagens, procuro sempre apresentar para comunidade a proposta que pretendo desenvolver. Inicialmente penso no título, no que pretendo buscar com meu olhar, porque se você não souber o que você procura, nunca saberá o que quer encontrar. Cada título puxa um assunto para enriquecer o filme.

Aprendi isso com a minha primeira experiência de filmagem nos *Verdadeiros Líderes Espirituais* (2013), o título veio depois que eu editei o filme. Eu queria contar a história de vida do seu Alcindo mas não tinha experiência de como filmar, de como enquadrar, em que plano colocar. Filmei muitas coisas que na hora de editar não usei.

Claro que tudo é um saber, mas a gente tem que pensar de acordo com o entendimento do que se quer repassar. O trabalho de edição é como a construção de uma casa: primeiro você levanta, depois coloca a telha, o acabamento. Assim é o filme, depois que você faz a filmagem tem que recortar, montar, traduzir e legendar, para depois exportar e o filme ficar pronto.

O filme você vai costurando de acordo com o tempo da narrativa, por isso que o título é um importante guia. Às vezes o que você filma no final, vai no começo, daí você tem que ir esquematizando. Se você já tem o título não se perde.

Procuro sempre mostrar a importância do registro, da valorização dos personagens, do espaço, para que a comunidade se identifique com o trabalho. A câmera ajuda muito, principalmente na questão dos velhos. Às vezes eles ficam esquecidos dentro da aldeia. Mas quando você pega a câmera e filma, você mostra para a comunidade, para o mundo, e para a pessoa que está sendo filmada que ela tem o seu valor.

Isso deixa os mais velhos desconfiados, eles observam e entendem que os *jurua*⁶ são prisioneiros da teoria, e dos pensamentos. Em certas ocasiões, os mais velhos sentem-se

⁶ *Jurua*, na língua guarani, é homem branco.

pressionados a dar entrevistas, e acabam falando “qualquer coisa” para agradar os entrevistadores, para deixarem eles livres de dar entrevistas. Para os mais velhos, não é suficiente falar da sabedoria, dos conhecimentos tradicionais, é preciso viver, acompanhar e observar essa sabedoria, para entender um pouco da dimensão do *Nhandereko*⁷.

Para não esquecer a nossa verdadeira sabedoria

Para nós, Guarani, são os nossos avós que fortalecem a nossa sabedoria e a nossa memória, desde antigamente até hoje.

Para não esquecer a nossa verdadeira sabedoria.

Por isso, ainda não esquecemos o modo de se viver e guardamos o modo de ser Guarani.

Só assim, enxergamos o passado, vivemos o presente e olhamos adiante.

(Narração do filme *Os verdadeiros Líderes Espirituais*)

Os documentários que venho produzindo me fazem circular por diversas mostras e festivais de cinema em várias regiões do Brasil, o que me permite conhecer um pouco do olhar dos cineastas indígenas de diferentes etnias, compartilhando saberes, e lutando por mais respeito, e espaço na sociedade não indígena.

A memória se recupera, se conserva e se cultiva na palavra dos velhos, como semente de milho do *awaxi 'ete'i* (milho verdadeiro). Para nós, Guarani, as pessoas mais idosas são as que detêm os saberes tradicionais. Entretanto, esses saberes estão se diluindo entre as novas gerações, e se apagando com o falecimento dos homens e mulheres centenários de nossas aldeias.

O registro das memórias e narrativas surge como um chamado, uma proposta de cinema urgente, a ser realizada por nós guaranis. Tanto na intenção de contribuir internamente para o nosso povo, propiciando a continuidade e transmissão de conhecimentos às novas gerações quanto externamente, buscando da sociedade envolvente uma aproximação e respeito ao nosso *Nhandereko*.

⁷ *Nhandereko* é o modo de viver Guarani.

Os povos indígenas no Brasil vêm ao longo dos últimos tempos passando por uma nova retomada de espaço. Assim como o território é a base da garantia da manutenção da vida de um povo – bem como de nossas identidades, da continuação de ser o que somos –, há uma certa necessidade de se ter uma maneira que garanta tal sustento. Este está estritamente ligado aos modos de vida que conectam o povo com sua identidade, ou seja, a garantia do território para os povos indígenas é crucial para manter as relações que se conectam à *terra floresta*², onde as coisas estão interconectadas desde o plantio e colheita das roças, caça, os rios, objetos, artesanatos, cerâmicas, *nas coisas nossas e dos brancos*, dos humanos e não humanos etc., e todas as possibilidades de relações que são criadas e suas ontologias.

Dentre diversos meios e possibilidades, surge uma nova ferramenta de luta, o audiovisual, visto por muitas comunidades indígenas como um “mal necessário”. Por um lado, a chegada dessas novas tecnologias é vista como uma má influência na cultura do povo. Por outro, há um certo desejo para que se use esta nova “arma” a favor da luta e garantia dos direitos dos povos indígenas.

¹ Editado de CORREA, Edgar Nunes (Edgar Kanaykô). *Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente*. Dissertação de mestrado em Antropologia, UFMG, 2019.

² Terra floresta – *Urihi a* – é um termo empregado pelos Yanomami (povo indígena da Amazônia) para designar os múltiplos significados que dão ao conceito de “natureza”.

Como descreve Evelyn Schüler (1996), sobre a experiência do povo Waiãpi com o projeto Vídeo nas Aldeias.

Trata-se de negociar os diferentes interesses e assumir que tanto os vídeos ou filmes etnográficos quanto os textos antropológicos giram em torno de construções interpretativas. Como narrativas audiovisuais, estes constituem “textos” que podem ser “escritos” e “lidos” de diferentes formas, dependendo dos contextos de comunicação e das tradições audiovisuais específicas.

Os símbolos, as representações por meio de imagens, pinturas corporais, adornos, enfeites, os sons, os cantos e a musicalidade são primordiais na cultura indígena. Porém, sua compreensão pode não ser tão simples para quem “vê de fora”, já que estão carregados de (re)interpretações próprias e significados específicos a partir dos próprios modos culturais. Tal modo de ver, perceber e enxergar as coisas é uma excelência, por assim dizer, das práticas indígenas, nas quais estão estritamente ligados os aprendizados e os modos de produzir conhecimentos. Para Schüler (1996) “Olhos: é justamente a maneira pela qual os índios se apropriam da mídia que reafirma a sua identidade étnica e demonstra suas diferenças culturais”. Se os olhos são esta janela, interessa-nos, a saber, como será essa (etno)visão na perspectiva dos olhos de alguns cineastas indígenas, entrelaçadas com narrativas e pontos de vista dos pajés.

De modo geral, podemos verificar o crescente número de grupos e coletivos de produção audiovisual indígena, incentivados por programas e editais do Governo e/ou por meio de parcerias com Universidades e Organizações não-Governamentais (ONGs), que fomentam esse tipo de formação nas aldeias indígenas. Diante disso, os próprios coletivos indígenas têm percebido a necessidade de criar algo autônomo e com o “olhar propriamente indígena”, como bem ressalta Divino Tserewahu, cineasta Xavante. Nesse sentido tem surgido a ideia de criar um “Coletivo Audiovisual Indígena no Brasil – CAIB”. São ideias que partem dos próprios indígenas.

Sem dúvida, a ONG *Vídeo nas Aldeias* se destaca pelo seu trabalho de formação de realizadores indígenas em várias aldeias no Brasil, desde seu início em 1987, por meio da qual foi possível a introdução do mundo da linguagem audiovisual junto aos indígenas, abrindo um novo caminho e modos de ver o

mundo através da lente. Essa formação audiovisual foi muito importante para a trajetória dos primeiros cineastas indígenas.

Mas, qual é a implicação para uma comunidade indígena ao “emprestar uma arma” do “outro” e aos poucos (re)apropriá-la e usá-la a partir do seu ponto de vista propriamente dito e visto? Essa é uma das questões mais importantes levantadas nos dias atuais pelos indígenas cineastas, comunicadores e realizadores. Este ensaio pretende colocar tais questões (mas não resolvê-las todas), e parte não somente da visão através da lente de uma câmera, mas que a atravessa. O que estou chamando de “etnovisão” é o ponto de vista desses realizadores e cineastas indígenas sobre o seu mundo e do “outro”, visto a partir da “objetiva” audiovisual, mas não só.

A cosmologia da imagem

“Queremos um cinema com um olhar próprio indígena. Com a nossa cara”



Em algumas de minhas produções audiovisuais, a participação e colaboração do pajé Vicente – uma referência para o povo Xakriabá – se destaca. Ele funciona nos meus filmes como um co-diretor ou um co-roteirista³. Sua participação se faz necessária, pois nem tudo pode ser dito ou mostrado nos meus filmes. Por exemplo, fazer um filme sobre caça é algo que esconde segredos e tem muita “ciência⁴” em jogo.

A partir dessa relação entre conhecimento e imagem, como podemos pensar a “lógica” do cinema indígena? O etnólogo Peter Gow (1995) nos lembra que “a origem mais óbvia da metáfora ‘cinema da floresta’ para o ayahuasca são as alucinações visuais e, de fato, comenta-se muito a semelhança entre as experiências visuais do cinema e do ayahuasca. A ‘droga’ sempre é tomada no escuro, e as complexas alucinações visuais são os aspectos mais importantes da sensação de quem a ingere”. Podemos perceber algumas semelhanças apontadas por Gow em seu trabalho etnográfico “cinema da floresta” sobre o povo do Alto Ucayali na Amazônia Peruana, com o “cinema” feito pelos Xakriabá. Se para o povo da floresta amazônica ver cinema se assemelha a ter “outra visão” – remetendo ao tradicional ritual de ingerir a bebida do ayahuasca –, o que seria essa experiência para os povos do cerrado proposto neste estudo? Talvez um pajé Xakriabá, Senhor Evaristo, possa já ter apontado algum caminho na direção dessa resposta.

Durante a minha pesquisa anterior, Kanaykō (2013), o pajé Evaristo disse-me: *Este mundo aqui não é diferente do outro, lá as pessoas dançam, tocam, fazem festas e se divertem, eu vejo. É como se você estivesse vendo uma televisão*. Desta forma, podemos observar que há uma certa semelhança entre a noção

³ Devido à estreita relação que estabeleci com o pajé Vicente, desde a minha pesquisa de TCC na UFMG, até as produções de pequenos filmes que fizemos juntos, ele é uma referência. Ele participa de meu trabalho como um “diretor, roteirista”, no qual orienta o que pode ou não ser mostrado através da imagem captada. Além disso, ele sempre aponta as diferenças entre a imagem que é para ser mostrada fora (para os brancos) e aquela que é para ser vista apenas na aldeia. Além disso, seu interesse pela câmera é para operá-la, não como cineasta propriamente dito, mas como alguém que está através da lente.

⁴ Ciência é uma forma entre os Xakriabá para definir alguém ou algo que detém uma sabedoria outra. Por exemplo, antigamente muitas pessoas eram conhecidas por (*virar*) metamorfosear em toco, animais, folhas etc., então se diz que tal capacidade é uma ciência, geralmente remetendo ao conhecimento dos antigos.

de “visão” indígena da Amazônia e aquela dos Xakriabá: se para os povos do Alto Ucayali ver cinema se assemelha a ter “alucinações” visuais a partir da bebida, para o pajé Xakriabá ver televisão também se assemelha à visão que se tem do outro mundo.

Nesse tipo de “visão” indígena, não há como escapar de perigos e precauções. Ver o “outro mundo”, por exemplo, é coisa de gente preparada e que tem “ciência”, como os pajés. Ver esse “outro lado” sem os devidos cuidados e preparação necessária acarretaria uma série de “alucinações”, podendo até mesmo, por exemplo, gerar um estado de loucura. Para os povos do Ucayali ver cinema é como ter uma visão do “outro mundo” proporcionado pela ingestão da ayahuasca, sendo esta bebida uma forma também de preparo para o corpo/espírito receber a “visão”. Isso nos permite compreender melhor um clássico problema que alguns povos indígenas se deparam quando a questão é captar/capturar – sua imagem⁵. Captar nesse sentido é sinônimo de capturar, que, por sua vez, tirar uma foto seria como roubar a imagem/alma. Essa “visão” é ainda mais eloquente e presente quando se trata de filmar ou fotografar um ritual.

Por exemplo, no filme *Wai'á Rini: o poder do sonho* (Tserewahu, 2001)⁶, há dois momentos nos quais isso (mostrar e não mostrar determinadas cenas do ritual) nos parece evidente: no rito da abóbora e no lançamento das flechas *Pi'ú*⁷. No rito da abóbora, depois de recolher as flechas *Darã*, que representam o espírito *Danhimitê*, um velho corre até o rio à procura da abóbora e volta trazendo um pedaço dela. Neste momento a cena é cortada para uma fala explicativa de um velho, que esclarece que a abóbora não pode ser filmada no rio, já que só os homens conhecem esse rito: “É uma parte importante do segredo dos homens Xavante do qual as mulheres não podem saber”. Gravar este momento seria correr o risco desse segredo ser revelado.

⁵ Na língua Akwe (Xakriabá e Xerente) *Hêmba* = espíritos e alma, termo que também serve para traduzir “imagem” e “fotografia”.

⁶ <https://vimeo.com/ondemand/waiarinipoderdosonho>

⁷ Em Xavante, *pi'ú* é o nome de uma abelha preta nativa e sem ferrão, conhecida popularmente como sanharó. A flecha *pi'ú* representa o espírito desta abelha.

Já no lançamento das flechas *pi'ú*, vemos uma cena na qual os velhos ordenam aos meninos o recolhimento das flechas *pi'ú*, quando são acompanhados pelos *guardas* velhos, que os alertam sobre os cuidados para com as flechas e o risco de se machucarem. Esse é o momento das flechas serem lançadas, mas que não pode ser mostrado. A cena é novamente cortada, agora pelo próprio cineasta Divino Tserewahu, fazendo questão de enfatizar as falas dos velhos em relação aos segredos e do porque de não filmar tal parte do rito: “*O que é segredo, desde os nossos antepassados, é proibido filmar. Por isso não filmamos o lançamento da flecha Pi'ú. Segredo é segredo, não posso comentar muito.*”

No filme *Wai'á Rĩni*, são principalmente os velhos que orientam a hora do corte do cabelo e do porque não mostrar tal parte do ritual. O perigo aqui é essa atividade ser vista por outros olhos, no caso específico, pelas mulheres. Essa é uma grande preocupação, já que o ritual é predominantemente masculino, sendo chamado muitas vezes de “*o segredo dos homens*”.

Podemos perceber que “ser visto” é se mostrar para o outro, se apresentar, fazer conhecer, sobretudo, criar relação. Ver o outro é capturar e ser capturado. Nesse sentido, o olho da câmera tem o poder de enxergar – a partir do ponto de vista do cineasta – e capturar aquilo que está fora do campo da nossa visão enquanto humano. Por isso mesmo, nos processos de realização de um filme indígena, são geralmente constantes as negociações que o cineasta indígena deve ter junto a sua comunidade. No caso de uma gravação de um ritual como o do *Wai'á Rĩni*, são os mais velhos que orientam o que pode ser dito e mostrado, para dentro ou para fora. São principalmente os pajés, aqueles que detém o poder de mediar essa constante relação com o visível e invisível. Como ressalta Eduardo Viveiros de Castro (2002, p.358), “os xamãs são aqueles capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer”. O etnólogo diz que os xamãs ou pajés são os responsáveis por uma certa diplomacia cósmica. Podemos concluir assim que, num processo de produção audiovisual, os pajés se tornam uma espécie de diretor-cósmico no cinema indígena. As dimensões cosmológicas do fazer cinema indígena são apontadas por Brasil e Belisário (2016, p.604):

Inicialmente o acoplamento entre o corpo e a câmera permite que a dimensão que denominaríamos fenomenológica – ou seja, tudo aquilo que se inscreve concretamente na imagem, em sua gênese “indicial” – entre em relação com uma outra dimensão, digamos, cosmológica – constituída por processos muitas vezes invisíveis que afetam a imagem, mas que a ultrapassam. Assim como em situações de xamanismo e ritual o corpo é afetado por agências cuja presença não nos é dado ver, também a câmera o será: o que ela aprende e inscreve será efeito da relação não apenas com os objetos e fenômenos visíveis, mas também com essas agências invisíveis.

A câmera por si só pode não ser dotada de agência, isso se dá justamente na relação entretida com o seu meio e com quem a manuseia. O cineasta-fotógrafo é, nesse sentido, um sujeito agenciador das coisas/objetos, justamente por estar em relação com tais coisas agenciáveis. Nessa perspectiva, a câmera passa a ser dotada de agência, podendo agenciar e ser agenciada pelo “outro”, transformando-se então em corpo-câmera. Isso fica claro quando, na aldeia Caatinguinha, junto com o Pajé Vicente, saímos para gravar no cerrado cenas para o filme “*Panha do pequi*” (2010). Vicente sugere que seria bom colocar algum tipo de proteção no equipamento. Este tipo de proteção não pode ser descrita aqui, já que faz parte do segredo, como uma cena que não pode ser mostrada para fora. Porém, tal proteção é feita especificamente para nos livrar de um suposto *mau olhar* de outras agências. Assim como nosso corpo humano tem que ser devidamente preparado para entrar na mata, caçar, pescar, coletar frutos, coletar plantas medicinais, entre outras atividades, o *corpo-câmera*⁸ tem que estar devidamente protegido, justamente por este corpo-câmera ser agenciável.

Imagem *in* movimento e imagem do outro

Pude presenciar, e eventualmente registrar em fotografia e vídeo, alguns momentos do movimento Acampamento Terra Livre (ATL), junto com outros parentes indígenas de diversas regiões do Brasil, dentre eles alguns cineastas e fotógrafos, momentos nos quais ficam evidentes o problema

⁸ Caixeta de Queiroz, Ruben. (2008). Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires*, 5/2, p. 98-125.



da captura da imagem e a relação entre o campo do visível e do invisível. Ou seja, essa questão não ocorre somente em circunstância de um ritual propriamente dito, numa aldeia com toda comunidade reunida no interior de seu território. Mas, sim, tem ocorrido também no seio do movimento indígena, nos momentos de luta e resistência política. Por sua vez, este movimento pode ser visto como um grande ritual e, por assim dizer, como uma guerra.

Na semana de 24 a 28 de abril de 2017, povos de todas as regiões do país e das mais diversas etnias reuniram milhares de lideranças, jovens e mulheres indígenas, na cidade de Brasília. Segundo a Articulação dos Povos Indígenas no Brasil (APIB), organizadora do evento, o Acampamento Terra Livre (ATL) na sua 14ª edição reuniu cerca de quatro mil pessoas, o maior número de participantes desde a primeira versão. Este evento anual é um importante momento onde os povos indígenas se reúnem para exigir seus direitos que vêm sendo cada vez mais negados sistematicamente pelo governo brasileiro.

O movimento é organizado por meio de seminários temáticos, onde os representantes de cada povo se manifestam e apresentam suas demandas. As pautas são relacionadas principalmente à demarcação das terras indígenas, mas também à saúde, à educação, à soberania alimentar, aos temas dos estudantes, à voz e vez das mulheres indígenas. No final do evento é elaborada uma carta-manifesto na qual são reunidas todas as demandas levantadas pelos povos ali presentes, que passa a ser um documento público e que visa a ser um parâmetro de diálogo com os governantes do país.

Certamente, um dos momentos mais esperados neste movimento é a marcha para o Congresso Nacional. Naquele ano, partimos do Memorial dos Povos Indígenas, local do acampamento propriamente dito e do evento, rumo à praça dos Três Poderes, passando pela Esplanada dos Ministérios, num percurso de cerca de seis quilômetros. Digo que é um dos momentos mais esperados justamente por causa da concentração e da euforia que tomam conta de todos e todas: a marcha se transforma numa cerimônia de todos os povos indígenas ali presentes, onde podem ser presenciados os mais diversos cantos, danças, brincadeiras, festas e rituais.

Quando a hora da grande marcha está chegando, como é de se esperar, do outro lado, muitos policiais rondam de forma mais ostensiva o acampamento. O aparato policial é reforçado com sua cavalaria, tropas de choque munidas das mais diversas armas, *spray* de pimenta, bombas de efeito moral, tudo para manter a “ordem e o progresso”. Do nosso lado, todos os parentes indígenas também preparam o corpo e o espírito, se pintam devidamente de acordo com o seu povo. É a preparação para uma guerra, assim como os antepassados guerreavam entre seus inimigos. Porém, o inimigo agora é outro, é o próprio sistema político composto principalmente, como bem nomeado pelo próprio movimento indígena, pela bancada BBB, do boi, da bíblia e da bala. São congressistas e representantes dos setores ruralistas que atuam sistematicamente dentro do Congresso Nacional contra os direitos dos povos indígenas e em nome do agronegócio; são evangélicos, atuantes em muitos territórios indígenas para converter os índios em cristãos; são fazendeiros, madeireiros, garimpeiros que atacam conflitos nas terras indígenas, e provocam mortes principalmente nas chamadas

áreas de retomadas. Estas são terras que, no passado, foram invadidas por posseiros e grileiros e, atualmente, passaram a ser reocupadas pelos indígenas.

Na marcha, então, temos, de um lado, o Estado armado com seus aparatos de guerrilhas e, do outro, os indígenas com suas armas de guerra, quando entoam cantos ritmados no passo das danças, se pintam. Ou seja, como se estivessem realmente num ritual e numa guerra. Todos se organizam em grupos. Aqueles que carregam as bordunas, se postam horizontalmente na linha de frente. Em seguida, vêm as pessoas empunhando lanças, arcos e flechas. Logo após, estão aqueles com maracás, que, simultaneamente, dançam, cantam e rezam. À frente e também no meio de cada um desses grupos dispostos, há faixas que descrevem frases das principais reivindicações dos povos indígenas, sendo a principal delas, “Demarcação Já”. De um lado, nota-se uma tímida presença da imprensa oficial na cobertura do movimento. Por outro lado, por parte dos próprios indígenas, há um grande número de pessoas fazendo registro audiovisual por meio dos mais variados tipos de câmeras fotográficas, amadoras, profissionais, semiprofissionais, filmadoras e, claro, por meio de muitos celulares.

Desta forma, enquanto alguns indígenas estão empunhando seus arcos, flechas, bordunas, faixas e maracás, outros estão empunhando seus equipamentos de audiovisual, suas armas de luta. Mais tarde, esses registros funcionam como memória desses momentos de lutas, quando são exibidos muitas vezes nas aldeias para aqueles que não puderam estar presentes na marcha e no acampamento. Outra parte desses registros é postada na internet e nas redes sociais, e é difundida por um grande número de indígenas. Torna-se uma imagem em movimento.

O termo “arma de luta” é bastante empregado e difundido no movimento, principalmente entre os cineastas indígenas que, volta e meia, recorrem a esta expressão para invocar o sentido principal de se produzir imagem pelos povos indígenas. Sendo assim, a câmera enquanto objeto/corpo pode ser comparada ao arco, o ato de disparar/clicar ao lançar a flecha, a imagem captada à caça e, por sua vez, o cineasta/fotógrafo ao caçador. Isso fica evidente quando se têm muitos indígenas reunidos e fazendo o uso do aparato



audiovisual: não estão necessariamente ali para cumprir a função de cobertura de um evento, mas estão ali, sobretudo, para fazer registros ou capturas de imagem e de som que, posteriormente, serão lembrados nas histórias como aquelas da caça e da guerra, contadas em volta de uma fogueira. Histórias que podem ser revisitadas pela memória da imagem, por meio da qual se constituem novas relações.

No meio da marcha e do movimento há diferentes cineastas e atores de diferentes grupos indígenas, cada um numa performance específica. Por exemplo, um grupo de Guarani Kaiowá, homens e mulheres, entoam rezas e cantos ao mesmo tempo em que chocalha o maracá. Junto a ele encontra-se um parente kaiowá, também entoando cantos com seu maracá, carregando no pescoço uma câmera fotográfica (EOS Canon), como se fosse um grande colar digital. A câmera segue o ritmo dos seus movimentos, até que, em alguns intervalos de tempo, ele para de tocar e cantar, empunha a câmera numa mão e o maracá na outra.

Essa gestualidade me fez lembrar das minhas experiências enquanto fotógrafo, principalmente junto ao meu povo Xakriabá. Aqui eu tenho a função de fotografar e, ao mesmo tempo, tenho que fazer parte do grupo cantando e dançando. Essa posição dupla é recorrente, ora você fotografa, ora você está na função do ritual. Sobre esse estado alternado ou dupla função simultânea do cineasta indígena, observam Nadja Marin & Paula Morgado (2016, p.88):

O que notamos é que nas sociedades indígenas esse papel de realizador de filmes caracteriza-se mais como uma atividade temporária e política (“eu estou cineasta”) e menos como uma atividade especializada (“eu sou cineasta”), articulada ao cinema e a interesses estéticos.

A dupla função do cineasta indígena

Talvez, um dos problemas detectados nas oficinas de formação de realizadores indígenas esteja relacionado exatamente a esta dupla função do cineasta. No início destas oficinas há, de fato, uma participação relativamente grande, principalmente de jovens, interessados (ou apenas curiosos) em aprender sobre os aparatos audiovisuais e os processos de produção de um filme, mas, ao longo do processo, muitos acabam desistindo. Podemos dizer, então, que ser cineasta

é como um rito de passagem em que você se transforma, ora sou cineasta, ora estou cineasta, ao passo que você pode deixar de ser as duas coisas ao mesmo tempo. Porém, esse processo é reversível, a metamorfose é constante, um indígena que deixou de filmar um dia, por alguma razão, pode voltar a filmar e desempenhar sua função de cineasta noutra ocasião. Essa dupla função é que permite aquela posição alternada do parente Kaiowá: num dado momento está na função ritual e, no outro, na de fotógrafo.

Podemos observar essa inconstância na própria produção de alguns filmes indígenas, onde o ser cineasta ultrapassa a lente. Por exemplo, Divino Tserewahú, no seu filme *Wai'á Rîni*, com muita frequência, entra em cena através de suas falas, narrações *in off* ou durante a filmagem, ao mesmo tempo em que cumpre a função de guarda no ritual. Podemos dizer que o modo diverso pelo qual os cineastas indígenas constroem seus filmes está ligado à própria relação que entretêm com quem está sendo filmado. Quando o filme é feito sobre e com o seu próprio povo, gestos e afetos são captados de forma “natural”, no sentindo não encenado, mesmo quando se trata de algum tipo de “ficção” – nos moldes que é entendido no cinema ocidental. Estamos falando de uma relação que é construída ao longo de uma vivência, ligada ao parentesco: comunidade, famílias, grupos ou clãs do povo ao qual o cineasta pertence. Quando se trata de construção de imagem fílmica e fotográfica no mundo indígena, tais relações de parentesco ou entre parentes são acionadas⁹. Dito de outra forma, tais relações entre parentes e de parentesco têm grande influência nas produções audiovisuais indígenas, como por exemplo, no momento em que um cineasta indígena é convidado a conhecer um outro povo.

Fotografar e filmar em um lugar que não é o seu, junto a um outro povo, por exemplo, gera uma troca e cria novas relações. Desta maneira, já fui requisitado a fotografar uma pessoa pelo desejo dela de se ver mostrada na minha aldeia.

⁹ Quando aqui digo “parentesco”, estou me referindo como a própria antropologia se refere aos estudos das relações e construção de pessoas nas sociedades indígenas. Ao passo que, quando falo “parente”, estou me referindo à forma de tratamento dos próprios indígenas, quando se dirigem uns aos outros para se diferenciarem dos não-indígenas.

Em 2015, durante os XV Jogos Nacionais dos Povos Indígenas ocorrido em Cuiabá/MT, conheci alguns parentes do povo Enawenê-nawê. Então, um deles veio até mim e disse que desejava ser fotografado. Tirei a foto e, em seguida, lhe mostrei para ver como ficou diante da câmera. Foi quando ele disse que sua imagem devia ser mostrada na minha aldeia. Então, ele aproveitou e tirou uma foto minha e, em seguida, outra pessoa fez uma foto de nós dois juntos. Desse modo, a imagem ali representada pela fotografia é mais que uma lembrança ou algo que ativa a memória, é sobretudo, a possibilidade que se tem de ser (re)conhecido pelo outro.

Ato final da Marcha do Acampamento Terra Livre

Voltando à marcha do Acampamento Terra Livre, vejamos o seu desfecho, diante do Congresso Nacional. Ali, agora parados, os manifestantes continuam a entoar cantos. Como um ato de protesto, os indígenas carregam caixões feitos de isopor para lançá-los dentro do espelho d'água em frente ao Congresso Nacional. Cada caixão – havia uma centena – representava um líder indígena assassinado na luta pela terra. Nesse instante, então, várias pessoas correm em descida até o espelho d'água. Evidentemente, o aparato policial é acionado e, de forma desproporcional, ataca todos os manifestantes. Bombas de efeito moral, gás lacrimogêneo e *spray* de pimenta são atirados contra os indígenas, dentre os quais, muitas mães que carregam seus filhos.

Este foi o maior Acampamento Terra Livre já realizado e, por sua vez, o mais violento por parte da força policial. No meio de toda a confusão, eu estava ali, continuava fotografando, muitas vezes apenas mirando no rumo por conta do efeito causado pela fumaça dos gases e bombas. Houve muita correria, pessoas passavam mal e corriam sem muita direção, até alcançarem uma parte mais alta do terreno, onde não podiam ser alcançadas pelas armas da polícia. Mais acima, o mesmo grupo de Guarani Kaiowá, citado anteriormente, recomeçava a entoar cantos. No meio dele estava novamente o “parente” que usava seu colar digital no pescoço, entoando cantos e, volta e meia, fotografando. Neste momento me aproximo um pouco mais e faço uma fotografia dele fotografando, como fiz de vários outros e outras que estavam ali presentes. Nesse mesmo instante houve mais um ataque por parte dos policiais contra um grupo que tentava novamente se aproximar

do Congresso. Então, alguns indígenas, representantes de diferentes povos, começaram a entoar mais forte seus cantos e a dançar: Xukuru, Pankararú, Kísêdjê, Xakriabá, Xavante, Krenak, dentre outros. Uma senhora Guarani Kaiowá pegou o microfone do caminhão de som que acompanhava a marcha, seu grupo se aproximou, no meio dele alguns velhos e um parente que eu havia acabado de fotografar. Então, um dos que estavam ao seu lado disse em voz alta no microfone: *“parente, sai da frente que agora vamos mandar uma reza de fogo”*. Começaram então os cantos de reza, no modo frenético kaiowá, enquanto os demais povos seguiam com os seus próprios cantos, todos de frente para o Congresso Nacional. Enquanto isso, policiais ainda revidavam com suas bombas, ao passo que alguns outros indígenas lançavam flechas em direção ao prédio do parlamento brasileiro e toda a Esplanada dos Ministérios ia se tomando pela fumaça.



Como era de se esperar, as forças ali presentes (do visível e do não visível), invocadas pelos cantos incessantes da reza de fogo que os Kaiowá emanavam e dos diversos cantos que

os outros povos entoavam ao mesmo tempo, se cruzaram num só eco. Era, neste momento, a própria força dos ancestrais, representados por cada povo ali presente. A batalha desta guerra foi chegando ao fim. Aos poucos, ainda com os olhos ardentes sob o efeito dos gases de pimenta, as pessoas iam recuando e se reunindo na parte alta do gramado. Ali, elas se sentavam no chão e comentavam os horrores da truculência policial. Algumas delas ainda continuavam os cantos, enquanto o círculo crescia. No mesmo momento, uma enorme faixa era hasteada em frente ao Congresso Nacional, na qual podia ser lida a frase: Demarcação Já! O sol já estava se pondo, uma grande nuvem era formada em direção do Congresso, em poucos minutos começava a chover apenas em cima da Praça dos Três Poderes.



Como um aviso de contentamento, todos se retiraram aos poucos do gramado e voltamos novamente para o abrigo das barracas no acampamento. Pude acompanhar atentamente e registrar com a minha câmera todo esse processo da marcha no Memorial dos Povos Indígenas. Mais tarde, fiz um pequeno vídeo de seis minutos sobre esse

acontecimento. Junto com as fotografias, divulguei-o, nas redes sociais. São manifestações e imagens que relatam a luta, a resistência, a guerra e o movimento indígena.

Creio que a captura dessa imagem e desse momento só foi possível devido a essas relações construídas entre parentes e por meio do parentesco. Quando você não é apenas um espectador, mas é também ator ativo do acontecimento, o ato de fotografar e filmar toma outro sentido, ou, por assim dizer, faz aguçar sentidos outros, que são incorporados na própria imagem revelada. Dessa forma, vejo o audiovisual como mais uma arma de luta e resistência: tanto a câmera quanto o canto, a dança, o maracá, a borduna, o arco e flecha são instrumentos/ armas de luta e de guerra, capazes de capturar o outro, visível e invisível.

Referências

BRASIL, André & Bernard BELISÁRIO. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. In: *Sociologia e Antropologia*, 6 (3), p. 601-634, 2016.

GOW, Peter. Cinema da floresta: filme, alucinação e sonho na Amazônia peruana. in: *Revista de Antropologia*, vol. 38/2, USP, 1995.

KANAYKÕ XAKRIABÁ, Edgar. *As Histórias dos caçadores e das caças: Uma forma de compreender a cosmologia Xakriabá*. Trabalho de conclusão do Percurso Acadêmico apresentado ao curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas, Licenciatura em Ciências Sociais e Humanidades, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

MORGADO, Paula & MARIN, Nadja. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In: Barbosa, Andrea et al. (Orgs.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Fapesp/ Terceiro Nome, 2016.

SCHULER, Evelyn. Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a Experiência Waiãpi do “Video nas aldeias”. In: *Sexta Feira* nº02 - Editora 34, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena”. In: *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.



O relato da primeira experiência de filmagem com os Kayapó¹ está disponível em publicação de 1987 no *Caderno de Textos - Antropologia Visual*, Museu do Índio (RJ). A produtora Veneta Vídeo, conduzida por equipe interdisciplinar (antropólogos envolvidos com a produção de imagens e profissionais de televisão), permaneceu 45 dias entre os Kayapó-Txukarramãe em 1985 e, já no relato dessa experiência, mas também no trabalho mais sistemático realizado por Terence Turner no início dos anos 1990, aparecem muitos elementos que pude verificar, quase 25 anos depois, em minha pesquisa com os Kayapó da aldeia Mõxkarakô. Destacam-se, desde o início, (1) uma preocupação em “registrar o conhecimento”; (2) a “mediação política desempenhada pelo vídeo” e (3) o estabelecimento de uma “comunicação por imagens”. São dinâmicas que procurei descrever e compreender a partir dos verbos “guardar” (a cultura), “estar” (com o corpo) e “comunicar” (cf. Madi Dias 2011).

¹ A terra indígena Kayapó (TI KAYAPÓ) está localizada ao sul do estado do Pará e ao norte do Mato Grosso. Autodenominados Mebêngôkre, são cerca de 6 mil pessoas (Funasa 2006) espalhadas por diversas aldeias ao longo do curso superior dos rios Iriri, Bacajá, Fresco, Riozinho e outros afluentes do rio Xingu. Minha pesquisa sobre os usos do vídeo entre os Kayapó esteve diretamente relacionada às atividades do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, e ao *Programa de documentação de línguas e culturas indígenas - PROGDOC*. Agradeço pelo apoio de José Carlos Levinho e a parceria de André Demarchi. Eliska Altmann, Els Lagrou, José Reginaldo Gonçalves, Octávio Bonet, Ruben Caixeta de Queiroz e, especialmente, Marco Antonio Gonçalves contribuíram decisivamente com comentários instigantes e enorme generosidade intelectual.

Cultura

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.

A produção audiovisual em contextos indígenas atinge, nesse início de século, um momento de consolidação que parece estar relacionado a um cenário de crescente interesse (geral e indígena) acerca da ideia de cultura². A primeira experiência nesse sentido aconteceu em 1966, quando uma série de seis documentários em curta-metragem foi produzida por estudantes indígenas do *Navajo's Project*, conduzido em Pine Springs (Arizona, US) por Sol Worth e John Adair. Na ocasião, eles se perguntavam

what would happen if someone with a culture that makes and uses motion pictures taught people who had never made or used motion pictures to do so for the first time? (Worth & Adair, 1972, p. 3)

Desde então, iniciativas como essa ganham força em um contexto de hibridismo que marca a contemporaneidade indígena. As mais expressivas envolvem povos nativos norte-americanos, australianos e da bacia amazônica (ver Shohat & Stam 2006, p. 70). A produção indígena de mídia se coloca como um objeto interessante justamente na medida em que faz parte do encontro interétnico, mobilizando problemas essenciais, tais como: tradição e modernidade, representação e autoridade, autenticidade, patrimonialização da cultura, autoria e propriedade intelectual etc.

A problemática na qual se insere a presente discussão equivale àquela colocada por José Reginaldo Gonçalves (2007, p. 235-249) ao tratar do potencial paradigmático que adquire o conceito de “cultura”, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, para a interpretação da experiência humana. Caracterizando uma tensão clássica entre concepções “universalistas” e outras “relativistas” (p. 240-241), o autor procura obter rendimentos que - para além de reeditar a “velha oposição” - possam “iluminar um outro aspecto: o reconhecimento ou não do caráter ficcional da cultura” (p. 242). Desenvolve uma concepção de cultura como linguagem

² Cf. *Zonas de contato: quando ‘cultura’ se torna um conceito nativo (os índios na contemporaneidade)*. Marco Antonio Gonçalves 2010a: 87-104.

e representação, enfatizando sua dimensão de “criatividade”. Chega, portanto, à formulação de Roy Wagner, segundo a qual “a antropologia é o estudo do homem ‘como se’ existisse cultura”. Avança em uma discussão sobre “a cultura como conversa”, conforme proposta de Kenneth Burke: a história cultural poderia ser pensada como uma interminável conversa que inclui vários participantes, mobilizando alianças e embates entre diferentes pontos de vista. Sugere então a imagem de uma “sala de debates”, onde entram e saem pessoas. Nenhum dos participantes seria capaz de remontar toda a discussão, uma vez que ela é anterior a cada um daqueles que conversam. Ainda, o diálogo permanecerá em desenvolvimento após que cada um deixe a sala.

Duas dimensões dessa “conversa” merecem ser exploradas aqui, a saber: [1] a entrada dos índios na “sala de debates” e [2] o modo como a “conversa” tem se estabelecido a partir de novos recursos técnicos e discursivos.

Para tratar do primeiro ponto, faremos alusão ao texto recente de Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 311-373) que, ao analisar questões relativas ao direito intelectual sobre conhecimentos tradicionais, parece ajudar com a distinção proposta entre cultura e “cultura”, em que o uso entre aspas permite tratar do conceito considerando a apropriação nativa de um paradigma, até então, caro à teoria ocidental. A autora esclarece que os termos não se referem a conteúdos diferenciados, mas também não pertencem ao mesmo universo discursivo. Em um esforço de maior precisão conceitual, sugere que o uso entre aspas se refira às “unidades num sistema interétnico” (p. 356). É flagrante, portanto, a partir dessa perspectiva, o acionamento da categoria “cultura” como *canal dialógico* que possibilita estabelecer uma *relação performática* (mostrar a cultura para o outro). Tal dialogismo está bem colocado pela ideia de *contact zone*, de James Clifford, em que o vídeo aparece como um modo de abordar o contato cultural em um sentido que valorize o compartilhamento de códigos a partir de *mútua inteligibilidade*. Tal formulação “nos permite escapar de uma redução do contato à definição de conjuntos fechados que fazem trocas sempre desiguais” (Gonçalves 2010, p. 87).

O segundo ponto se refere justamente ao *modo* como se estabelecem essas relações. Se estamos tratando da “cultura” como instrumento de afirmação (em que importa a *performance*), e até como invenção, um paradigma visual parece

bastante conveniente como maneira de dar *visibilidade* aos diferentes pontos de vista em uma “conversa” que passa a incluir novos participantes. O vídeo, então, faz jus ao profetismo de Jean Rouch: “o antropólogo não terá mais o monopólio da observação”, “o filme etnográfico nos ajudará a compartilhar a Antropologia” (cf. Piault 1996, p. 55).

Deve-se assumir, porém, que o desenvolvimento de determinada tecnologia está necessariamente vinculado às circunstâncias sociais e culturais que o sustentam. Em outras palavras, pode se dizer que o audiovisual chega aos povos indígenas como um modo eficaz de relação com a sociedade envolvente justamente em função da importância que a imagem assume, cada vez mais, no mundo contemporâneo. Marco Antonio Gonçalves (2010b), em artigo que analisa diferentes leituras acerca das imagens, identifica uma passagem da oralidade para a ênfase na cultura visual. Recuperando diferentes concepções da imagem, desde Platão, sublinha o caráter ambíguo das imagens como capaz de colocar questões fundamentais:

as leituras imagéticas nos ajudam a compreender conceitos cruciais como os de realidade, representação, simulação, falso, verdadeiro, cópia, original – conceitos que nos guiam na percepção do mundo e na forma como construímos nossas relações sociais. (p. 14)

Um grande interesse pela visualidade estaria construindo um mundo “superpovoado por imagens” (p. 17), onde as relações sociais passariam justamente por mediações imagéticas como uma nova forma, por excelência, de concebermos e nos apropriarmos do mundo.

Guardar a cultura

Ao serem perguntados sobre filmagem, os Kayapó sempre me diziam estar guardando a cultura para seus filhos e netos. A despeito de uma razão prática, no entanto, procurei compreender justamente *como* guardam por imagens. E uma primeira observação se referiu ao potencial infinito de consumo das fitas, sem que necessariamente conseguíssemos realizar filmagens planejadas, sem que pudéssemos gerar um “bom material” (as aspas relativizam as *minhas* razões práticas e os *meus* conceitos nativos).

Percebi logo que o consumo das fitas estava diretamente relacionado com uma ênfase na produção de imagens como etapa que se justifica em si mesma, deslocando a importância do conteúdo para a forma, ou melhor, para o processo, para a própria atividade de filmagem, e colocando uma questão sobre o armazenamento, ou seja, sobre o modo como os Kayapó guardam por imagens, já que produzem uma quantidade tão grande de material audiovisual. Cumpre destacar que as condições em que as fitas são armazenadas não são ideais, fazendo com que o material filmado se torne rapidamente inutilizável (questão já apontada em Turner 1992, p. 7). Tendo identificado o problema de armazenamento, notei que o verbo “guardar” merecia ter seu sentido investigado. E então pude relacionar o modo como os Kayapó guardam por imagens a uma dinâmica de (re)produção e uso constantes, algo expresso pelo poema de Antônio Cícero, “Guardar”, conforme o trecho que segue:

*Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.
Por isso, melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que de um pássaro sem vôos.*

Guardar a cultura, para os Kayapó, parece se referir ao potencial das imagens em “colocar aspas na cultura”, ou seja, sublinham uma potência da imagem em objetivar e mobilizar juízo, apresentando um mundo hiperrealista - uma “representação mais perfeita que o real”, talvez sugerisse Diderot³. Com a câmera ligada, as concepções nativas de beleza [meix] são postas em jogo, indicando também um modo correto de se apresentar. Nesse registro, às vezes se tornam problemáticos alguns elementos que na vida cotidiana não são tidos como contraditórios do ponto de vista da auto-imagem:

³ Ver *L'imperfection du vrai*. Gefen, A. (Ed.) La mimèsis. Paris: Flammarion, 2002.

etnopensar, como queria Jean Rouch. É nesse sentido que penso ser interessante compreender as imagens como estímulos à criação de contextos rituais e culturais que procuram eliminar as contradições, guardando a cultura em sua sincronia, na medida em que se proliferam as práticas culturais *para a filmagem*. O vídeo faz as pessoas fazerem as coisas, em uma espécie de devir imagético (Gonçalves & Head, 2009) que produz consciência e reflexividade, destacando as práticas de um fluxo vivido e as objetivando enquanto representações.

Uma ênfase na produção das imagens trará complicações interessantes para a tarefa de guardar por imagens. Isso porque as imagens colocam uma ambiguidade própria ao regime imagético na medida em que apontam para a realidade ao mesmo tempo em que não se confundem com ela. Ao explorar o caráter processual do vídeo, em última instância, os Kayapó estão destacando o trabalho do cinegrafista, fazendo questão de não esquecer que aquelas imagens são produtos de um momento pretérito, ou seja, “isso é um filme”. Declaram, assim, uma profunda descrença quanto à capacidade de uma imagem em substituir a realidade, ou seja, “isso não é a realidade”. E então está colocada mais uma questão sobre como guardar por imagens - se as imagens são cópias e, portanto, são falsas (ver Xavier, 2003).

O vídeo como alegoria

O paradoxo do “guardar por imagens” aparece na medida em que a filmagem denuncia um empreendimento ativo no sentido de preservar, colocando aquilo que se pretende registrar como tradicional no regime do extraordinário. Essa excepcionalidade se torna evidente no riso, que instaura a *moldura da brincadeira* (Bateson 1972, p. 138-148). Recorrendo às interações não verbais, Bateson sugeriu a compreensão da mensagem meta-comunicativa “isso é uma brincadeira” a partir de sua eficácia em termos de *framing* (enquadramento). Talvez a mensagem “isso é um filme” possa explicar o riso escandaloso das mulheres e a diversão das crianças, por exemplo, ao verem, em uma televisão, os homens pelados na mata, vestindo apenas um estojo peniano, a “cueca dos antigos”. A transição entre os domínios de cultura e “cultura”, passagem operada pelo vídeo através de uma mudança de contexto, altera profundamente o sentido dos termos:

Fazer com que as coisas pareçam exatamente iguais àquilo que eram dá trabalho, já que a dinâmica cultural, se for deixada por sua própria conta, provavelmente fará com que as coisas pareçam diferentes. A mudança se manifesta de fato no esforço para permanecer igual. (Carneiro da Cunha 2009, p. 372)

O vídeo, para além de indicar uma realidade à qual faz referência, enuncia algo sobre a natureza do que está sendo filmado, a saber: seu caráter transitório e de perda. Trata-se, em verdade, de um enunciado indireto que informa e institui uma condição contingente. Nessa mesma direção, recorrendo às definições da teoria literária, e recuperando a sugestão de James Clifford (2008, p. 59-91)⁴, José Reginaldo Gonçalves caracterizou os discursos de patrimônio cultural como alegorias da nação:

As alegorias não apenas ilustram ou expressam uma tal situação de perda, mas também atualizam, em sua própria estrutura, essa combinação de um sentido de transitoriedade e um desejo de redenção. Desse modo, elas não somente expressam um desejo por um passado glorioso e autêntico; elas, simultaneamente, expõem o seu desaparecimento. Estruturalmente, trata-se de uma forma de representação que está baseada na própria desconstrução do seu referente. (Gonçalves 2002, p. 27)

Nessa perspectiva, os discursos sobre patrimônio podem ser pensados como portadores de um sentido duplo: “desaparecimento e reconstrução imaginativa, perda e apropriação, dispersão e coleção, destruição e preservação, contingência e redenção” (p. 30).

O registro das “tradições” kayapó a partir do que “os antigos faziam” torna logo evidente o fato de que as coisas mudaram. Não há mais guerra. O estojo peniano não é mais utilizado. Estamos diante da contradição posta pela atividade de guardar por imagens, uma vez que o vídeo não apenas sugere, mas efetivamente cria um cenário de contingência. O processo de perda não é algo exterior ao discurso de redenção, mas é mesmo constitutivo dessa forma discursiva que mobiliza os sentidos de destruição e preservação de maneira indissociável.

⁴ A saber: explorar a dimensão alegórica da etnografia como gênero discursivo.

Devemos então nos perguntar sobre o quê é guardado pelas imagens. Eu diria que o vídeo coloca-se como uma ferramenta poderosa para guardar a cultura em sua dimensão sincrônica (e não diacrônica). Guardam-se os saberes, as práticas e os fazeres para a câmera. O vídeo faz as coisas acontecerem, encontrando um lugar providencial no interior de uma sociedade Jê, que está sempre lidando com modos performatizados e aparentes de expressão, formas corporais e visíveis, talvez concebendo de forma nativa a cultura com aspas.

Corpo

O ciborgue é nossa ontologia; ele nos fornece a nossa política (HARAWAY, 2009, p. 37)

Para a compreensão do trabalho de um cinegrafista Kayapó, não podemos prescindir da dimensão política, ou melhor, biopolítica da relação entre corpo, câmera e um horizonte de alteridade. Acompanhando Donna Haraway, para quem “o conceito de biopolítica de Michel Foucault é uma frouxa premonição da política do ciborgue” (2009, p. 37), trataremos da relação entre corpo e câmera como um circuito integrado que confunde as noções de “subjetividade” e “objetividade”. Meu objetivo central é apresentar o uso da câmera de vídeo entre os Kayapó como um modo privilegiado de tecer relações com a alteridade em uma perspectiva de “‘alter-objetificação’ e ‘auto-subjetificação’” (Gordon, 2006, p. 218)⁵.

Terence Turner já havia descrito um uso do vídeo que faz parte do encontro dos Kayapó com representantes dos governos regional ou nacional, ou mesmo com outros setores da sociedade envolvente. Trata-se de um modo de sugerir presença através da mediação política proporcionada pelos recursos audiovisuais, deslocando a atenção para o fato de que os índios passam a operar equipamentos de filmagem e

⁵ Seria interessante traçar uma relação entre essas ideias e a teoria de Gregory Bateson, o que não farei aqui por falta de espaço. Sugiro apenas que consideremos níveis diversos de integração sistêmica: o corpo e a câmera como objetos de uma cismogênese simétrica (em que o corpo busca repetir a qualidade da câmera); o “eu” e o “outro” como sujeitos potenciais de uma cismogênese complementar (em que a identidade adquire sujeição em relação com a alteridade-objetivada).

fotografia (ser sujeito ao manipular objetos) e disseminando uma imagem vinculada ao ethos guerreiro kayapó nas mídias nacional e internacional. “*Kayapo, in short, quickly made the transition from seeing video as a means of recording events to seeing it as an event to be recorded*” (Turner, 1992, p. 7)⁶.

A ideia de *estar através de imagens* está profundamente relacionada a uma discussão sobre corporalidade e a uma concepção nativa que privilegia o papel do realizador (cinegrafista) na produção das imagens, tratando-se de um processo de construção de corpos e imagens ao mesmo tempo. Investirei, portanto, em uma chave analítica que possa alocar a câmera de vídeo em um regime sócio-cosmológico que está baseado no princípio de fabricação dos corpos, mais especificamente tratando do endurecimento do corpo como um processo inerente ao ciclo de vida e, então, sugerindo uma dupla eficácia da câmera: tanto na constituição desse corpo quanto em tornar visível sua qualidade rígida que, por sua vez, informa uma condição específica de sujeito mebêngôkre: sua passagem de objeto a sujeito em um contexto de relação assimétrica. O discurso de Mokuká, proferido na ocasião do RAI’s Third International Festival of Ethnographic Film, é ilustrativo nesse sentido:

Do whites alone have the understanding to be able to operate this equipment? Not at all! We Kayapo, all of us, have the intelligence. We all have the hands, the eyes, the heads that it takes to do this work. (Mokuká Kayapó *apud* Turner, 1992, p. 8)

Assim, a pesquisa com vídeo entre os Kayapó coloca a necessidade de atentarmos não exatamente para os filmes que são feitos, mas para aquilo que é feito quando se está filmando.

O discurso de Mokuká, na medida em que nos remete a uma relação entre corpo e técnica, permitirá a reelaboração de nossas preocupações: trata-se de entender o que é feito com o corpo por meio de sua relação com a câmera.

⁶ A maneira como os Kayapó utilizam o vídeo para marcar presença foi objeto de reflexão de Terence Turner em *Defiant Images – The Kayapo appropriation of video*, artigo publicado na *Anthropology Today* em dezembro de 1992 e resultado da palestra de Turner na ocasião da visita de Mokuká Kayapó e Tamok Kayapó ao RAI’s Third International Festival of Ethnographic Film, patrocinado pela *Granada Television*.

Essa relação está bem colocada na história sobre o primeiro contato de Mokuká com uma câmera de vídeo, em 1989. Um amigo teria deixado uma câmera com ele no encontro de Altamira, ocasião que congregou diferentes povos indígenas contrários à construção de hidrelétricas na região do Rio Xingu. Em sua narrativa, Mokuká dá ênfase ao fato de que não teve instruções para manipular o equipamento. Conta que desenvolveu inicialmente uma relação experimental com a câmera, até que pudesse “se acostumar” com ela. Por fim, em suas palavras, “minha mente entrou na câmera e a câmera entrou em mim”.

Quero argumentar que, para os Kayapó, o ato de filmar supõe uma atividade corporal mais do que uma ação baseada na assimilação de gêneros narrativos ou padrões técnicos e estéticos⁷. A imagem filmada aparece como produto do desempenho do corpo.

Corpos que fazem imagens que fazem corpos

Uma primeira reflexão sobre imagem e desempenho pode ser empreendida a partir dos termos utilizados para designar as atividades de fotografia e filmagem. Foto e filme são igualmente traduzidos por mekaron, palavra que também designa alma/ espírito/ duplo. A atividade de produção dessas imagens, no entanto, apresenta uma diferença importante: fotografia - mekaron kabá; filmagem - mekaron ipêx. O ato de tirar fotos, mekaron kabá, remete à ideia de cópia, é também como se referem às cópias de DVDs ou mesmo pode significar “xerox” (de um documento, por exemplo). Filmar, mekaron ipêx, apresenta a dimensão de desempenho da qual nos ocuparemos aqui. Isso porque ipêx está ligado ao ato de construir/ fazer/ desempenhar (construir uma casa, por exemplo). A imagem filmada, diferente da fotografia, é por

⁷ Ver Ingold (2000) para uma concepção instrumental de sujeito (que aparece como influência da filosofia de Heidegger - *dasein*, ser-no-mundo). Em outra ocasião (Madi Dias, 2011), busquei relações entre o trabalho do cinegrafista Kayapó e a estética do construtivismo russo dos anos 1920. Tal relação é possível no sentido de uma arte anônima, mecânica, que oculta o sujeito. As aproximações são instigantes na medida em que possibilitam aceder à imagem do ciborgue (Haraway, 2009), explorando um potencial agentivo não-humano (Ingold, 2000) e conceituando essas imagens como diretamente relacionadas a um dispositivo sensorio-motor (Deleuze 1985; sobre o cinema de Dziga Vertov).

definição um produto do desempenho humano. E a apreciação dessas imagens pelos índios, bem como o julgamento direcionado a elas, ajuda a compreender a relação estabelecida entre a câmera e o corpo do cinegrafista⁸.

Entre os Kayapó, ser um bom cinegrafista não significa necessariamente fazer bons planos, mas ser capaz de *manter* o quadro e a sequência. A imagem bela tem um caráter menos substantivo que adverbial: a beleza não está na imagem, mas em *como* ela foi filmada. Em outras palavras, o contexto narrado está em direta relação com o contexto de enunciação. Não raro, ao assistirem a um vídeo, desejam saber quem foi o cinegrafista: por isso, essa é mesmo uma maneira de *estar* através das imagens - uma vez que a mão do mediador permanece presente, compondo o produto final sobre o qual recairá o julgamento estético. O que deve ser julgado é justamente a condição de produção (*a capacidade de quem filma*). A reclamação recorrente se dá quando o cinegrafista “treme” (não mantém bem o quadro e/ou a sequência). O julgamento não recai sobre o fim (filme, em seu aspecto de unidade narrativa e coesão interna), mas sobre o processo que deu origem a ele. Valorizam não uma concepção de “criatividade”, em si mesma, mas antes o êxito no cumprimento de aspectos formais a serem seguidos, ou seja, um virtuosismo no desempenho da técnica⁹.

⁸ As discussões sobre corporalidade se desenvolvem, no interior da etnologia sulamericana, como decorrentes de uma questão colocada por Joana Overing no simpósio *Social Time and Social Space*, realizado no Congresso de Americanistas de 1976. Se o trabalho dos africanistas havia demonstrado a importância das linhagens e dos grupos de descendência para aquele continente; se as sociedades do Pacífico se encontravam caracterizadas pelos seus circuitos de troca como um fato social total; Overing perguntava “*o que é, então, que estrutura as sociedades amazônicas?*”. Em artigo clássico de 1979, Seeger *et al.* sugerem que “as noções ligadas à corporalidade e construção da pessoa são algo básico” (: 10); ver também Viveiros de Castro 1987. A partir de então, o corpo passa a desempenhar um lugar central como idioma para definir identidade e diferença, objetivando relações sociais nas terras baixas da América do Sul. As reflexões ora apresentadas se valem desse *corpus* de discussão e exploram o “caráter artefactual do corpo ameríndio” (Cf. Lagrou 2009, cap. 2). Para além do contexto amazônico, lembremo-nos do conceito hegeliano de ‘objetivação’, revisitado por Daniel Miller (2005) para tratar de um surgimento coincidente entre sujeito e objeto; ou, ainda, da proposição maussiana segundo a qual o corpo é “o primeiro e o mais natural objeto técnico” (Mauss 2003: 407).

⁹ Alfred Gell (2005) descreveu algo semelhante com relação ao trabalho do escultor de madeira nas ilhas Trobriand.

Desse modo, a reclamação de que uma imagem não está boa (*punure*) pode ser entendida como julgamento à condição do corpo que a realizou: um corpo mole, fraco (*rerekre*). Ao contrário, uma imagem bonita, realizada de forma correta (*mejx*), corresponde a um corpo rígido, forte (*töjx*). A relação entre corpo e imagem sugere que tenhamos simultaneamente uma imagem bela (*mejx*) e um corpo rígido (*töjx*) – em oposição ao par imagem ruim (*punure*) / corpo fraco (*rerekre*). Tal relação se sustenta em um conceito de beleza que, conforme demonstrado pela literatura mebêngôkre, deve ser tomado em uma perspectiva abrangente – indicando tanto coisas e pessoas belas quanto sentidos moral e eticamente corretos. O gosto por uma imagem bonita / correta poderá dizer sobre uma postura corporal desejável e mesmo necessária à execução da atividade de filmagem.

Passemos à contextualização da prática de vídeo na ocasião dos encontros políticos entre os Kayapó e os representantes do governo regional ou nacional. Foi justamente nessas situações em que Terence Turner notou a capacidade dos índios em se fazer presente através do ato da filmagem. Cesar Gordon (2006, p. 209-210) chamou a atenção para o fato de os índios Kayapó serem tão conhecidos pela presença e, ainda mais, pelo exercício de sua bravura em situações notáveis de encontro político com a frente de expansão brasileira, mesmo após o processo de pacificação. O célebre encontro de Altamira, ocorrido em 1989, permanece como exemplo clássico dessa relação entre índios e brancos, marcada por hostilidade, tendo sido descrito por Turner como o equivalente simbólico a uma caçada coletiva (cf. 1991, p. 337-338, *Baridjumoko em Altamira*).

Conforme notou Gordon, nessas reuniões fora da aldeia, os índios se preparam diferente de como normalmente vão à cidade. Em situações cotidianas, utilizam “roupas de branco”, procurando demonstrar civilidade; procuram se apresentar de modo domesticado ou pacífico (*uabô* ou *djuabô*). Nas situações de encontro político, então, os “guerreiros” assumem uma postura feroz (*àkrê* ou *djàkrê*), tratando da relação com o estrangeiro a partir da lógica da guerra e da predação. Caracterizando essas duas qualidades do ser Kayapó (*uabô*, *àkrê*), Cesar Gordon chama atenção para o fato de que

Essas características são efetivamente produzidas nas pessoas, mediante uma série de procedimentos controlados de transformação “afeto-corporal”, a que são submetidas desde crianças, e que incluem: ingestão de certos alimentos, ordálios e provas de fogo (no caso da qualidade agressiva); desenvolvimento da audição, do entendimento e do respeito/vergonha (*piá’am*), enfim, de uma moralidade comunitária (no caso da qualidade domesticada ou mansa). (Gordon 2006, p. 218)

Desejo chamar atenção para o caráter ambivalente da prática de vídeo no que diz respeito à produção do corpo: não apenas dá visibilidade à condição corporal mas atua também como um modo de constituição da subjetividade *àkrê* e a consequente objetivação do outro. Opera justamente a passagem de objeto a sujeito e, portanto, mobiliza esses diferentes estados do ser Kayapó, estabelecendo, respectivamente via bravura e mansidão, os pares nós/sujeito (bravos) X eles/objeto (mansos) em uma relação assimétrica.

Reside aqui o que Cesar Gordon (2006, p. 218) chamou de “uma inflexão perspectivista do pensamento mebêngôkre”, algo relacionado à alternância entre “dois vetores da relação” com a alteridade e tão bem expresso pelo mito de *Àkti*, que conta a origem da bravura:

Antigamente os índios eram mansos, fracos e não tinham armas. Eles viviam a mercê de *Àkti*, o gavião gigante, que os caçava, carregava-os pelo céu até seu ninho e os devorava. Um dia uma mulher velha foi ao mato com seus dois sobrinhos (netos) pequenos para tirar palmito. Ali ela foi atacada por *Àkti* diante dos meninos, que fugiram aterrorizados para a aldeia. O pai (ou tio) dos meninos (irmão da mulher devorada pelo grande gavião), movido pelo sentimento de vingança, descobre um meio de liquidar o monstro, transformando seus sobrinhos em super-homens. Ele coloca os meninos dentro de um grotão, alimentando-os com beiju, banana e tubérculos para que cresçam bastante e fiquem fortes. Passam-se os dias e é como se os meninos fermentassem dentro d’água. Depois de um tempo eles haviam crescido e se tornado enormes, mais fortes e capazes que qualquer índio. Caçavam antas e outras caças grandes como se elas fossem pequenos roedores. Um dia, então, Kukry-uire e Kukry-Kakrô saem para caçar *Àkti* munidos de borduna, lança e um apito de taquara, armas feitas pelo tio. Ergueram um abrigo

de palha no chão, de onde se via o ninho do gavião. Ao pé da árvore havia uma pilha de restos humanos como ossos e cabelos. Os irmãos atraíram Àkti soprando o apito. A imensa ave descia pronta para o ataque, mas eles escondiam-se no abrigo, deixando-a desnorteada. Fizeram assim muitas vezes, deixando o pássaro cada vez mais furioso e desorientado, até que mostrou sinais de cansaço. Os irmãos, então mataram-no com lança e borduna. Como troféu tiraram as penas de Àkti e puseram na cabeça. Cantaram. Celebraram. Depois depenaram a ave e retalharam-na em pedaços pequenos. Sopraram as penas e elas foram transformando-se em pássaro. As penas maiores deram origem às aves maiores (gavião, urubu, arara) as plumas menores deram aos pequenos pássaros como o beija-flor. (Gordon, 2006, p. 213-214)

Gordon passa a examinar a relação entre o mito de Àkti e o mito da origem do fogo, que teria sido roubado da onça (Lévi-Strauss, 1964 [2004]). “Ambos tematizam ideias mebêngôkre sobre a importância de predação e não ser predado” (Gordon, 2006, p. 216).

A atividade do cinegrafista, pensada no contexto do encontro com a alteridade, não pode deixar de acionar um jogo relacional entre objeto e sujeito - posições não marcadas, não absolutas, mas contextuais. O que está em questão é justamente um modo de marcar essas posições e de se fazer sujeito frente ao outro. A câmera como recurso dialógico, que opera uma passagem de objeto para sujeito, só pode ser conduzida por um corpo duro, um corpo firme. Isso porque a qualidade *àkrê* é aquela que importa para o relacionamento com a alteridade. “É a qualidade da ‘alter-objetificação’ e da ‘auto-subjetificação’” (Gordon, 2006, p. 218).

Para se tornarem “agentes”, os heróis do mito recebem uma dieta especial a base de bananas, beiju e tubérculos. Em outra versão desta narrativa, coletada por Vidal (1977, p. 225), pode-se ler que, além da dieta, os corpos dos garotos foram submetidos a um tratamento com urucum e côco, depois de serem limpos “da sujeira e do melado do peixe” com talhas de palmeiras. Essa preparação do corpo visa ao seu aumento e ao seu fortalecimento para um momento especial de enfrentamento com o inimigo. Depois de matarem o grande gavião, os heróis roubam-lhe as penas, dançam e celebram.

Apoderam-se da beleza do inimigo e rapidamente a colocam para funcionar no sistema cerimonial kayapó. A partir dessa perspectiva, podemos compreender a importância da alteridade como horizonte de conquista, em que o vídeo se coloca como um dispositivo de relação.

A relação entre o corpo e a câmera ajuda a pensar a prática de vídeo em suas dimensões de permanência e variação: se, por um lado, como demonstrei até aqui, os corpos passam por um processo social de endurecimento/embelezamento; por outro lado, a câmera impõe ao cinegrafista um modo específico de corporalidade, proporcionando mesmo a reelaboração das técnicas corporais (Mauss, 2003, p. 399-422). O cinegrafista deve ser capaz de assimilar a agência da câmera, anexando ao próprio corpo as capacidades técnicas do equipamento. A estética do ciborgue (Haraway, 2009) parece ser útil ao sugerir *acoplamento*, a adição de agentividades ao corpo através de conexões entre matérias heterogêneas e que determinam corporalidades específicas. A especificidade aqui reside na construção de uma capacidade visual que está baseada em todo o corpo (e não em um órgão específico, o olho). Isso porque, para atingir um parâmetro de perfeição dado pelo olho, todo o corpo deve estar engajado na ação de filmagem. A ênfase na ação é importante, pois é justamente o movimento que permite a avaliação estética do corpo através da imagem¹⁰. Em uma linguagem cinematográfica, os Kayapó têm no *travelling* a possibilidade de executar juízo sobre a imagem e, portanto, sobre o corpo que a produziu.

Os termos que embasam o julgamento kayapó sobre o vídeo são tanto a rigidez da imagem quanto seu movimento. O quadro deve, então, não tremer e se movimentar. Podemos entender, assim, a recusa pelo uso do tripé. Embora tenhamos sugerido, nas oficinas, o seu manuseio, os alunos preferiam, explicitamente, trabalhar com a câmera na mão,

¹⁰ É preciso considerar, certamente, a dimensão temporal envolvida no julgamento. Quanto maior a duração de um plano, mais difícil será manter o corpo-câmera em movimento rígido. No entanto, entre os Kayapó, essa percepção do tempo estará necessariamente subjugada ao movimento, pois se trata justamente de apreciar a dispersão do movimento no tempo. Não estamos falando, então, de um tempo puro - conforme aquele caracterizado por Deleuze (1990) como livre da ação e do movimento.

transferindo para o corpo a tarefa e a capacidade do objeto técnico. Axuapé, um dos melhores cinegrafistas, chegou a ser apelidado de *Axuapé-mão-de-tripé*.

A imagem cronicamente imperfeita

Vimos que uma imagem bela terá sido necessariamente produzida por um corpo duro. Estabelecemos, assim, uma classe semântica ampla, que reúne as ideias de auto-sujeição (*âkrê*), desempenho (*ipêx*), rigidez (*tôjx*) e produção de beleza (*mejx*). Resta dizer que a imagem perfeita permanece cronicamente como uma imagem ideal, impossível de ser realizada. A impossibilidade da perfeição continuará falando de dinâmicas próprias aos Jê e aos Kayapó, mobilizando a relação de hierarquia etária. É importante destacar que, entre os Kayapó, “o desenvolvimento afeto-corporal de uma pessoa, do nascimento à morte, pode ser visto como um processo de ‘endurecimento’” (Gordon, 2006, p. 316) - o que nos permitirá relacionar juízo estético e ciclo de vida¹¹.

Algumas pessoas mais velhas eventualmente possuem uma câmera e, com ela, realizam procedimentos de filmagem. Invariavelmente, porém, o uso das câmeras dos projetos se dão por jovens escolhidos pelo conselho dos homens. É preciso, então, diferenciar os usos da câmera realizados pelas diferentes faixas etárias. Os mais velhos parecem exibir um objeto de consumo diferenciado a que tiveram acesso por meio de suas relações particulares, evidenciando uma lógica consequentemente mais pessoalizada. Os mais jovens são os escolhidos para a participação nos “projetos”, são designados pela comunidade para o acesso a recursos disponíveis a partir do contato com os brancos, assunto definitivamente público. O que acontece quando essas imagens, provenientes dos “projetos”, que dizem respeito a toda a comunidade e que são frequentemente exibidas em sessões noturnas, são avaliadas por um público interno? Deparamo-nos aqui com um ciclo vicioso que não permitirá a execução da beleza plena.

¹¹ Diferencia-se aqui, através das categorias “jovens” e “velhos”, dois grupos etários presentes no interior de uma mesma classe de idade, a dos *Mekrare*, “aqueles que já possuem filhos”. Para mais informações sobre ciclo de vida entre os *Mebêngôkre*, ver: Gordon 2006, p. 316-321.

Isso ocorre porque, como vimos, a imagem bela deverá estar ligada ao desempenho de um corpo duro – que, em sua rigidez, revela a condição de sujeito/bravura. Acontece que os jovens jamais poderão ser tão bons guerreiros quanto os mais velhos. A afirmativa pode ser confirmada pelo uso da palavra “guerreiro”. A princípio, ela se aplica a todos os homens, tanto que o *ngà*, espaço que ocupa o pátio central da aldeia e classicamente traduzido pela literatura como a “casa dos homens”, é quase sempre proferido pelos índios como a “casa dos guerreiros”.

No contexto de divisão e comparação etárias, como nos casos de divisão de alimentos, a palavra tem seu uso reservado aos mais velhos, com a formação de dois grupos: “os guerreiros” e “os jovens”. Dizer que os mais velhos são mais guerreiros significa dizer que são mais bravos/fortes, tendo sua subjetividade *àkre* mais desenvolvida.

A dinâmica descrita pode ser entendida a partir de formulações, já clássicas sobre as sociedades Jê, que destacam sua complexidade sócio-cosmológica e enfatizam o detalhe, a segmentação e a hierarquia (Nimuendaju, 1946; Lévi-Strauss, 1958 [2008, VIII]; DaMatta, 1976; Carneiro da Cunha, 1978; Maybury-Lewis, 1979). A importância da segmentação etária, evidente em diversas atividades rituais e cotidianas, impede que tenhamos uma sessão de visionamento sem as críticas detalhistas dos mais velhos sobre as imagens filmadas pelos jovens participantes dos projetos. Essas críticas são realizadas tanto informalmente quanto em discursos formais proferidos na casa dos homens, onde justamente os mais velhos detêm o poder da palavra.

Para os mais velhos, a imagem sempre estará ruim, entenda-se, tremida. Em alguns momentos, a sessão de visionamento parece mesmo um jogo de encontrar defeitos, através do qual se exerce a diferenciação e a hierarquia. Aí reside, muitas vezes, a maior diversão dos Kayapó: assistir a uma imagem que enfatiza a diferença e a segmentalidade internas e que, assim, por meio de uma dimensão formal, fala da sociedade.

Comunicação

Siga as valas que a água escavou, e assim conhecerá a direção do escoamento (Carlos Castañeda apud Deleuze & Guattari, 1995, p. 20.)

Se “guardar” (a cultura) permite entender a relação entre a prática audiovisual e um modo de consciência histórica, “comunicar” sugere um uso do vídeo que está preocupado com a geografia. Enquanto utilizam o vídeo para guardar a cultura através do tempo, os Kayapó, ao filmar e comunicar, estão proporcionando dispersão e mesmo a ligação entre diferentes espaços.

Se antes tratamos do consumo das fitas mini-DV pelos cinegrafistas (em função de uma demanda colocada pelo visionamento, é verdade), devo dizer que algo consumido ainda com mais avidez pelos Kayapó são os DVDs graváveis. Isso porque para cada fita que se gasta com a filmagem de sessenta minutos, aproximadamente, muitos DVDs serão gravados para que *cada um* tenha aquelas imagens e, ainda, para que cada pessoa possa enviá-las para seus parentes próximos ou distantes, muitas vezes em outras aldeias, acionando e criando redes dentro e fora da aldeia, mobilizando o sistema de parentesco e de amizade entre os Kayapó, entre si, e com relação aos seus outros.

Sobre a reprodutibilidade técnica

Encontramos uma relação profunda entre as atividades de *guardar* e *comunicar*, demonstrando como se tratam mesmo de processos indissociáveis. Isso porque a *reprodutibilidade técnica*, como definiu Walter Benjamin (2008), na medida em que “permite à reprodução vir ao encontro do espectador, (...) atualiza o objeto reproduzido” (p.168-169). Vimos que essa atualização constante é o que caracteriza o guardar por imagens. É também o que possibilita uma comunicação por imagens que está baseada fundamentalmente no estabelecimento de relações sociais, acionando e também criando redes por meio de um “valor de exposição” (Benjamin, 2008, p. 172).

Para Benjamin, podemos compreender a história da arte a partir da variação do peso conferido aos dois vetores, inversamente proporcionais: *valor de culto* e *valor de exposição*. “A produção artística começa com imagens a serviço da magia.

O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas” (p. 173). Com o passar do tempo, e com o advento da reprodutibilidade técnica, teríamos assistido ao enfraquecimento do valor de culto e ao consequente fortalecimento do valor de exposição das obras de arte. O cinema e a fotografia radicalizam esse movimento, fazendo da exibição um momento privilegiado para que as imagens encontrem sua razão de ser - algo que parece fazer bastante sentido para os Kayapó. Procurei então extrair rendimentos diversos de um mesmo fenômeno: encontrei, conforme descrito sobre a imagem guardada, um *uso* constante e imediato, evocando uma dimensão espaço-temporal da imagem que aparece aqui decomposta: se antes procurei caracterizá-la quanto ao tempo, agora pretendo analisar seus desdobramentos quanto a mobilidade, dispersão, transmissão, deslocamento.

Imagem como Mekaron

A questão da distribuição nos ajudará a desenvolver uma reflexão sobre imagem como *mekaron*. Essa é a palavra utilizada na língua kayapó para designar imagem, fotos e filmes. Aplica-se também, e originalmente, a alma/ duplo/ espírito. Propus anteriormente (Madi Dias, 2011) um desprendimento deste termo (*mekaron*) com relação àquela noção (imagem) e sugeri que o uso das palavras em português (“imagem”, “filme”) aponta para concepções que não são substancialmente distintas (encontram correspondência em um sistema de signos, *langue*) mas que se referem a campos diferenciados de aplicação discursiva (*parole*).

Se antes investi em uma variação quanto ao significado desses termos, aqui investigo justamente as aproximações possíveis. Nesse sentido, o exame da relação entre imagem e *mekaron* poderá contribuir para o entendimento da dimensão de mobilidade que, em detrimento de um paradigma narrativo, informa a prática audiovisual entre os Kayapó. Em outras palavras, quero argumentar que as imagens kayapó são essencialmente anti-narrativas e essa característica estará bem expressa na concepção de imagem como *mekaron*, isto é, alma/ duplo/ espírito. Façamos antes uma digressão em direção ao que seria uma concepção imagética efetivamente narrativa. Vejamos o que nos conta Etienne Samain sobre o caso kamayurá:

Os Kamayurá não possuem um termo específico para conotar o que glossamos por “mito” ou, ainda, por “história”, estória e “narrativa”. Utilizam a palavra *moroneta*, mais abrangente e genérica, para designar toda forma de “explicação”, antes de tudo verbal e narrativa mas que pode ser também de ordem visual e pictórica. É por isso que um “desenho” (*ta’angap*) traçado sobre o chão (por ex., o nome-tabu de uma pessoa) ou uma “fotografia” serão também designados como *moroneta*, não somente porque, como observa bem R. J. Menezes (1978, p. 89, nota 9) “são capazes de, desacompanhados da expressão falada, explicar o que registram” mas sobretudo - quero acrescentar - porque ambos são as “réplicas” de uma *realidade* que somente podem “evocar” ou retratar. Em outras palavras, *moroneta* (história, desenhos, retratos) não são a realidade, mas apenas as representações e as figuras dela, o que remete a um original presente ou ausente sem o qual não existiriam. (Samain, 1991, p. 73)

Dois aspectos mencionados por Samain merecem nossa atenção. O primeiro se refere ao estatuto da imagem que, por seu turno, aparece como um ponto possível de encontro entre as concepções kamayurá e kayapó. Trata-se, para os indígenas, de não confundir imagem e realidade - mas destacar a existência de dois termos de uma relação (signo e referente, para utilizar uma linguagem semiótica). Quanto ao segundo ponto, devemos nos perguntar sobre o modo como se estabelece a ligação entre imagem e realidade. Esse ponto expressa o que poderíamos chamar de uma *eficácia imagética* (o que a imagem faz), em que podemos perceber uma diferença crucial colocada na comparação entre os casos kamayurá e kayapó quanto ao modo de operação da imagem em um regime comunitário. Para os Kamayurá, a relação entre imagem e realidade parece ter base discursiva: ao reunir histórias, desenhos e fotografias em torno de um mesmo significante linguístico (*moroneta*), temos o compartilhamento de uma classe semântica que indica *explicação*, estendendo esse sentido a diferentes modos de constituição do discurso e justamente identificando discursividade e imagem. A *moroneta* se refere a uma realidade original e, assim, aciona um discurso sobre ela. No caso kayapó, a maneira como imagem e realidade se conectam adquire uma dinâmica diferenciada. Axuapé me contou que

o *mekaron* pode aparecer em outro lugar. Quando você está andando na mata sozinho... ou então no meio da noite, quando você acorda e anda pra fora da casa e você vê o *mekaron*. O filme é a mesma coisa. O filme leva a pessoa pra outro lugar. E aí você pode ver essa pessoa em outro lugar. (diário de campo, 30-07-2010)

Podemos concluir que duas características do *mekaron* foram emprestadas à imagem: visibilidade (você vê o *mekaron*) e deslocamento/dispersão (aparece em outro lugar). As imagens, *mekaron*, não se referem ao mundo a partir de um discurso sobre ele. Elas *fazem ver* ao mesmo tempo em que *levam para outro lugar*.

Ainda no que diz respeito à relação entre imagem e *mekaron*, Ana Gabriela Morim de Lima já havia me falado sobre a imagem ser “o pirata da pessoa” - dado obtido em sua etnografia Krahô¹² na ocasião em que viajava para a cidade com o objetivo de comprar DVDs para copiar vídeos. Seu informante se referia aos CDs e DVDs piratas, que permitem copiar e difundir materiais originais. “A imagem é o pirata da pessoa” aponta, então, tanto para a problemática da cópia quanto para a dimensão dispersiva que essas cópias assumem em um contexto de rede intra e interétnica. Isso porque um atributo da cópia é o de justamente prover a proliferação e elevar o *valor de exposição* de uma obra de arte por meio da *reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 2008, p. 165-196).

É interessante notar que Manuela Carneiro da Cunha, estabelecendo a oposição entre vivos e mortos como um importante operador classificatório para os Krahô (1978), havia descrito os *mekaron* justamente por seu caráter estático. Essa estaticidade percorreria toda a fisiologia dos *mekaron*, que estariam marcados pela ausência de movimento próprio, *sendo conduzidos pelo vento*. Essa última observação é extremamente importante por demonstrar que, mesmo sendo caracterizado por uma estaticidade intrínseca, o *mekaron* está necessariamente vinculado ao movimento. Talvez pudéssemos sugerir que o movimento ocasionado pelo vento se identifica com um movimento dado “naturalmente”, ou sem maiores

¹² Povo indígena do Tocantins, também pertencente ao tronco linguístico macro-Jê. Dado obtido em comunicação pessoal. Ver Morim de Lima 2010.

esforços (uma espécie de dispersão por natureza, cf. Madi Dias 2011, item 12 - “Difusão por natureza, uma concepção de informação pública”).

Considero, por fim, extremamente interessante o modo pelo qual o audiovisual dinamiza as relações sociais entre os Kayapó, tanto internamente (guardando) quanto para com os seus outros (comunicando). Isso porque, se voltarmos à descrição de Walter Benjamin sobre a obra de Proust, chegaremos ao potencial realmente incrível das imagens em propiciar sociabilidade:

um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado (leia-se também “o acontecimento comunicado”, eu sugiro) é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. (Benjamin, 2008, p. 37).

Referências

- BATESON, Gregory. “A theory of play and fantasy”. *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine Books, 1972.
- BENJAMIN, Walter, “A imagem de Proust”, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. 2008. (A imagem de Proust e A obr de arte na era de sua reprodutibilidade técnica)
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Os mortos e outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os Krahó*. São Paulo: Hucitec. 1978.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com Aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify. 2009.
- CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. J. R. GONÇALVES (org). *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ. 2008.
- DAMATTA, Roberto. *Um mundo dividido: a estrutura social dos índios Apinayé*. Petrópolis: Vozes. 1976.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento. Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense. 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo. Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense. 1990.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Introdução: Rizoma. Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: ed. 34. v. 1. 1995.

GELL, Alfred. "A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia". *Revista Concinnitas*. Online: PPGARTES-UERJ. Ano 6, v. 1, n. 8. 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo. *A Retórica da Perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MinC - IPHAN. 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo. "A obsessão pela cultura". *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN. 2007.

GONÇALVES, Marco Antonio. *Traduzir o Outro: etnografia e semelhança*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2010a.

GONÇALVES, Marco Antonio. "De Platão ao Photoshop: as imagens e suas leituras". *Ciência Hoje*, v. 298, pp. 12-17. 2010b.

GONÇALVES, Marco Antonio. s/d. "Jean Rouch (1917-2004): a diferença como adição". *Em foco: Jean Rouch*. NEXTImagem, disponível em http://www.nextimagem.com.br/6-rouch_texto-marco.htm (acesso em Jan-2011).

GONÇALVES, Marco Antonio & HEAD, Scott C. (orgs) "Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos". *Devires imagéticos – Representações / apresentações de si e do outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2009.

GORDON, Cesar. *Economia Selvagem: mercadoria e ritual entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: ISA/ NuTI/UNESP. 2006.

HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2009.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge. 2000.

- LAGROU, Elsje. *Arte Indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte. 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify. 1958 [2008]
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido (Mitológicas I)*. São Paulo: Cosac Naify. 1964 [2004]
- MADI DIAS, Diego. *Mekaron Ipêx: cultura, corpo, comunicação e alteridade* [usos do vídeo entre os Mebêngôkre-Kayapó – PA]. Dissertação de mestrado. IFCS, PPGSA-UFRJ. 2011.
- MAUSS, Marcel. “As técnicas corporais”. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify. 2003.
- MAYBURY-LEWIS, David (ed). *Dialectical Societies: the Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge: Harvard University Press. 1979.
- MILLER, Daniel. “Materiality: an introduction”. *Materiality*; Durham and London: Duke University Press. 2005.
- MORIM DE LIMA, Ana Gabriela. *Hoxwa: Imagens do corpo, do riso e do outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô*. Dissertação de mestrado. IFCS, PPGSA-UFRJ. 2010.
- NIMUENDAJÚ, Curt. *The Eastern Timbira*. Berkley / Los Angeles: University of California Press. 1946.
- OVERING, Joanna. *Social time and social space in Lowland South American societies*. Actes du XLII Congrès International des Américanistes. Paris: Société des Américanistes. 1976.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: ed. Perspectiva. 2000.
- PIAULT, Marc Henri “Une pensée fertile”. Predal, René. *Jean Rouch ou le cine-plaisir*. CinémAction, n° 81, p. 46-55. 1996.
- SAMAIN, Etienne. *Moroneta Kamayurá. Mitos e aspectos da realidade social dos índios Kamayurá (Alto Xingu)*. Rio de Janeiro: Lidador. 1991.
- SEEGER, Anthony & DAMATTA, Roberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. *Boletim do Museu Nacional*, n° 32: 2-19. Rio de Janeiro. 1979.

- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify. 2006.
- TURNER, Terence. "Baridjumoko em Altamira". *Aconteceu Especial*. 18: 337-338. São Paulo: CEDI. 1991.
- TURNER, Terence. "Defiant Images: the Kayapo appropriation of video". *Anthropology Today*. v. 8, n°. 6. 1992.
- VERTOV, Dziga. "NÓS - variação do manifesto", "Revolução do conselho dos três", "Nascimento do cine-olho", "Extrato do ABC dos kinoks". I. Xavier (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme. 1983.
- VIDAL, Lux. *Morte e Vida de uma Sociedade Indígena Brasileira*. São Paulo: Hucitec. 1977.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "A fabricação do corpo na sociedade xinguana". J. P. de OLIVEIRA FILHO (org). *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ / Marco Zero. 1987.
- WORTH, Sol & ADAIR, John. *Through Navajo Eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press. 1972.
- XAVIER, Ismail. "Cinema: revelação e engano". *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify. 2003.

Nas américas, o genocídio é tão celebrável.

Claro que é negado, justificado, explicado. Mas ao mesmo tempo é celebrado. Os matadores corajosos que abriram as matas. Os assassinos, como foram tão recentemente e apropriadamente chamados pelos indígenas que picharam a enorme escultura dos Bandeirantes de Victor Brecheret, no parque do Ibirapuera em São Paulo, em outubro de 2013.

Quando ouvi essa notícia, meu coração, minha mente, meu espírito se animaram. Em 2010, participei da Bienal de São Paulo e todos os dias tinha que passar diante desta que é para mim, para nós, uma horrível monstruosidade. Eu frequentemente pensava como seria bom se um trem de carga bem longo acidentalmente descarrilhasse e se chocasse contra esse monumento ao assassinato. Ele é um de muitos outros de sua espécie; como se os cidadãos precisassem de lembretes constantes de sua história, sua culpa.

Por meio deste ensaio, ofereço minha mais sincera gratidão às pessoas que desfiguraram a feia e dura edificação de Brecheret.

Em Nova Iorque, há uma estátua de Theodore Roosevelt triunfante, montado num cavalo. Atrás dele estão um afro-americano e um índio americano andando humildemente, não tanto seguindo-o para onde ele poderia levá-los, quanto significando ser de sua propriedade. Esse monumento recebe o público em frente ao Museu de História Natural.

Nos anos 1960, índios Americanos, amigos meus, jogaram baldes de tinta vermelha nele mais de uma vez; um gesto simbólico que em nada mudou a atitude dos brancos, mas nos deu coragem.

Alguns anos mais tarde, nos anos setenta, me mudei para Nova Iorque para trabalhar nas Nações Unidas, para o Conselho Internacional dos Tratados Indígenas. Uma grande prioridade era organizar uma conferência dos povos indígenas das Américas na sede da ONU em Genebra. Era necessário falar com líderes indígenas no Canadá, México, Guatemala, Nicarágua, Panamá, Colômbia, Venezuela, Equador, Chile, Peru, Bolívia, Argentina. Provou-se impossível falar com qualquer pessoa no Brasil. Os povos indígenas no Brasil não eram livres para participar de conferências internacionais... nem para formar organizações nacionais. Agências do governo, antropólogos e missionários cristãos falavam por eles, agiam por eles.

Mesmo no novo século, os indígenas no Brasil não tiveram sua humanidade plenamente reconhecida pela constituição. A situação, que deveria ser vista como intolerável, é na melhor das hipóteses justificada como sendo para o bem dos índios, protegendo-os do sistema jurídico. Quem justifica parece nunca se dar conta que isso simplesmente não tem funcionado; os indígenas são perseguidos, tirados de suas terras, mortos constantemente. Muito mais importante, e nunca encarado, (exceto, talvez, com um certo orgulho perverso do tipo que se encontra também entre os texanos.) é o subtexto óbvio, que é o texto de fato: é dito que o Brasil não consegue proteger os povos indígenas do próprio Brasil.

O Brasil não pode proteger os povos indígenas do Brasil. Nesse caso, o que? Se os povos indígenas pegassem em armas sofisticadas e reagissem de maneira metódica, certamente o Brasil retaliaria com vingança. Em outras palavras, o Brasil iria se proteger dos Índios.

Se as Américas fossem o lar de ex-colonizadores europeus normais e racionais como fingem ser, a terrível situação poderia ser assumida por algum conselho das nações americanas. Mesmo com a espantosa melhora em alguns países sul-americanos, tal organização não agiria em nome dos direitos dos povos indígenas. No século XXI, ainda vivemos

em nações não-rationais, primitivas e triunfalistas, que são o espólio do genocídio.

Eu imagino rapazes brasileiros presunçosos, sentados com suas cervejas: um deles nos diz, “Você não pode chamar isso de genocídio porque o genocídio, como crime, é um ato deliberado. O que acontece no Brasil é apenas accidental. Ninguém jamais saiu a cometer genocídio contra os povos indígenas.” Só que eu acho que ele realmentealaria usando o verbo no passado. Acho que ele diria que o que aconteceu, aconteceu. Muito triste, mas precisamos todos seguir em frente.

Por vários muitos anos eu venho contando às pessoas que nós não estamos no passado, nossos problemas com os países americanos nos quais estamos não estão no passado. O genocídio dos povos indígenas das Américas não está no passado.

As Nações Unidas elaboraram uma convenção contra o genocídio, depois da Segunda Guerra Mundial. Essa convenção é explícita e detalhada. Uma vez que as convenções da ONU são elaboradas, elas são enviadas às nações-membro para ratificação. Naquela época, os EUA não ratificaram a convenção da ONU contra o genocídio.

Em 1977, tínhamos um documento com fatos e evidências concretas do contínuo genocídio contra povos indígenas nos EUA, pronto para ser apresentado à ONU. Nós não exageramos nem deturpamos a questão.

Aposto que se os índios trouxessem um caso para a ONU muitos brasileiros se sentiriam insultados. Muitos se sentiriam traídos. E aposto que, tendo ou não ratificado, se indígenas levassem uma denúncia à ONU, muitos brasileiros se sentiriam insultados. Muitos se sentiriam traídos.

Nas Américas existem dois países gigantes que criaram narrativas nacionais sobre seus “primeiros dias”; Os EUA e o Brasil. Os mitos que fazem dos bandeirantes, pioneiros, cowboys, são os motores que, em funcionamento, impulsionam suas culturas. Por essa razão, qualquer contestação de qualquer parte do mito é respondida com uma raiva infantil. Ainda assim, as histórias dos pioneiros e bandeirantes estão destrutivamente erradas.

Os bandeirantes escravizaram, estupraram, mataram índios, roubaram suas terras e transformaram sua própria prole em monstros. Se fizeram isso com uma alegre cordialidade, ainda pior. Ainda mais horrível. Se eles, em seu tempo, consideravam-se inocentes – é ainda mais horrível. Mas seus admiradores de hoje não são inocentes. A estupidez nunca é inocente.

Os bandeirantes não são os fundadores de São Paulo, nem do Brasil. Eles são os fundadores de uma situação ruim que os negros brasileiros precisam contornar. E mais tarde, os europeus pobres, como os ucranianos e poloneses, precisam contornar. E certamente os indígenas precisam tentar contornar; viver miseravelmente num país que celebra seu genocídio.

O prefeito de São Paulo deveria dar um prêmio – e mais tinta spray – para os artistas que intervêm no estúpido monumento de Victor Brecheret.

Sila, Calábria, 11 de Outubro de 2013¹

¹ Tradução de Fábio Menezes

Estéticas enraizadas: aproximações ao vídeo indígena na América Latina¹

><<<

Amalia Córdova

Na verdade, não sou um realizador independente. Mesmo que tenha o domínio sobre a técnica para realizar um vídeo, o sentir e o conteúdo em meus vídeos pertencem ao povo. Mariano Estrada Aguilar (CÓRDOVA, 2004)

[...] chegamos a um ponto em que falamos... então vamos fazer mais coisas sobre... nossos sentimentos, de expressão mais individual. Carlos Pérez Rojas (ZAMORANO, 2004)

Quando se fala de cinema latino-americano, a tendência é pensar em longas-metragens premiados em grandes festivais, em documentários históricos ou em curtas experimentais de inovação técnica. No entanto, são poucos os que imaginam que todas essas expressões audiovisuais também estão sendo produzidas desde uma perspectiva indígena, dentro de uma corrente que se poderia denominar “vídeo indígena”, de grande impacto para o movimento social pelos direitos dos índios.

A partir da década de setenta, as comunidades indígenas nas Américas, ou Abya Yala², experimentaram esses novos meios com a implementação de estações de rádios comunitárias, o uso da Internet e a produção de longas-metragens em suas próprias línguas.

¹ Originalmente publicado em *Comunicación y Medios*, Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile, 2011, n. 24, pp. 81-107.

² Abya Yala é um termo Kuna que designa o continente americano e é usado amplamente em contextos de política indígena.

Desde reportagens a animações, passando por vídeos musicais, vídeo-cartas, obras experimentais, ficções e diversas formas híbridas do documentário, os produtores indígenas adaptaram novas tecnologias de comunicação – principalmente o vídeo – para criar obras de grande alcance que desafiam o persistente mito de que os povos indígenas desapareceram ou que carecem de capacidade para ter domínio sobre sua imagem.

Na América Latina, este movimento cresceu ao longo dos anos e tanto sua prática como sua obra se deram a conhecer como “vídeo indígena”, termo empregado pelo Instituto Nacional Indigenista no México em 1991 (WORTHAM, 2004), “vídeo índio” (usado informalmente no Brasil) ou “meios indígenas” (do inglês *indigenous media*, segundo a antropóloga Faye Ginsburg, 1991). Esses vídeos colaboram dando visibilidade e participação política aos povos indígenas ou originários, tendo efeito sobre lutas linguísticas, legais e culturais. Através do vídeo, os comunicadores indígenas conseguem documentar sua memória histórica e o acontecer atual, plasmar seus saberes e costumes, educar os jovens nas tradições e línguas e fortalecer a identidade comunitária na complexa realidade contemporânea.

Trata-se de um corpus de obra bastante heterogêneo, geograficamente disperso e fortemente ligado a processos sociais e pressões locais. Grande parte dessas obras se faz incorporando valores, protocolos e metodologias de cada comunidade ou povo indígena; o que Ginsburg denominou *embedded aesthetics*, que pode-se traduzir como estéticas incrustadas ou enraizadas, que denotam o modo de produção das obras, determinando tanto os processos de produção como os produtos em si (GINSBURG, 1994). Os realizadores indígenas estão imersos, com frequência, em agitadas correntes políticas locais, regionais e nacionais (entenda-se dos estados-nação) e, por outro lado, tentam manter um grau de inserção e diálogo com a vida em suas comunidades de origem, com suas próprias lutas e pressões internas. A maioria dos coletivos que realiza projetos de comunicação indígena luta constantemente para manter-se, além de ter que manter relações delicadas com agências não governamentais de direitos humanos ou de defesa dos direitos indígenas. Além disso, precisam ficar alertas diante de constantes ameaças e desrespeito aos seus direitos no dia a dia. Desse modo, é difícil (porém não impossível) que surjam grandes apostas pessoais, como o cinema de autor.

Como marco de referência, o termo “América Latina”, inclusive, é complexo e impreciso em si mesmo, já que evoca a ideia de um continente conformado por estruturas políticas de estado-nação em constante assédio aos territórios tradicionais das nações indígenas, quase sempre historicamente diversos das fronteiras colonialmente determinadas. Dentro das estruturas de estado-nação existem nações indígenas soberanas que não se identificam com o projeto de nação pós-colonial; em alguns casos, trata-se de reservas físicas (como resguardos ou reduções) que estão sujeitas a permanente assédio e intervenção do estado; em outros casos, trata-se de povoações desterritorializadas ou profundamente afetadas pela migração para as grandes cidades ou outros países, com os quais dificilmente identificam-se (ou conseguem reconhecimento) como “indígenas americanos,” “latinos” ou “hispanos” e onde a forma tradicional de vida comunitária é gravemente interrompida. Desse modo, o debate sobre “o indígena” está sempre em curso e aflora com frequência no contexto do chamado “vídeo indígena”.

É possível identificar alguns traços de filiação nas obras que representam o vídeo indígena nos festivais de cinema de mesma natureza, porém essas obras não constituem um gênero audiovisual propriamente dito; a ideia de gênero audiovisual, como estratégia de mercado em um circuito de consumo, dificilmente pode abarcar obras tão díspares, de proveniência e feitura tão variadas e que resistem à imposição de padrões industriais.

Também não se pode qualificar toda obra temática indígena como “vídeo indígena”. Como veremos, trata-se de obras improváveis que têm lugar em um panorama audiovisual dominado por legados coloniais e por redes de solidariedade que as ajudam a ser divulgadas.

Debulhando o “vídeo indígena”³

Para o público pouco familiarizado com as obras de produção indígena, a primeira aproximação pode ser inquietante, pois há um choque com suposições fundacionais da educação ocidental nas quais o indígena está relegado a uma história

³ O título desta seção está inspirado no artigo de Wortham (2004), que fala de “desembrulhar” o vídeo indígena.

passada e é considerado exterminado, sua cultura estática no tempo e o índio consagrado como objeto de arquivo etnográfico. Essas percepções do indígena como ser extemporâneo, caduco e folclórico, são recicladas em um *looping* sem fim pelos meios de comunicação massivos. Além do mais, não são obras fáceis de serem descritas em uma única frase; o público em geral carece de referências reais para situar-se no imaginário indígena. Os realizadores indígenas tiveram que esperar muito tempo para comunicar-se através de seu trabalho, e não necessariamente falam ao público em geral, nem em sua língua; muitas vezes a mensagem é codificada para circular dentro da própria comunidade. E como a tradição oral é muito viva nessas comunidades, o falar não deve ser acelerado ou interrompido. Sendo assim, as mensagens nos filmes têm seu próprio tempo de desenvolvimento.

Várias perguntas surgem com relação ao chamado vídeo indígena, inclusive entre seus praticantes e os que os apoiam e divulgam: como se vislumbra o vídeo indígena a longo prazo?; que benefícios esse termo suscita?; a quem interpela?; o rótulo “vídeo indígena” empodera ou marginaliza os realizadores?; quais são os modos particulares de produção, discursos e formas de circulação engendrados pelo vídeo indígena?

Desde seu aparecimento – no México em 1991 – diversas definições de vídeo indígena foram propostas desde a perspectiva acadêmica. É importante notar que grande parte da produção acadêmica sobre os meios indígenas, no início, foi escrita em inglês em universidades norte-americanas – como é o caso do trabalho de Patricia Aufderheide sobre o Vídeo nas Aldeias – e desde o foco disciplinar da antropologia visual, começando por Terence Turner e Monica Frota, que abordam o uso do vídeo pelos Kayapó brasileiros. Uma das poucas autoras que publicou textos bilíngues com regularidade foi Freya Schiwy, conhecida pelo estudo do vídeo indígena nos Andes como elemento de descolonização. Os teóricos Ella Shohat y Robert Stam também publicaram seu tratado multidisciplinar *Unthinking Eurocentrism* (1994) em vários idiomas, citando, entre outros, o projeto Vídeo nas Aldeias como um desafio à ideologia colonial dos meios dominantes.

No entanto, é a antropóloga Erica Wortham quem inaugura a teorização sobre o termo vídeo indígena, mais especificamente no contexto mexicano: “do mesmo modo que os termos

“nativo”, “indígenas” e “originários”, o vídeo indígena foi apropriado e ressignificado conscientemente com uma postura ou posição política fundamental para as lutas indígenas por sua autodeterminação”. A diretora e fundadora do Chiapas Media Project (Promedios de Comunicación Comunitaria), Alexandra Halkin, prefere utilizar o termo “vídeo controlado por indígenas” (*indigenously-controlled video*). Já a antropóloga Claudia Magallanes-Blanco propõe um marco dialógico *bakhtiniano* para descrever documentários produzidos sobre a rebelião zapatista no México: situa o trabalho de Promedios relacionado a um processo de vídeo independente sobre o movimento Zapatista em lugar de segregá-lo como vídeo indígena.

Alvear e León resumem a proposta de Schiwy para distinguir o vídeo indígena de outras formas de cinema clássico:

a) está sujeito a um regime de produção coletivo e não especializado, b) é produzido diretamente por indígenas, c) não está dirigido ao mercado, d) está sujeito a um regime de propriedade e intercâmbio não capitalista, e) não é um relato nem intelectual, nem experimental pois transita livremente entre os gêneros cinematográficos e audiovisuais. (ALVEAR e LEÓN, 2009, p. 109)

Definições tão específicas podem ser úteis para categorizar produções fílmicas tradicionais, mas o universo audiovisual dos povos indígenas é muito mais variado. Juan José García, diretor de origem Zapoteca que trabalha no México desde a década de noventa, explicou em um diálogo com Wortham: “O vídeo indígena não existe... talvez exista o que se poderia chamar ‘vídeo zapoteca’ ou ‘vídeo Juan José’, mas o vídeo indígena é mais uma postura que um gênero audiovisual claramente diferenciado” (WORTHAM, 2005, p. 7). Com essa observação astuta, García complica a homogeneização dos vídeos feitos a partir de projetos estatais no México e questiona o uso desta categoria como característica principal. Os debates sobre o vídeo indígena, afinal, tratam mais das expectativas geradas por esse termo e de quem se beneficia dele. Complementando as citações que abrem este ensaio, a observação de García propõe um espaço em que ele se considera um diretor (“vídeo Juan José”), e não simplesmente um colaborador. Ao mesmo tempo chama a atenção para que se reconheça sua afiliação à comunidade (“vídeo zapoteca”). Para García, uma categoria tão ampla como

vídeo indígena não acomoda essas funções polivalentes, que não têm porquê serem vistas como contraditórias.

A rede de organizações de cinema e vídeo indígena alinhada com a *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas* (CLACPI) publicou sua própria definição (coletiva e anônima) de vídeo indígena:

Para as organizações e os indivíduos que compõem o CLACPI, o cinema e/ou vídeo indígena inclui obras, e seus diretores e cineastas, que têm o firme compromisso de dar voz e visão digna ao conhecimento, cultura, projetos, reivindicações, conquistas e lutas dos povos indígenas. Está também implícita a ideia de que este tipo de cinema e vídeo requer um alto grau de sensibilidade e a participação ativa das pessoas que aparecem na tela. Dito de outro modo, o cinema e vídeo indígena tentam utilizar esta poderosa ferramenta para fomentar a autoexpressão e fortalecer o desenvolvimento dos povos indígenas. (CLACPI, 2009)

Esta definição está endereçada ao universo não indígena e evidencia a opacidade sobre o que se entende como cinema e vídeo indígena. Nesse caso, são apresentados principalmente como processos que se distinguem pelas boas práticas (consulta, trato e representação respeitosa dos povos indígenas), ressaltando a atuação e a voz desses povos nas obras e minimizando a importância de especificações técnicas ou papéis específicos na produção.

O enfoque do CLACPI ao ressaltar as lutas dos povos originários remonta às lutas dos diferentes movimentos sociais e do cinema dos anos sessenta e setenta, como o Terceiro Cinema, que alinha as diversas expressões cinematográficas mundiais desde a sua marginalidade e situação periférica em relação ao primeiro mundo e seu cinema comercial, um suposto “primeiro” cinema desde o qual se considera o cinema autoral como um “segundo” cinema (SOLANAS E GETINO, 1969). A capacitação de realizadores indígenas começou de distintos modos em diferentes lugares, crescendo até se transformar em um projeto continental e transoriginário com aspirações descolonizadoras, posteriormente abarcando uma comunidade global e ampla que inclui o audiovisual de povos originários da Europa, Ártico, Ásia e África, afrodescendentes, exilados e outras minorias ou grupos à margem de projetos nacionais.

Os movimentos sociais de cinema latino-americano e seus manifestos, com *Cine Imperfecto* (García Espinosa, 1969), “Estética da fome” (ROCHA, 1965) e *Cine Revolucionario* liderado por diretores como Jorge Sanjinés, repercutiram para as elites culturais nacionais como tentativas de representar a realidade latino-americana sem exclusões, situando a classe operária, os camponeses e oprimidos em primeiro plano. Historicamente, o indigenismo ocupou um espaço importante na criação e reinvenção do projeto de estado-nação. Por esse motivo, para muitos cineastas a resistência dos povos originários converteu-se em ícone para abordar a luta de classes ou projetos revolucionários⁴. A maioria dos filmes indigenistas procurava solidarizar-se com os povos indígenas, representando suas lutas, ainda que esses quase não tivessem papéis decisivos na produção das obras.

A invisibilização dos povos indígenas contemporâneos no cinema latino-americano e nas telas de televisão também cria uma pressão histórica para os comunicadores indígenas. O cinema e o vídeo indígena continuam em tensão com o acervo fílmico mundial, que sempre fomenta o exotismo dos povos indígenas, tanto no cinema etnográfico como no narrativo, produzido localmente ou por equipes estrangeiras. Alguns comunicadores indígenas começaram a divulgar, repatriar e reprocessar seus arquivos para contar suas próprias histórias de maneira poderosa e comovedora, fato especialmente visível em alguns trabalhos do Vídeo nas Aldeias: *Xinã Bena, novos tempos* (2006), *Pirinop: meu primeiro contato* (2005/2007), *De volta à terra boa* (2008) e *Já me transformei em imagem* (2008). Nesses documentários, as comunidades revisam e comentam material fílmico de arquivo, recriando e contando sua versão das situações passadas e expondo esses feitos para as novas gerações a partir de contexto próprio.

⁴ Na Bolívia, por exemplo, os cineastas Jorge Sanjinés e Jorge Ruiz estiveram entre os primeiros a abordar as lutas dos povos indígenas com finalidades de conscientização social e política. Sanjinés e o Grupo Ukamau abriram os caminhos para um cinema indigenista sul-americano, trabalhando com indígenas que não eram atores profissionais, como o director Aymara Reynaldo Yujra, e investigando modos alternativos e não comerciais de circulação (Sanjinés, 1979). Na Argentina, a obra inaugural de Jorge Prelorán incluiu as realidades dos índios em um país que nega terminantemente sua população indígena, e no Peru, Federico García Hurtado escreveu e dirigiu o longa-metragem *Tupac Amaru* (1984) sobre a vida do guerreiro andino de mesmo nome, qualificando sua luta como “a primeira revolução social e independentista da América.”

Como incentivo à difusão dessas importantes obras, foram surgindo espaços em festivais internacionais de cinema e outros foram especialmente criados e dedicados ao cinema indígena. Esses últimos tornaram-se eventos emblemáticos que fizeram visível uma comunidade global de vídeo indígena, reunindo obras e criadores geograficamente dispersos, gerando ocasiões férteis para o debate sobre os direitos e a representação indígena, abrindo frentes de apoio e intercâmbio e facilitando a circulação de obras devolvidas às comunidades. Trata-se de uma rede de solidariedade comprometida com os conteúdos e com os realizadores.

Os laços com os movimentos indígenas

O movimento pela autorrepresentação e pelo direito à comunicação indígena nasceu com a história de resistência e defesa dos direitos das comunidades originárias. Desde a década de 1970, as lutas pela autodeterminação dos povos indígenas da América unificaram-se com relação a temas cruciais, como os direitos humanos e territoriais. A organização regional dos movimentos indígenas de distintos países, desde a década de sessenta até a de oitenta, fez com que esses movimentos fossem cada vez mais reconhecidos por parte dos setores políticos, principalmente pela luta contra a ditadura. Também mobilizaram-se contra o tom de celebração do quinto centenário do contato com o europeu. Várias frentes regionais indígenas se organizaram na década de oitenta propiciando a criação de um movimento social indígena em contexto continental que, por sua vez, possibilitou importantes encontros e declarações, como o Grupo de Trabalho de Assuntos Indígenas das Nações Unidas, criado em Genebra. Esse grupo, 20 anos depois, deu origem ao Fórum Permanente de Assuntos Indígenas e foi responsável pela adoção da Declaração dos Direitos dos Povos Indígenas por parte das Nações Unidas em setembro de 2007.

Em 1992, paralelamente aos atos oficiais de comemoração do contato europeu, ocorreram contramanifestações que rejeitavam o tom romântico e festivo da época e exigiam uma outra abordagem sobre a história e a situação dos povos indígenas. (ver o “Debate de Colón” e “Quinto Centenário”, em SHOHAT e STAM, 1994). Os protestos de 1992 precipitaram várias reuniões internacionais, inumeráveis declarações e, em particular nas Américas, inauguraram um profundo questionamento das identidades nacionais. Talvez a mais

poderosa e visível encarnação desse movimento tenha sido o Levante Zapatista em Chiapas, logrado através do desdobramento estratégico dos meios de comunicação, incluindo a produção audiovisual indígena e independente (MAGALLANES-BLANCO, 2008). O levante converteu-se em um evento emblemático que levou “a questão indígena” ao centro do debate nacional e internacional com o apoio de uma forte estratégia comunicacional que envolveu o uso da Internet e a elaboração de um cuidadoso discurso inspirado poeticamente no rosto velado do subcomandante Marcos.

Hoje em dia, existem distintos níveis de organização indígena, tanto locais, regionais como nacionais, funcionando com processos particulares e em diálogo com outras organizações internas, externas e partidárias. Existem organizações criadas pelos próprios indígenas, outras criadas pelo estado, as religiosas e as da Igreja Católica e as que são criadas por indivíduos e fundações não indígenas. Nem todos os casos são iguais: há diferentes processos de organização que se consolidaram com maior ou menor estabilidade. Nesses processos, as comunidades organizam-se através de instituições tradicionais e da apropriação de sistemas típicos da Espanha, como os *cabildos*, espécie de conselho municipal. Outras formas são o caciquismo, o matriarcado, os clãs e outras identificações como grupo étnico, também os que se conformam em bases locais e evoluem para organizações regionais ou nacionais.

Outras formas de organização, como o *Consejo Regional Indígena del Cauca* (CRIC) na Colômbia, nascem devido à inconformidade local, gerando encontros dos quais surgem organizações. As reivindicações podem coincidir, como a luta contra a discriminação, contra os latifundiários ou contra a perda do território.

Em outras situações, a organização surge de processos regionais ou nacionais, caso da *Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador* (CONAIE) e de diversas confederações na Bolívia e no Peru. Resumindo, pode-se afirmar que alguns elementos aglutinantes são a luta pela defesa e recuperação do território; a luta contra a discriminação social por parte do estado e da sociedade civil, pelos direitos da mulher indígena, pela recuperação de formas de organização tradicionais; o fortalecimento das estruturas e elementos culturais da tradição.

Em 1991, pressionado pelas confederações indígenas regionais e nacionais, o governo da Colômbia abriu um precedente importante com a incorporação de líderes indígenas na Assembleia Constituinte. Através de sua atuação, logrou-se incluir na constituição colombiana os direitos indígenas, garantindo cotas indígenas no Senado. Os gabinetes de comunicação das organizações indígenas mais importantes fizeram contato com realizadores de cinema para encomendar obras em vídeo que criassem um registro audiovisual do movimento indígena. A partir disso, a ONIC (*Organización de Nacionalidades Indígenas de Colombia*) criou seu próprio centro de documentação. Jorge Silva e Marta Rodríguez, cineastas independentes e socialmente comprometidos, tiveram um papel crucial na documentação de uma história de genocídio, perseguição e resistência de povos indígenas da Colômbia.

Várias organizações indígenas nacionais e regionais como CONAIE, ONIC, CRIC e ACIN (*Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, Colômbia*) têm seus próprios departamentos de comunicação que se dedicam, principalmente, a publicar comunicados sobre situações de violação de direitos e, em alguns casos, a produzir programas de rádio que são transmitidos pela Internet. No entanto, não dispõem de fundos para produzir grande quantidade de material audiovisual. Como observa um ex-dirigente do CRIC, Jesús Avirama:

Para nós o vídeo é tão importante como a água e como os meios de comunicação, como as emissoras de TV, e é onde podemos divulgar os distintos problemas e apresentar soluções para esses problemas. Temos uma equipe de comunicação que produz, principalmente, materiais para capacitação da comunidade. Temos muito pouco material para divulgar fora, mas acreditamos que devemos dar atenção a esta área também. (BENAMOU, 1994)

Essas organizações levaram em conta o valor da comunicação, participando de reuniões das organizações indígenas, como a primeira *Cumbre Continental de Comunicación Indígena de Abya Yala* (reunindo comunicadores indígenas de mais de 25 países do continente de 8 a 12 de novembro de 2010 em Cauca, Colômbia) e apresentando vídeos em grandes encontros internacionais. Durante o encontro, foi feita uma pequena mostra de vídeos indígenas na cidade de Popayán, organizada pela CLACPI e as mesas de debate foram transmitidas ao vivo através do *site* do CRIC.

Modos imperfeitos de produção

O acesso limitado a equipamentos e infraestrutura para produção de filmes é ainda um problema para os realizadores originários. Em geral, utiliza-se o gênero documental. A ficção é menos utilizada não por escolha, mas pelo seu elevado custo de produção e pela prioridade e urgência de trazer à discussão temas de direitos humanos. As produções costumam ser curtas (20 a 30 minutos) e os orçamentos são sempre muito baixos. O formato mais utilizado é o vídeo (HD, mini DV e, em alguns casos, VHS) já que os custos para gravar em película cinematográfica são proibitivos. O escasso equipamento roda de mão em mão e são poucos os realizadores que possuem suas próprias câmeras ou equipamentos de edição. No entanto, os coletivos de comunicação indígena conseguem gerenciar tanto equipamento como oficinas devido às relações com organizações internacionais sem fins lucrativos, organizações não governamentais, movimentos solidários de cooperação e proteção ambiental e, em alguns casos, instituições estatais. A maioria dos comunicadores indígenas não tiveram capacitação formal em realização cinematográfica, com algumas notáveis exceções de diretores que frequentaram oficinas na *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños*, Cuba, quase todos afiliados ao CLACPI. Essa formação, em geral, se realiza em oficinas *express*, bem curtas e resumidas, nas quais os participantes dividem os papéis de produção em sistema de rodízio. Homens e mulheres recebem capacitação, porém são os homens quem mais efetivamente produzem vídeos. A ênfase nos cursos é orientada ao processo coletivo de produção e consultas comunitárias são sempre realizadas para saber se a comunidade está de acordo com os aspectos culturais abordados. A formação costuma centrar-se no manuseio da câmera e do som, com pouco tempo dedicado à edição, teoria e crítica. Apesar disso, há realizadores que desenvolvem certa afinidade com alguma especialidade e grupos que conseguem se aprofundar em determinadas técnicas como fotografia, animação *stop motion* ou digital, roteiro de ficção e edição em programas de ponta, como *Final Cut Pro*. Quando certas organizações conseguem dominar técnicas como essas, tornam-se referências regionais na produção de vídeos, assessorando diferentes etapas de novas produções, indígenas e não indígenas. Esse é o caso da *Ojo de Agua Comunicación*, no México, CEFREC-CAIB (*Centro de Formación y Realización*

Cinematográfica e Coordenadora Audiovisual Indígena-Originária de Bolívia) e Vídeo nas Aldeias, entre outras que colaboram com um espírito de intercâmbio não comercial com produtores de cinema e vídeo indígena.

Na produção audiovisual indígena da América Latina não se quer reproduzir os convênios e normas do cinema comercial. Isso se deve, em parte, às circunstâncias de produção mas é, principalmente, uma escolha consciente, uma postura de rejeição ao cinema de consumo baseado em inovação tecnológica e de escasso conteúdo social. Ginsburg incluiu filmes etnográficos e indígenas em uma categoria mais ampla dos meios de comunicação etnográficos, criando o termo “meios indígenas,” como uma forma de ativismo cultural que “responde” às estruturas de poder (GINSBURG, 1991). Juan Salazar (2004) propõe o conceito de “meios de comunicação imperfeitos” para referir-se ao vídeo indígena, fazendo a ligação entre a noção de García Espinosa de *cine imperfecto* e a de Ginsburg.

A tradição da consulta comunitária entra em cena quando se filma nas comunidades indígenas. Em linhas gerais, o coletivo, e não somente os indivíduos, atuam na escolha dos temas dos vídeos. As obras tendem a priorizar questões de direitos humanos ou territoriais, já que os recursos costumam ser limitados e que muitas comunidades estão envolvidas em alguma modalidade de defesa de seus direitos. As produções assumem, em sua maioria, formato documental, seguido pelo docudrama ou docuficção, que foi usado com muito sucesso na produção audiovisual do CEFREC-CAIB na Bolívia.

Ao dispor de meios audiovisuais, é recorrente que as comunidades queiram contar sua versão da história para corrigir a versão oficial de algum fato ou discutir um ponto de vista tradicional em algum conflito que as afeta. Apesar da maioria das obras abordar os direitos, várias outras propõem discussões sobre possíveis compensações para mazelas históricas ou coloniais. Esse é o caso de documentários como *Somos alzados en nuestros bastones de mando* (2006) que não só denuncia a repressão da polícia colombiana em um evento de recuperação pacífica de terra, como explica de que maneira o povo Nasa se defende com seus bastões de autoridade tradicional, uma vara de madeira entalhada. Armados somente com esses objetos de comando, a guarda indígena, composta por homens e mulheres da comunidade, acompanha o movimento de recuperação

diante de uma polícia militar fortemente armada, em um contraste que é visualmente muito efetivo.

Muitas obras são resultado de oficinas de capacitação, transmitindo a sensação algo áspera de serem exercícios e carecerem de uma estética mais “polida”. Isso revela o impulso democratizante de alguns processos de formação audiovisual indígena, o que Salazar denominou *poética de los medios imperfectos* (SALAZAR, 2004). As obras são produzidas de forma colaborativa, dando espaço a formas híbridas, gêneros variados e metodologias inovadoras que operam a partir dos valores tradicionais de reciprocidade. Como resultado, as produções variam muito em duração, o que dificulta a postulação de projetos para concursos e o planejamento de estreias de filmes em festivais. Além do mais, as obras podem ter diferentes versões para serem distribuídas aos públicos interno e externo e raramente são divulgadas com material promocional, fotografias em alta resolução, *trailer* ou site próprio.

Filmes de ficção, ainda que escassos, quase sempre se fundamentam em contos tradicionais e o argumento passa pelo crivo dos mais velhos para que se verifique a exatidão da história a ser contada. Esses filmes podem recriar acontecimentos históricos importantes que foram ignorados, apagados ou mal representados pelo imaginário nacional, criando um contraponto. A voz, ou vozes, nesses documentários e ficções costuma ser da comunidade; são dialógicos ou polifônicos. Os diálogos e narrações, em geral, estão nas línguas indígenas e são legendados ao espanhol ou português. O uso marcante da língua indígena reforça a ideia de resistência e continuidade cultural.

Para além do indigenismo: a formação de videastas indígenas

No fim dos anos oitenta e meados da década de noventa, vários indivíduos e coletivos levaram equipes de capacitação audiovisual a comunidades indígenas em diferentes partes da América Latina. Os primeiros projetos foram documentados no Brasil e no México, seguidos de uma notável iniciativa de capacitação na Bolívia durante os anos noventa (*Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual*).

Em 1989, no México, o *Instituto Nacional Indigenista* (INI) criou um programa de formação audiovisual chamado *Transferencia*

de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas. Patrocinados pelo estado em uma política de multiculturalismo, os *Centros de Video Indígena* (CVI) foram implantados em quatro estados do país. Esses CVI impulsionaram grande parte da produção de vídeo indígena no México, direta ou indiretamente, mesmo que sua influência tenha diminuído, dando lugar a coletivos dedicados ao mesmo propósito. Em 1992, um grupo de realizadores criou a *Organización Mexicana de Videastas Indígenas* (OMVIAC) na tentativa de estabelecer um órgão nacional independente dos CVI, gerando numerosas produções e ajudando realizadores emergentes a firmarem-se como comunicadores reconhecidos. No entanto, essa organização dissolveu-se em menos de um ano por falta de financiamento e pela dispersão geográfica de seus participantes. A identificação dos realizadores com o termo “videastas indígenas” é significativa não só pelo desejo coletivo de unir forças, ao contrário de outros diretores independentes da época, mas também pela apropriação do termo vídeo indígena. Hoje em dia, existe um grande número de coletivos, realizadores independentes e festivais de vídeo indígena no México. No estado de Michoacán há um forte movimento de videastas da etnia Purépecha, como Raúl Máximo, Dante Cerano, Aureliano Soto e Pavel Rodríguez, além de projetos colaborativos de formação audiovisual como os que acontecem no *Centro de Producción Audiovisual de la Universidad Indígena y Campesina*, que trabalha com comunidades Nahuas. No estado de Guerrero, estão em atividade o *Altepetl Nahuas de la Montaña de Guerrero*, a organização independente *Ojo de Tigre Comunicación/Mirada India*, liderada pelo realizador Nahua José Luis Matías e o *Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinolan*.

No sul do país, nos estados de Oaxaca, Chiapas e Yucatán estão presentes várias organizações e realizadores. Em Oaxaca, *Ojo de Agua Comunicación* capacita e produz vídeos e programas de rádio, emprestando equipamento e dando assessoria aos realizadores independentes. Outras organizações dedicam-se à produção e teledifusão regional: *TV Tamix e Comunalidad* têm uma trajetória de mais de dez anos na produção e transmissão de programas nas línguas Mixe e Zapoteco. Entre as organizações de base que usam o vídeo está o *Grupo Solidario de Quiatoni*, na região zapoteca de Serra Sur; o *Centro por los Derechos de la Mujer Nāāxwiin*; a *Casa de la Mujer Rosario Castellanos* e *Unión de Comunidades Indígenas de la Zona Norte del Istmo*, na região de Tehuantepec.

Os festivais de cinema indígena facilitaram a difusão de temas específicos entre o público em geral e criaram um espaço crítico para os realizadores do México. O *Festival Internacional de Cine de Morelia* (em Michoacán) realizou, de 2002 até 2010, um Fórum Indígena com mesas de discussão e mostras especiais. Desde 2005, realiza-se também na cidade de Morelia o *Festival de Video Indígena*, organizado pelo *Centro de Video Indígena* estadual, no qual obras de realizadores de todo país são apresentadas. Em Oaxaca, são famosas as mostras em espaços públicos como *Zócalo* e *Cineclub el Pochote*. Em 2006, foi realizado o *VIII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas*.

Através do vídeo, os trabalhadores indígenas migrantes e suas organizações se mantêm em contato com as comunidades de origem, intercambiando experiências. O FIOB, *Frente Oaxaqueño Indígena de Organizaciones Binacionales* desenvolve projetos em vídeo, rádio, mantém uma página web e um boletim para fortalecer o trabalho de conscientização sobre a situação e os direitos dos indígenas que migram. Há alguns diretores que se fixaram nos Estados Unidos ou na Europa, porém sem interromper seu trabalho criativo original. Esse é o caso do diretor Mixe, Carlos Efraín Pérez, que fundou sua própria produtora, *Mecapal Films*, em Lyon, França.

Em 1994, a atenção internacional voltou-se ao levante dos Maya e de seu *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* que lutou em defesa de suas terras e autonomia. Várias comunidades autônomas zapatistas continuam utilizando o vídeo para enviar comunicados ao exterior; também internamente, como ferramenta para definir e promover experiências comunitárias de resistência. Desde 1998, a organização binacional *Promedios de Comunicación Comunitaria* (*Chiapas Media Project* nos Estados Unidos) vem facilitando equipamentos e capacitação técnica para essas comunidades.

Outro coletivo que promove audiovisuais indígenas em Chiapas é o *Proyecto Videastas Indígenas de la Frontera Sur*. Através desse projeto, organiza-se oficinas e cursos para jovens indígenas e também fóruns de vídeo. Em San Cristóbal de las Casas, o centro cultural *Sna Jtz'ibajom* juntou-se a grupos de produção independente para promover oficinas de vídeo em línguas autóctones da região. Em Palenque, o *Comité de Defensa de la Libertad Indígena Xí'nich* produz material audiovisual sobre a luta dos indígenas e suas tradições, a maioria exibido em âmbito internacional.

Em Yucatán, a organização *Yoochel Kaaj* organiza oficinas de vídeo para jovens de comunidades Mayas desde 1998. *Turix* é uma vídeo-revista produzida em oficinas de capacitação por jovens Maya, Zapoteco, Mixteca, Tzeltal e Chol. Esses trabalhos circulam onde foram filmados, mas também no exterior. *Yoochel Kaaj* também organiza um festival anual chamado *Geografías Suaves*, com iniciativas que alcançam regiões fronteiriças com a Guatemala e Belize. Em 2000, começou a atuar em Yucatán o mais novo dos quatro *Centros de Video Indígena*, que inaugurou o trabalho em conjunto com organizações locais oferecendo oficinas, serviços de produção e um festival próprio (*Kayché Tejidos Visuales*) voltado a temas de migração, soberania alimentar, autogestão e saberes indígenas.

Visões amazônicas das aldeias para o mundo

O *Proyecto de Video Kayapo*, o mais conhecido na América do Sul na área de audiovisual indígena, foi fundado em 1990 pelo antropólogo Terence Turner que capacitou a comunidade Kayapó em filmagem e edição de vídeos promocionais. Turner havia trabalhado com os Kayapó desde 1962, realizando filmes etnográficos em parceria com a *British Broadcasting Company* e *Granada Television International*. Apesar de serem bem conhecidos pelo grande impacto político que tiveram, os Kayapó não continuaram a divulgar seus filmes externamente.

O trabalho dedicado da organização brasileira Vídeo nas Aldeias (VNA) começou por iniciativa do fotógrafo e ativista Vincent Carelli, cujas primeiras experiências com as comunidades Xikrin, na Amazônia, o levaram a uma vida dedicada aos povos indígenas. Depois de colaborar com a FUNAI, Carelli colaborou também com a fundação do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e dedicou-se a um banco de imagens para o Centro Ecumênico de Documentação e Informação. A partir desses dois projetos, surgiu a ideia do Vídeo nas Aldeias, que começou a tomar forma em 1985. O uso da palavra “vídeo” no nome escolhido para o projeto indica mais que uma opção técnica, convertendo-se em uma metodologia que orienta essa iniciativa – única naquele então – que utilizava o espaço da aldeia como lugar de ação, abandonando o estigma e as expectativas de pureza que os termos “índio” ou “indígena” poderiam suscitar.

A primeira oficina do VNA aconteceu em 1987 e consistiu na exibição de alguns vídeos gravados por um grupo indígena

em outra aldeia da mesma região. Entre 1982 e 1998, Carelli colaborou com as antropólogas Virgínia Valadão e Dominique Gallois, mudando gradualmente o conceito do projeto, desde a simples documentação da vida cotidiana até a formação de indígenas para que registrassem suas próprias experiências. Surgiu, então, uma nova meta, que era a formação de novos realizadores. Em 1998, a diretora de cinema e editora, Mari Corrêa, incorporou-se ao processo. Juntamente com Carelli, estabeleceram formalmente o VNA como uma organização independente, não governamental, no ano de 2000. O realizador Ashaninka, Isaac Pinhanta, descreve esse novo enfoque:

Então nós estamos usando o instrumento com outro sentido, assim da nossa maneira mesmo. E também para ajudar a sociedade a nos conhecer melhor, mas da maneira que a gente pensa, nós aqui e vocês aí. Nós somos desse jeito, nós temos o domínio do nosso conhecimento e seria bom que todas as pessoas daqui para frente comecem a ver isso (...). Mas a gente pode se organizar com o mesmo instrumento que o branco usa mas com visual diferente, você vai usar ele de acordo com a sua necessidade, com a sua maneira de pensar. (PINHANTA, 2004, p. 17)

O VNA trabalhou incansavelmente, desde então, com mais de 40 comunidades indígenas brasileiras e nas fronteiras do país, nas regiões do Peru e do Paraguai, produzindo vídeos documentais sobre a base de resistência de práticas culturais e de organização comunitária. Os cineastas do VNA participam de oficinas de capacitação nas quais estudam tanto o manuseio da câmera quanto técnicas de edição, habilidades que podem aperfeiçoar em plataformas de edição em suas próprias aldeias. O VNA trabalha com uma equipe interdisciplinar de treinadores que colaboram com os líderes indígenas para formar a seguinte geração de diretores. Quase sempre, a equipe trabalha nas próprias comunidades. Até o momento, o VNA produziu mais de 70 filmes, a metade dos quais são de autores indígenas. Entre suas conquistas, conta-se a criação de um programa indígena de televisão, uma biblioteca e um sistema de circulação de vídeo para os povos indígenas, além da promoção de oficinas nacionais e regionais para o intercâmbio entre os realizadores e a organização de uma reunião anual de cineastas indígenas.

As produções do VNA já foram exibidas em festivais na América e na Europa, angariando numerosos prêmios. O trabalho está sendo distribuído em coleções de DVD e é possível ver trechos dos filmes no *site*. Os vídeos estão registrados nas línguas originais e a maioria também conta com legendas em português, inglês, francês, italiano e espanhol. O VNA pôde contar com o apoio contínuo da Agência Norueguesa de Cooperação para o Desenvolvimento, instituição subordinada ao Ministério Norueguês de Assuntos Exteriores. Em 2005, o VNA foi reconhecido pelo Ministério de Cultura como um Ponto de Cultura, centro cultural dentro de uma rede de outros centros culturais que já operam com sucesso em diversas regiões do Brasil.

Ainda que se possa afirmar que um projeto de vídeo indígena seja também um projeto político, o VNA destacou-se entre outros pares como uma iniciativa de formação e difusão de alto nível de produção, proporcionando não só acesso aos equipamentos de gravação de vídeos, mas também treinamento na área de edição e contato com equipes especializadas, formando uma geração de realizadores indígenas com habilidades diversas, visualmente treinados e com conhecimentos tecnológicos de ponta. Portanto, o Vídeo nas Aldeias, como o nome mesmo diz, se traduz em um enfoque e uma metodologia de capacitação e trabalho, e não somente no corpus de obra resultante.

Organizações nacionais e redes regionais

Na Colômbia e no Equador, os coletivos de comunicação das organizações indígenas regionais e nacionais também começaram a produzir vídeos com mais frequência. O uso do vídeo no contexto é parte do processo organizativo; responde a uma necessidade de divulgação de atividades na comunidade, à criação de ferramentas de capacitação e disseminação fora das aldeias. É usado como mecanismo de denúncia diante da violência, abordando a defesa dos direitos humanos, da mulher e do território; documenta festas, a medicina tradicional e diversos aspectos de continuidade cultural juntamente com as lutas presentes e passadas do movimento indígena. Através do vídeo, também aborda-se o tema do deslocamento, tanto da migração do campo para a cidade como daqueles provocados por desastres naturais ou violência militar. Outros temas presentes são o impacto de

megaprojetos de “desenvolvimento” de empresas transnacionais ou os provocados por tratados de livre comércio.

Na Colômbia, os organismos indígenas ACIN, CRIC e ONIC produzem vídeo desde os anos noventa, principalmente documentários. Essas organizações criaram seus departamentos de comunicação, como o da ACIN e seu *Tejido de Comunicación*, que impulsiona, desde 2010, uma escola de comunicação: ciclo de oficinas de capacitação em rádio e vídeo para jovens. O acesso restrito a ferramentas de produção faz com que algumas organizações contratem ou autorizem realizadores não indígenas comprometidos com a causa a gravar eventos ou documentários. Esse é o caso da *Fundación Cine Documental* (dos cineastas Jorge Silva e Marta Rodríguez), que mediante acordos com as organizações e comunidades indígenas da Colômbia, documentam diversas atividades orientadas aos direitos humanos. Eles estão entre os primeiros cineastas a registrar retomadas de territórios indígenas e aspectos culturais dos povos. O longa documental e experimental, *Nuestra Voz de Tierra Memoria y Futuro*, ganhou o prêmio de melhor realização latino-americana no *Primer Festival de Cine de los Pueblos Indígenas* (México), iniciativa fundacional da CLACPI, organização na qual Marta Rodríguez ainda participa ativamente.

Existem diversos projetos colaborativos na Colômbia, como o coletivo *Zhigoneshi* (Sierra Nevada de Santa Marta, região norte), no qual participam comunicadores Arahuacos, Kogi e Wiwa e o documentarista Pablo Mora; projetos de pesquisa acadêmica que buscam a participação da comunidade, como o *Shamans' Videohistory Project*, iniciado em 2003 pelo chileno Carlos Salinas; e ainda coproduções internacionais, como o documentário *Dueños del Agua* (2009), dirigido coletivamente pela antropóloga Laura Graham, o diretor Xavante Caime Waiasse e o diretor Wayuu David Hernández Palmar.

A divulgação desses trabalhos continua sendo bastante limitada. Mostras comunitárias são realizadas com certa frequência, porém são pontuais e não contam com financiamento estável. Os líderes políticos fazem uso do vídeo para fins educativos e em suas visitas a outras regiões e países. Porém, são os festivais internacionais que dão maior visibilidade aos trabalhos. Desde 2010, dois festivais anuais de vídeo indígena acontecem na Colômbia: *Daupará*, realizado em Bogotá

e Popayán, e o *Festival de Cine y Video indígena Rodolfo Maya*, em Cauca. A organização conseguiu distribuir internacionalmente um de seus trabalhos, *Somos Alzados en Nuestros Bastones de Mando*, através de *Third World Newsreel*, agência sediada em Nova Iorque. O contato com essa distribuidora se deu mediante a exibição desse filme na edição de 2006 do *Native American Film + Video Festival* organizado pelo Museu Nacional do Indígena Americano, da Instituição Smithsonian. Na Venezuela, a primeira *Muestra de Cine Indígena de Venezuela*, realizada em 2008, converteu-se no *Festival Internacional de los Pueblos Indígenas (FIPI)*, apoiado pela *Fundación Cinemateca Nacional*, *Fundación Villa del Cine* e *Ministerio del Poder Popular para la Cultura*, demonstrando, assim, um avanço nas políticas comunicativas relacionadas aos povos indígenas.

Nos anos noventa, surgiu no Equador um grande pioneiro do vídeo indígena, o realizador Kichwa Alberto Muenala, que filma documentários e ficções bastante inovadores, tendo sido reconhecidos pelo cinema experimental equatoriano (ALVEAR E LEÓN, 2009). Muenala também publicou textos críticos, sendo o primeiro cineasta indígena a teorizar sobre sua produção e sobre vídeo indígena. Colaborou, com a CLACPI e a CONAIE, na organização de festivais e na formação de numerosos realizadores indígenas na Bolívia, Equador e México. Muenala foi um dos poucos a abordar a ficção, por isso realizou oficinas de capacitação em locais onde esse tipo de narrativa era o principal veículo para divulgar as histórias comunitárias. Uma série dessas ficções indígenas foram exibidas e premiadas em diversos festivais.

A produção audiovisual da CONAIE é orientada ao fortalecimento das línguas e culturas indígenas e através dela foram organizados dois festivais internacionais de vídeo indígena no Equador: o *I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala*, em 1994 e o *X Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas*, em 2010. Além do mais, no Equador trabalham coletivos como a *Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP)*, que capacita e produz documentais com jovens indígenas em colaboração com o realizador Kichwa Franklin Quizpe, da comunidade de Saraguro. A CORPANP realiza oficinas de vídeo e mostras como a *Muestra Itinerante de Cine Documental de las Nacionalidades y Pueblos de Ecuador Kikinyari*, que chegou a ter uma

extensão no Peru. Atualmente, tanto a CONAIE como a CORPANP fazem parte da CLACPI.

Na Amazônia equatoriana também são realizados diversos trabalhos audiovisuais nas comunidades, como a premiada obra do fotógrafo, músico e documentarista Kichwa, Eriberto Gualinga, de Sarayaku. Suas obras, *Sachata Kishipichik Mani/Soy Defensor de la Selva* (2003) e *Sisa Ñambi/El Camino de las Flores* (2010) ganharam prêmios em festivais internacionais como o da CLACPI nas edições de 2006 e 2010. O trabalho de Gualinga demonstra um cuidadoso manuseio da câmera e do som, ao incorporar o canto de mulheres Kichwas e o som ambiental da selva em sua trilha sonora. Sua estética é de observação pausada do entorno natural, no qual a selva não é o fundo, mas a protagonista da obra. Ao mesmo tempo, seus trabalhos são registros da resistência indígena usados amplamente na difusão da defesa territorial da comunidade de Sarayaku.

Na Bolívia, o *Sistema Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual* (conhecido inicialmente como *Plan Nacional de Comunicación Indígena*, ou simplesmente *el Plan*) foi lançado em 1996 juntamente com a *Coordinadora Audiovisual Indígena-Originaria de Bolivia* (CAIB). Essa ampla iniciativa de formação e produção de meios de comunicação destinada a apoiar a autorrepresentação indígena, dirigia-se à formação de indígenas oriundos de diversas nações, federações camponesas, organizações regionais e comunidades de migrantes. O plano é coordenado conjuntamente pelo *Centro de Formación y Realización Cinematográfica* (CEFREC) e pelo CAIB, que engloba três das principais organizações e confederações indígenas da Bolívia. Essa parceria gerou mais de 200 produções, entre documentários para transmissão na TV comunitária, ficções baseadas em contos tradicionais, reportagens, documentários e docudramas, ganhando prêmios em festivais internacionais na América Latina, Europa e América do Norte.

O trabalho do CEFREC e do CAIB teve extensões por todo Cone Sul: em oficinas de formação de vídeo no Chile e no Paraguai, na participação de líderes do noroeste argentino e norte chileno em eventos de capacitação e encontros. CEFREC e CAIB foram responsáveis pela capacitação de participantes do CLACPI e por assegurar o financiamento e a continuidade de seus festivais.

Outras regiões da América Latina contam com organizações indígenas nacionais (Argentina, Brasil, Chile, Paraguai, Peru, Suriname e Venezuela), mas a maioria delas carece de fundos suficientes para apoiar regularmente as políticas audiovisuais.

O caso que mais chama atenção é o do Peru, que conta com uma enorme população indígena, uma forte rede de defesa dos direitos desses povos, uma vasta história de cinema etnográfico, mas que, contraditoriamente, tem pouca produção audiovisual indígena.

Há uma série de iniciativas independentes relativas aos meios de comunicação dos povos indígenas na Argentina, Chile, El Salvador, Guatemala, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Suriname e Venezuela, mas esse trabalho não tem distribuição formal.

Argentina e Chile carecem de políticas nacionais de formação audiovisual indígena. Alguns antropólogos, jornalistas, cineastas e agrupações ativistas trabalharam em comunidades indígenas filmando documentários, mas a minoria desses projetos de colaboração tornaram-se permanentes e sustentáveis. Em certo sentido, isso pode ter favorecido o desenvolvimento de filmes mais autônomos nessa região. É nesse território que surge uma das realizadoras indígenas mais notáveis, além de figura chave na organização da CLACPI, a Mapuche Jeanette Paillán.

Em 1997, a Endesa, maior empresa elétrica da América Latina, começou a construção de um grande complexo hidroelétrico, denominado Ralco, no curso superior do rio Bío Bío no território Pehuenche. A resistência desse povo encabeçou uma frente de oposição à represa. Muitos membros da comunidade foram retirados do território ao longo dos anos prévios à construção. À altura, a jornalista Jeanette Paillán filmou *Punalka: El Alto Bío Bío* (1995), com uma visão curiosamente poética se comparada ao espírito bélico que envolvia a proteção do rio ameaçado. Paillán produziu o filme através da Lulul Mawida, seu escritório de produção. O texto do filme é um poema em Mapuzungun do poeta Mapuche Leonel Lienlaf, e aborda mais o espírito do rio que uma cronologia de luta. O vídeo foi gravado em Betacam e projetado, em 1997, no *Native American Film + Video Festival*.

Paillán tornou-se a primeira realizadora Mapuche a ser reconhecida internacionalmente, uma façanha notável para uma mulher indígena sem formação cinematográfica formal. Ainda assim, isso não a livrou de ser espancada e de que confiscassem sua câmera enquanto cobria protestos. Posteriormente, viajou a Cuba, México, Europa e África do Sul para denunciar as violações de direitos humanos cometidas contra seu povo e o confisco de seu território. Paillán continua fazendo vídeos, entre eles *Wallmapu* (2003), um relato histórico do despojo do território Mapuche desde o ponto de vista dos próprios Mapuche. O filme obteve menção especial do jurado como melhor pesquisa histórica no festival *DerHumALC 2003 (Quinto Festival Internacional de los Derechos Humanos)* em Santiago del Estero, Argentina. Em 2008, Paillán recebeu uma bolsa de estudos em cinema na Espanha e produziu seu primeiro curta metragem de ficção, *Perimontún*.

Jeanette Paillán ganhou importância não só como membro do CLACPI, mas como formadora de uma rede de comunicadoras indígenas. Em 2004, organizou o *VI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas*, em Santiago, no qual promoveu-se uma oficina de formação para jovens indígenas. Recebeu o prêmio *Ciudad de Córdoba a la Comunicación de la Solidaridad* por sua defesa da cultura e patrimônio dos povos indígenas no ano de 2008. Foi reeleita coordenadora geral da CLACPI em 2010.

Em 2004, o chileno Juan Francisco Salazar dirigiu um documentário sobre os meios de comunicação Mapuche, *De la tierra a la pantalla*, ressaltando o ativismo de três diferentes projetos de meios de comunicação: *Jvken Mapu*, o programa bilíngue de rádio Mapuche mais antigo do Chile; *Lulul Mawida*, de Jeanette Paillán e *Mapuexpress*, agência de notícias eletrônica Mapuche. Os três coletivos são autogeridos e referenciais no trabalho de comunicação. No ano posterior, 2005, o realizador Anthony Rauld produziu um curta metragem sobre *Jvken Mapu*, chamado *Wixage Anai*, que recebeu uma menção especial na oitava edição do festival CLACPI. Em 2010, os documentaristas argentinos Emilio Cartoy Díaz e Cristián Jure lançaram *La Guerra Por Otros Medios*, filme que destaca como as comunidades indígenas na Argentina, Bolívia e Brasil estão se empoderando através dos meios de comunicação. O surgimento de documentários sobre

processos de apropriação dos meios por parte de comunicadores indígenas, como fenômeno social e não como experimento antropológico, indica a inserção definitiva de uma corrente de trabalho audiovisual e cultural que começa a ter ressonância, inclusive, no distante mundo do cinema.

Conclusões: algumas contribuições do vídeo indígena

Diante da produção de obras experimentais, narrativas e documentários, ativistas culturais indígenas adaptaram tecnologias de novos meios de comunicação para documentar histórias, preservar seu território dos projetos multinacionais e fortalecer a identidade tradicional e contemporânea. O vídeo, em particular, converteu-se em uma poderosa ferramenta para difundir a situação dos povos indígenas em escala local e global, bem como em um meio de expressão criativo e de continuidade cultural. Essas formas específicas de cinema e vídeo produzidas pelos povos indígenas de todo o mundo são conhecidas como meios de comunicação indígena e, na América Latina, como “vídeo indígena.”

Não existe um fio condutor único que agregue as obras de vídeo indígena. Em grande medida, sua unidade é mantida por um enfoque similar no fazer audiovisual, realizado desde uma perspectiva conjunta, comunitária e indígena, e que se apoia em vínculos transnacionais formados por ativistas, cineastas, jornalistas, acadêmicos que se conectam à comunidade dispersa dos produtores de vídeo indígena, colaborando na divulgação de sua obra.

Certas iniciativas desenvolvidas no final dos anos oitenta e até meados dos noventa, levaram capacitação e equipamento básico a comunidades indígenas em diferentes lugares da América Latina com o intuito de fomentar sua comunicação própria. Os primeiros projetos documentados foram realizados no Brasil e no México, seguidos por um esforço nacional de capacitação na Bolívia.

Várias organizações e indivíduos intervêm e colaboram em diferentes aspectos do trabalho relativo ao vídeo indígena, estimulando a formação desses povos em tecnologia e apoiando a difusão de seus projetos. Entre esses, pode-se

citar projetos acadêmicos, produtores independentes, organizações regionais, projetos nacionais e estatais, organizações não governamentais e centros de formação indígena, órgãos internacionais de apoio, arquivos fílmicos e festivais e, cada vez mais, programas e canais de televisão comunitários e indígenas.

Uma considerável inovação do vídeo indígena é o uso da língua autóctone nas produções, o que torna os filmes acessíveis aos membros das comunidades ao mesmo tempo em que reforça a importância do uso da língua para os jovens, que estão mais propensos a perdê-la. Outra grande contribuição é o papel central dado às histórias tradicionais da cultura oral, gravadas como curtas de ficção. Nos últimos tempos, despontou um número maior de longas-metragens indígenas na América Latina, como o documentário *La Pequeña Semilla en el Asfalto* (2010, 70', México), do realizador Tsotsil Pedro Daniel López, finalizado em formato de cinema graças a verbas do *Instituto Mexicano de Cinematografía*. Essa obra documenta a experiência de jovens tsotsiles que migram de suas comunidades para a cidade de San Cristóbal em busca de oportunidades de formação e possibilidades criativas. O realizador Purépecha, Dante Cerano, dirigiu o primeiro longa de ficção indígena na América Latina: *Uarichal En la Muerte* (2004, 68', México) e o CEFREC-CAIB realizou um longa-metragem de docuficção na Amazônia boliviana, *El Grito de la Selva* (2008, 95', Bolívia).

Talvez a mudança mais notável possibilitada pelo vídeo indígena seja a visibilização de realidades indígenas contemporâneas narradas em voz própria, sem a marca habitual de distorção impressa pelos meios massivos de comunicação. Dito de outra forma, o vídeo indígena possibilitou a ruptura da invisibilidade e exclusão social, o deslocamento do estereótipo do indígena como marginal e a projeção da diversidade cultural, sabedoria, planos de vida e vigência dos povos indígenas. A comunicação indígena franqueou o acesso a melhor informação sobre a realidade indígena, de acordo com um antigo dirigente do CRIC:

De alguma maneira, os indígenas entenderam que podem buscar os mecanismos para difundir sua situação sem esperar que se faça desde fora, com isso

criando certa consciência da necessidade do manuseio desses meios como instrumentos de luta para a defesa de seus direitos. Além disso, tomamos consciência de que os meios de comunicação são importantes; podem destruir ou apoiar, segundo as mãos em que se encontram. (Jesús Avirama, Outubro de 2011)

Espaços e ocasiões importantes na articulação desse verdadeiro movimento são os festivais de cinema indígena, nos quais os meios de comunicação dos povos originários chegam à comunidade, a públicos regionais e internacionais e onde quer que os realizadores se reúnam para debater com seus companheiros e colaboradores. Atualmente, existem mais de sessenta e cinco festivais de cinema especializados em cinema e vídeo dos povos indígenas, dos quais quase metade são realizados nos Estados Unidos e seis no Canadá (CÓRDOVA, 2012). Graças a esses encontros, o audiovisual indígena ganhou um lugar que se faz cada vez mais destacado, não só para as culturas locais de cinema latino-americano e em suas comunidades, como também nos âmbitos de cinema nacional, documental, de direitos humanos e mundial.⁵

Referências

- Acosta, M., dir. (2006). *Somos Alzados en Nuestros Bastones de Mando*. DVD. Colombia: ACIN.
- Alvear M., e León, C. (2009). *Ecuador Bajo Tierra: video-grafías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Córdova, A. e Zamorano, G. (2004). "Mapeando Medios en México: Video Indígena y Comunitario en México," *Native Networks/Redes Indígenas*, Smithsonian National Museum of the American Indian, Oct. 2005. Obtido em 11 de novembro de 2011 em: <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/mexico.htm#open>.
- Córdova, A. (2006). "El Largo Camino Hacia la Comunicación Propia." Entrevista a Mariano Estrada. *Native Networks/Redes Indígenas*, Smithsonian National Museum of the American Indian, Mayo 2006. Obtido em 12 de dezembro de 2011: http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/estrada_m_interview.htm.

⁵ Tradução de Alessandra Carvalho

_____ (2012). "Towards an Indigenous Film Festival Circuit," En *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. Glasgow: University of St. Andrews.

Declaración de la Cumbre Continental de Comunicación Indígena de Abya Yala (2010). Cumbre Continental de Comunicación Indígena de Abya Yala, Noviembre 2010. Obtenido el 11 de noviembre de 2011 en <http://www.cccia-2010.com/>.

Frota, M. (1993). "Taking Aim e a Aldeia Global: a Apropriação Cultural e Política da Tecnologia de Vídeo pelos Índios Kayapós," *Mnemocine: Memória e Imagem*. Obtenido el 5 de mayo de 2011 en <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/frota.htm>.

García Espinosa, J. (1979 [1969]). "For an imperfect cinema." (Tradução Julianne Burton) *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n° 20, pp. 24-26. Comunicación y Medios n. 24 (2011).

Getino, O. y Solanas, F. E. (1969). "Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo." *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: Volumen I*. Obtido em 3 de março de 2012 em <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/fondo.aspx?cod=2408>.

Ginsburg, F., Abu-Lughod, L. e Larkin, B. (2002). "Introduction." Em *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Los Angeles: University of California Press. pp 1-31.

Ginsburg, F. (1991). "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?" Em *Cultural Anthropology* N° 6 (1). pp. 92-112.

_____ (1994). "Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media." *Cultural Anthropology* n° 9 (3). pp 365-82.

Halkin, A. (2008). "Outside the Indigenous lens: Zapatista and Autonomous Videomaking." Em *Global Indigenous media: Cultures, Poetics and Politics*. Durham: Duke. pp. 160-180.

Himpele, J. (2004, junho). "Packaging Indigenous Media: An Interview with Ivan Sajinés and Jesús Tapia." *American Anthropologist*. n° 2, vol. 106. pp 354-362.

_____ (2008). *Circuits of Culture: Media, Politics and Indigenous Identity in the Andes*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Leyva, X. e Köhler, A. (2004). *Proyecto Videoastas Indigenas de la Frontera Sur*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Unidad Sureste. Obtido em 16 de março de 2012 em <http://sureste.ciesas.edu.mx/Investigacion/Proyectos%20especiales/Proyectos/PVIFS/espanol/pvifs.html>.

Magallanes-Blanco, C. (2008). *The Use of Video for Political Consciousness-Raising in Mexico: An Analysis of Independent Videos About the Zapatistas*. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen Press.

Muenala, A. (1995). "Cinema as an instrument for indigenous peoples identity," *Felix: A Journal of Media Arts*, Nº 1, Vol. 2. pp. 154-156. Comunicación y Medios n. 24 (2011). Estudios sobre cine en América Latina.

Pinhata, I. (2004). "Voçe vê o mundo do outro e olha para o seu." Em *Mostra Vídeo nas Aldeias: Um Olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil. pp 12-20.

Salazar, J. F. (2004). *Imperfect Media: The Poetics of Indigenous Media in Chile*. Tese de doutorado em comunicação e meios. dir: H. Cohen. University of Western Sydney.

Salazar, J. F., e Córdova, A. (2008). "Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America." Em *Global Indigenous Media: Cultures, Practices and Politics*. Durham: Duke. pp. 39-57.

Schiwy, F. (2002). "La Otra Mirada: Video Indígena y Descolonización." En *Indisciplinar las Ciencias Sociales : Geopolíticas del Conocimiento y Colonialidad del Poder, Perspectivas desde lo Andino*. Quito: Ediciones Abya Yala.

_____ (2003). "Decolonizing the Frame: Indigenous Video in the Andes." *Framework* vol. 44 (1). pp. 116-132.

_____. (2009). *Indianizing Film: Decolonization, The Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick: Rutgers.

Shohat E., e Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge. 1994.

Turner, T. (1990). "Visual Media Cultural Politics and Anthropological Practice: Some Implications of Recent Uses of Film and Video among the Kayapo of Brazil."

CVA Review (Commission on Visual Anthropology), Spring. pp 8-13.

_____ (1991). "The Social Dynamics and Personal Politics of Video Making in an Indigenous Community." *Visual Anthropology Review* 7 (2). pp 68-76.

_____ (1995 [1992]). "Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapo Culture and Consciousness." Em *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. Madison: University of Wisconsin. pp. 285-313. *Comunicación y Medios* n. 24 (2011).

_____ (2002). "Representations, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples." En *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California. pp 75-89.

United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples. (2006). Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights. Obtido em 16 de março de 2011 em <http://www2.ohchr.org/english/issues/indigenous/declaration.htm>

Wortham, E. (2004, junho). "Between State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indígena in Mexico." *American Anthropologist*. Nº 2, Vol. 106. pp. 363-367.

Zamorano, G. (2005). "Community Video and Self-representation." Entrevista com Carlos Efraín Pérez Rojas." *Native Networks/Redes Indígenas*. Smithsonian National Museum of the American Indian. Obtenido el 12 de diciembre de 2011 em http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/efrain_c_interview.htm#open.

_____ (2002). *Re-imagining Politics: Video and Indigenous Struggles in Contemporary Bolivia*. Tesis doctoral en antropología cultural. Dir.: M. Edelman. City University of New York.

Não se preocupem – sou um bom índio. Venho do Oeste, amo a natureza e tenho uma conexão especial e íntima com o ambiente. Posso falar com os meus primos animais e, acreditem ou não, sou apropriadamente espiritual. (Até fumo cachimbo)... Espero ser autêntico o suficiente. (DURHAM, 2000, p. 211)

1. Auto-representação

A questão ‘de-quem-representa-quem’ em todas as dobras do poder retoma e amplia a crítica sobre a divisão do trabalho assim como Marx a tinha representado, tornando insuficientes as leituras dos séculos XIX e XX, baseadas na centralidade estrutural de estratificação social e processos produtivos. A atual fase pós-industrial e a aceleração das culturas digitais, na verdade, incluem outras “divisões” entre sujeitos pertencentes a culturas e experiências diversas, por exemplo: a divisão entre quem comunica e quem é “comunicado”, entre quem tem historicamente o poder de narrar e quem está apenas na condição de ser um objeto narrado. Tornou-se insuficiente até a clássica vocação da antropologia de “colher o ponto de vista nativo”, que pode manter uma parcial legitimidade apenas quando este mesmo nativo – individualizado e diferenciado – também consegue comunicar o próprio ponto de vista.

“Por isso entre ‘quem representa’ e ‘quem é representado’ há um nó linguístico específico, relativo

ao que chamo *divisão comunicacional do trabalho*, que precisa ser enfrentado nos métodos e nas pragmáticas. Entre quem tem o poder de enquadrar o outro e quem deveria continuar a ser *enquadrado* – para ser um eterno panorama humano – se ossificou uma *hierarquia da visão* que é parte de uma lógica dominante a ser posta em crise na sua presumida objetividade. É insuportável – política e etnograficamente – que na comunicação digital proponha-se um neo-colonialismo medial com uma divisão hierárquica entre quem representa e quem é representado, entre quem filma e quem é filmado, quem narra e quem é narrado, quem enquadra e quem é enquadrado (Canevacci, 2012, p. 45).

As novas subjetividades que estão se afirmando como “outras” têm a vantagem de poder usar as tecnologias digitais que favorecem esta descentralização com um efeito de ruptura não comparável com o analógico. Facilidade de uso, redução dos preços, aceleração das linguagens, descentralização de ideação, *editing*, consumo. A divisão comunicacional do trabalho entre *quem narra* e *quem é narrado* – entre *auto* e *hetero*-representação – penetra na contradição emergente entre produção das tecnologias digitais (ligadas aos centros do poder ocidental) e uso destas mesmas tecnologias por sujeitos com uma autônoma visão do mundo. Tal divisão e tal contradição redefinem o cenário do poder no qual a antropologia da comunicação digital se dispõe para conflitar contra toda persistente tentativa de achatar e folclorizar o outro.

Tal *hetero*-representação teve e continuará a ter um papel importante, mas não mais único e muito menos central, enquanto baseada na única figura possível de um pesquisador externo ao contexto cultural. Tal continuidade de pesquisador externo não tem mais o direito de afirmar-se na sua absoluteza. Ao posicionar-se numa definida parcialidade processual que favoreça a autonomia narrativa do outro – através de uma tensão dialógica entre sujeitos diferentes não hierarquicamente caracterizados – poderá renovar não apenas as metodologias ossificadas (veja-se um certo persistente *revival* do termo “tribal”), como também as relações de poder baseadas em lógicas coloniais.

Junto, ao lado e, às vezes, contra tal poder discursivo se coloca cada vez com mais força expressiva e conceitual a *auto*-representação, ou seja, os modos também plurais através dos quais

os que foram considerados por muito tempo apenas *objetos* de estudo – uma paisagem de fundo – revelam-se *sujeitos* que interpretam em primeiro lugar a si mesmos e depois também a cultura do antropólogo. Estas modalidades interpretativas não são mais relegadas à esfera investida a eles por Geertz, institucionalizadas em procedimentos dicotômicos e hierárquicos: estas agora perturbam as fronteiras da linguagem digital que está caminhando para uma inovadora *web-etnografia*. Por exemplo, o método de pesquisa na *web* como *fieldwork* não pode ser aplicado com as mesmas modalidades lógicas e compositivas dos contextos tradicionais. Veja-se a produção indígena on-line de fotos, vídeo, de numerosos sites Indianet, CDs musicais e CD-ROM, os meus contatos por Skype com Kleber Meritororeu, meu *imedu* Bororo. Em suma tecnologias digitais, subjetividades “nativas”, posicionamentos críticos que trituram o “nós” compacto do Ocidente, cruzam-se e desafiam o monopólio obsoleto acadêmico ou jornalístico como único “enquadramento” legitimado a representar o outro.

Esta perturbação vale também para a *comunicação visual*. As impositões linguísticas através das quais as imagens do “outro” foram realizadas por antropólogos, jornalistas, políticos locais, turistas são reprodutoras de hierarquias. Vejam-se as indestrutíveis séries de TV tipo *National Geographic* ou os documentários tv-globo-amazônicos onde o entrevistador apresenta a si mesmo como um herói da TV e o outro como um panorama choroso e naturalístico, ao qual deve ser dada uma aparente solidariedade para que permaneça no seu lugar “ecológico” e agradavelmente místico. Os novos códigos expressivos através dos quais podem ser narradas a cultura ou a subjetividade de cada grupo humano não estão mais centradas numa racionalidade objetiva restrita a um saber tecno-científico e icônico-expressivo: ainda hoje as lógicas museais através das quais se expõem os “nativos” são expressões de um *outro lugar* etnocentricamente considerado “primitivo” a ser preservado de qualquer mudança cultural ou tecnológica (ecologismo racista pseudo-romântico).

As variadas figuras de novos movem-se numa perspectiva de radical ultrapassagem destas tradições obsoletas através de uma doçura racional e comunicacional que apresenta modalidades inovadoras com as quais experimentar a co-presença de mais linguagens e de mais sujeitos. Em primeiro lugar

Vincent Carelli e tudo o que produziu, de *Vídeo nas Aldeias a Corumbiara*. Por isso, inter-cultura significa culturas-entre: *in-between*. Um trânsito constante e híbrido entre modelos diferentes de cruzamentos surpreendentes, como um colorido tecido *patchwork*. Inter-cultura favorece a inter-subjetividade, desenvolvendo relações paritárias entre sujeitos que exprimem a sua irredutível diferença. E esta diferença não implica uma hierarquia, um alto e baixo, um inferior e superior, mas ao contrário, a construção de espaços culturais baseados na multiplicidade textual e cromática. Enfim, inter-cultura libera o mix de tecnologias e comunicação.

Sincretismos culturais, pluralidades de sujeitos, polifonias de linguagens: esta é a premissa metodológica da inter-cultura expressa na antropologia visual.

Na nova antropologia da comunicação digital, o etnógrafo está legitimado para interpretar o outro – com ou sem fotografia, vídeo, registros variados – apenas quando está disponível para se deixar interpretar *pelo outro*. Esta é a dialógica e este o desafio para uma epistemologia *transitiva* da representação.

2. Divino Tserewahu

Este texto apresenta o *videomaker* xavante Divino Tserewahu e o artista cherokee Jimmie Durham que querem afirmar a perspectiva de um trânsito de uma antropologia baseada ainda na hetero-representação da escritura, à auto-representação visual pelo sujeito ex-etnográfico, “em cujas costas” – segundo Geertz – se erigia a observação participante. O desafio da pesquisa antropológica não tem mais o centro na escrita e no autor, mas sim em articulações compositivas desenvolvidas através da multiplicidade de formas narrativas (por exemplo, visuais, artísticas, musicais, web, sites *INDIA-net*, ou *aldeia digital* no Facebook) e sobretudo a **auto-representação visual**.

Divino Tserewahu era o jovem Xavante que, quando cheguei em 1998 à sua aldeia com câmera de vídeo analógica, máquina fotográfica, bloco de notas, apresentou-se diante de mim com a sua câmera digital me filmando. O sentido de um mundo que mudava radicalmente me pareceu claríssimo naquele momento e nunca o esquecerei: o meu poder, isto é, o poder do antropólogo ou do jornalista, do turista ou do missionário, foi posto em dis-

cussão pela simples presença do vídeo em suas mãos “divinas” que invalidavam o meu papel. E o meu saber... Não era mais eu quem podia representar o outro – selvagem ou nativo. O outro tinha aprendido a se representar sozinho e, ao contrário, me representava. Agora, na casa de Divino, há uma moderníssima pequena central de montagem e de edição: ele não só filma, mas constrói narrativamente os seus vídeos. E alguns dos vídeos foram rodados em aldeias diferentes das xavantes, um dos quais na Raposa do Sol, entre os Macuxis, onde Divino realizou um dos mais belos documentários antropológicos e militantes.

Divino enquadrrou-se na sua própria câmera digital e comentou em português o que está acontecendo no vídeo gravado por ele e montado entre os Macuxis, perto de Boa Vista. As forças do Exército brasileiro estão entrando na sua reserva. Carros armados se movimentam, caminhões carregados de soldados, oficiais a cavalo, enquanto no ar voavam helicópteros. A invasão da reserva é comentada por Divino como um ato que “estranhou” muito: um fato estranho e estranhante. Na sua aldeia, no Mato Grosso, isso nunca poderia acontecer e o vídeo procura explicar porque está acontecendo em 2002 em plena Amazônia. A voz e as imagens são depois dedicadas a vários Macuxis: um cacique de evidente autoridade, uma mulher particularmente vivaz vestida com roupas tradicionais, ao lado de outra vestida à “ocidental”, olhar na câmera, firme e implacável na sua denúncia contra o Estado. Os Macuxis são *também* brasileiros, mas não só brasileiros: são uma nação indígena, ou como se queira chamar, que tem a soberania nas próprias terras, que são tais porque “reservadas para eles” e não porque eles estão encerrados – “reservados” – ali dentro.

No filme, se alternam cenas de dança e cantos rituais com performance, na qual os jovens ridicularizam os garimpeiros e fazendeiros, procuram desmascarar sobretudo os políticos, que naquela região em particular são os coronéis, homens duros de poder quase absoluto. Um canto coral de jovens mulheres entoado contra o álcool e quem bebe, aqueles homens que se tornam agressivos com elas e submissos com os “brancos”. De vez em quando, Divino – com um claro significado político-comunicacional que explicita a sua presença na frente e atrás da câmera – é filmado por si mesmo enquanto filma: é ele o sujeito que interpreta, seja no *momento*

etnográfico em campo, seja naquele *antropológico na montagem*. A sua câmera se insinua como uma arma – uma arma cheia de conflitos visuais que se juntam aos etnográficos e políticos – entre as dobras de uma tenda para gravar a discussão entre um oficial do Exército e o cacique apoiado por mulheres resolutas. Enquadra o oficial à luz do dia, filmando seus gestos e palavras: ali perto está a fronteira com a Venezuela e a construção do posto avançado do quartel, alojamentos, depósitos etc. Serviria para controlar os movimentos do país vizinho. Primeiro plano de uma mulher: “isto é ilegal, devem ir embora”. Toda a aldeia está mobilizada. Correm os créditos: o xavante tem como assistente de direção um jovem Macuxi e a produção é da *Vídeo nas Aldeias*.

“O que faz o etnógrafo? – escreve”, segundo Geertz. A etnografia produz não só escrita: mas o visual é sempre mais presente na antropologia. A disjunção profunda que coloca em crise as ciências sociais, não é mais o “nativo”, mas o Xavante Divino Tserewahu que filma a invasão da reserva Macuxi pelo Exército brasileiro. Divino que produz, filma, monta e comenta o vídeo. Divino que protesta contra o poder que continua a usar como próprio o território onde vivem “eles”, os Macuxis. Divino que se desnativizou. Divino que é autor.

Nem nunca esquecerei o encontro com José Carlos Kuguri, mestre dos cantos bororos, que me acolheu na sua cabana durante o funeral da mulher morta e traçou com um bastão uma linha de pó entre ele e mim, dizendo com força que ele estava e permaneceria daquele lado enquanto bororo e que eu estava e permaneceria do outro enquanto romano; e com Domingos Mahoro’é’o quando no dia 11 de outubro de 1992 eu estava em uma pequena escola Guarani no lado argentino, junto com ele. Uma escola gerida por uma professora argentina, que para mim era e é uma heroína, ensinando espanhol e guarani para crianças em condições sanitárias e alimentares desastrosas, crianças de 2-3 anos com úlceras no rosto ou no corpo cheio de moscas, nuvens de moscas que se agitavam para sugar o seu sangue, um sangue já exangue pelo pouco que podiam comer. E que comida: quando chegava a caminhonete de um quartel não distante, soldados voluntários descarregavam um panelão com restos da sua comida misturados e malcheirosos, resíduos de gordura ou pedaços de osso presos ao arroz grudado, sobre o qual de novo as moscas se lançavam. Foi ali que vimos de noite, numa peque-

na televisão, um filme em minha opinião muito discutível – *A missão*, de Ronald Joffé –, que, por uma surpresa da história, foi filmado justamente a poucos quilômetros de onde estávamos, em Iguaçu, uma das cascatas mais impressionantes do mundo. No fim, Domingos Mahoro’ e’ o se levantou e disse sério: “Esta é a história”. Pouco depois a professora lembrou que no dia seguinte se festejariam os 500 anos da chamada “descoberta” da América, por isso naquela noite nós estávamos lembrando o último dia livre daquela gente que seria chamada de índios em homenagem aos erros de Colombo.

3. Jimmie Durham

Jimmie Durham é um cherokee que – depois da sua participação em *Wounded Knee* em 1973, como ativista do *American Indian Movement* – agora vive na Europa e realizou uma série de obras de arte que desestabilizam as “ingênuas” categorias etnográficas e estéticas. Um ensaio verdadeiramente extraordinário, apresenta alguns itinerários da auto-representação, desmontando todas as identificações erradas sobre os chamados “índios da América” feitas por instituições, mídia e senso comum.

Nos Estados Unidos as pessoas estruturam as suas perguntas sobre os “índios” no passado, não só comigo ou com outros “índios”, mas também quando se dirigem aos grupos. Não é incomum, entre nós, respondermos no passado. Uma vez em Dakota do Sul um homem branco perguntou “O que comiam os índios?”, e um dos nossos anciãos respondeu sem ironia, “Comiam milho, feijão e abóbora” - típica resposta que há nos livros didáticos dos Estados Unidos. (DURHAM, 2000, p. 12)

É necessário declarar que, para os “índios” das Américas, a colonização não é uma retórica política de décadas passadas. Enquanto a Europa ou a Ásia podem atravessar uma época pós-colonial, nas Américas ainda está presente uma cultura colonial, baseada em alguns pressupostos: os “índios” eram selvagens que tinham necessidade dos Estados Unidos; os “índios” estão todos mortos, infelizmente; os índios hoje são a- fundamentalmente felizes com a situação, b- não são os verdadeiros “índios”. Eliminar o problema “índios” é simples e contínuo: se deslocam no passado – nos livros, no mito ou no cinema. E ainda:

As pessoas africanas são vistas combatendo batalhas políticas legítimas, como parte de um importante conceito chamado “direitos humanos”. Os africanos podem ser chamados africanos. Os “índios da América” não podem ser chamados “americanos”; não podemos, portanto, ser “considerados” politicamente. Devemos ser contados de maneira mítica – os “índios da América” – ou antropológica – “nativos americanos”. Somos removidos da arena política. Em vez de direitos humanos temos os mais especializados e exóticos “direitos dos índios”. (DURHAM, 2000, p. 12)

Sobre a necessidade de corrigir os *nomes*, Durham continua:

A falsa terminologia usada contra nós é tão generalizada que todas as palavras remetem à ideia (falsa) de indianidade. A palavra “tribo” vem das três pessoas que fundaram Roma (“Tribunal”, baseada no número três, vem da mesma raiz). Não é uma palavra descritiva, nem científica. O seu uso em antropologia foi completamente desacreditado, e vem do conceito europeu de progresso humano cujo ápice são as capitais europeias. “Tribos”, “chefes”, e similares não descrevem uma parte da realidade de ninguém; são descritivas dentro do discurso de fechamento e conciliação, com o propósito de mostrar os seres primitivos. (DURHAM, 2000, p. 16)

Se a antropologia contemporânea abandonou esse termo, ele ainda é usado pelo *Bureau of Indian Affairs* dos Estados Unidos, além de pelo cinema, jornais, mídia, e não poucos cientistas sociais o usam como uma horrível metáfora para as culturas juvenis (tribos *dark*, *punk*, *raver* e assim por diante). Daí sua escolha política e artística de representar segundo estereótipos esperados o bom nativo americano, inserido numa “natureza” igualmente boa, fixa e cíclica.

A antropologia da arte era e é, ainda hoje, uma disciplina que interpreta a classifica o outro como objeto de museu, fazendo o que Durham define como “necrofilia” dos museus antropológicos. Tudo isso é obsoleto. Está se afirmando há tempo uma produção artística cujos sujeitos (“ex-nativos”) colocam em discussão esse modo de categorizar. Artistas, antropólogos, críticos de arte, jornalistas parecem imobilizados na reprodução de estereótipos e incapazes de ver o que emerge, porque destrói o cômodo preconceito segundo o qual eles – os nativos – estão sempre fora da História. Porque “a” história – no singular universal – pertence

somente a “nós” e as histórias plurais, em tensão não harmônica nem sintética entre si, não conseguem se afirmar. Perspectivas diversas sobre o nexa arte-etnicidade poderiam liberar as diferenças plurais do não-idêntico através da auto-representação. Uma antropologia compositiva não combate as taxonomias para destruí-las, mas para afirmar visões construcionistas.

Porque o outro se des-nativizou.

O que foi o paradigma da antropologia – entender o ponto de vista nativo – agora está se redefinindo de modo bem diferente: entender os pontos de vista da auto-representação. E dentro deste prefixo – *auto* – há um sujeito que não é mais inscribível na cultura de pertencimento, unitária e compacta. Por auto-representação não se deve entender que a cultura cherokee é representável somente por si mesma ou por um artista local: esse é um sistema lógico inscrito no poder ocidental obsoleto.

É útil e necessário multiplicar as subjetividades “nativas” que subtraem o próprio conceito de nativo. Se antes as etiquetas para o outro eram selvagem, primitivo, sem-escrita, simples, oral, agora o uso do termo tão “educado” de *nativo* permanece irredutivelmente ambíguo. Na palavra se afirma uma proximidade com o ser-nascido, *nascido-ali*, isto é, anterior ao cidadão “civil” e portanto mais autêntico porque *mais-nascido*. No entanto todos nós somos nascidos em algum “ali” e isso não dá direito a nenhuma precedência ou pureza. Só o “índio” é nativo, Geertz não é nativo dos EUA nem eu de Roma; só o primeiro ainda é modelo de amor-natureza-animais, hiper-sex e pré-tech, xamã porque “alterado” por uma fumaça bem ritualizada. A essa imagem de nativo, já não corresponde nenhum presumido “nativo”. Agora somos todos nativos.

Seria necessário declarar que decaiu o uso antropológico do termo “nativo” para indicar as populações antes definidas como “selvagens” ou “primitivas”. A alternativa é simples: solicitar o uso dos termos adotados por eles mesmos: cherokee, xavante, guarani, textal. Empenhar-se em lutar contra o uso dessas taxonomias que reproduzem linguisticamente (e não apenas) o domínio colonial. Alinhar-se com a virada baseada em cruzamentos híbridos e polifônicos entre hetero e auto-representação. Mas mesmo isso não é suficiente, porque até os nomes “xavante”, “bororo” e “cherokee” não são corretos:

As pessoas perguntam: “O que você prefere, índio ou nativo ‘americano’?” Nenhum dos dois é aceitável (...). A palavra cherokee para cherokee é *Ani Yunh wiya*. Se traduzida literalmente, pode significar povo, seres humanos, e assim muitas nações indígenas se definem. Nenhuma palavra com as quais vocês nos chamam são as palavras com as quais nós mesmos nos chamamos. (DURHAM, 1993, p. 136)

Na realidade, *Boe* é o nome correto para indicar bororo, que significa “ser humano” ou “a coisa” (OCHOA, 2005); enquanto *A’wē* or *Auwē Uptabi*, “as verdadeiras pessoas é como se auto-denominam os xavantes.” (MAYBURY-LEWIS, 1984, p. 40)

Durham chama essa perspectiva *Gunga Din complex*. Um índio pode ser representado apenas como Gunga Din: um *movie-person* de sucesso planetário entre as duas guerras mundiais, em que outro índio, desta vez “verdadeiro”, isto é, da Índia, se sacrifica pelo Império Britânico lutando contra o seu próprio povo (os índios da Índia), é portanto um índio “falso”, como se Davy Crockett tivesse se aliado aos “pérfidos” mexicanos. Um índio panorama, um índio bom não é só o morto, como diz um famoso *slogan* do faroeste; um índio bom é natureza, cenário, contorno para o único verdadeiro sujeito da história: o *lone ranger* ou *antropólogo solitário* são a marca repetida ao infinito do eu ocidental para o outro nativo.

Referências

CANEVACCI, M. *A linha de po’*. A cultura bororo entre tradição, mutação e auto-representação. Annablume: São Paulo, 2012. (nova edição EDUSP 2016)

DURHAM, J. Cowboys and ... In: *Avatar* n. 3, Roma, Meltemi, 2000.

DURHAM, J. *Columbus Day*. Albuquerque: New Mexico/West End Press, 1993.

MAYBURY-LEWIS, D. *A Sociedade Xavante*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1984.

OCHOA, Gonçalo C. *Pequeno Dicionario Portugues/Bororo e Bororo/Portugues*, Campo Grande, UCDB, 2005.

Já me transformei em Imagem: o cinema Huni Kuin no “tempo da cultura”

><<<

Carolina Canguçu

Eu já me transformei em imagem. Mesmo que eu morra, vocês vão me assistir, os meus netos e as novas gerações. O filme já foi assistido em vários lugares do mundo. Assim como os filmes de outros povos. O filme também incentiva outras terras Huni Kuin. (Pajé Agostinho Muru)

O filme *Já me transformei em Imagem* relata como os Huni Kuin contam sua história, dividida em 5 tempos. Do “tempo das malocas”, antes do contato com os brancos, ao atual “tempo da cultura”, os Huni Kuin passaram por diversas transformações sociais e culturais, entre as “correrias”, o “cativoiro”, até conquistarem os “direitos” à terra. Esse jeito de entender a história indígena acreana através dos tempos próprios foi criado e elaborado pelos indígenas e adotado em diversas publicações e por estudiosos da região. Hoje, mais de 200 anos após o contato com os *nawá* (não-indígenas), os índios fortalecem seus saberes e suas práticas ao recorrerem também à mediação da imagem técnica.

Os Huni Kuin, também conhecidos como Kaxinawá, somam 10 mil indivíduos e habitam a fronteira entre o Brasil e o Peru. Os Kaxinawá (gente do morcego) se autodenominam Huni Kuin (gente verdadeira) e falam o Huni Kuin (língua verdadeira), pertencente à família linguística Pano. Com uma população de cerca de 10 mil pessoas no Brasil, os Huni Kuin são o maior povo indígena do Acre, e vivem em doze terras demarcadas, situadas nos rios Breu, Jordão, Tarauacá, Murú, Humaitá, Envira e Purus. Perseguidos e escravizados pelos senhores da borracha brasileiros e peruanos, os Huni Kuin começaram

a conquistar seus direitos para demarcação de suas terras na década de 1970, processo acompanhado de um forte movimento de revitalização cultural.

Antes do contato com os brancos, os Huni Kuin viviam juntos em uma grande maloca chamada *Shubuã* e cada família vivia em uma parte dessa grande casa. Era um tempo de fartura e alegria em que eles mesmos construíam seus materiais de trabalho, faziam terçado (facão) com a madeira da pupunha, machado de pedra, pescavam e caçavam com flechas, faziam fogo a partir do atrito de madeiras, realizavam diversas festas. Havia dificuldades, até mesmo disputas e guerras entre os grupos, mas os índios viviam bem. Os tempos históricos anteriores à chegada dos brancos são por eles denominados “tempo das malocas”. Com a intensificação da chegada dos colonizadores a partir de 1850¹, os indígenas começaram a se refugiar nos afluentes dos rios Purus e Juruá. Os brancos começaram a estabelecer seringais nas margens dos rios onde habitavam os indígenas. A borracha era extraída da seringueira e do caucho e, depois de defumada, exportada para países industrializados. Os grupos indígenas que resistiam a essa exploração eram vistos como obstáculos à implantação dos seringais, e foram perseguidos e dizimados através das “correrias”, expedições armadas com o objetivo de matar líderes e pajés, aprisionar homens e obter mulheres para serem vendidas aos seringueiros. Nessas fugas e correrias se espalharam por vários rios do Acre. Com o tempo foram perdendo muitos dos seus conhecimentos, saberes, histórias, pertences e sementes tradicionais, bens materiais e imateriais, que constituíam o seu mundo social e cultural. Muitos morreram em tiroteios e outros muitos de doenças como sarampo, gripe, tuberculose, coqueluche.

No “tempo do cativoiro” os indígenas eram proibidos pelos senhores de realizarem seus rituais e falarem a língua materna, o que comprometeu muito de suas histórias e costumes tradicionais. Grande parte da população se rendeu ao trabalho em regime escravo, mas ainda havia grupos Huni Kuin que permaneciam isolados no Peru (no rio Curanja, afluente do Purus). A escravidão dos indígenas no Acre durou até a completa desvalorização da borracha, em meados do século XX. Com a instalação de uma ajudância da FUNAI na região, na década de 70, houve um

¹ Há relatos de que já no século XVIII tiveram início as primeiras excursões de colonizadores à procura de escravos na região da bacia do rio Juruá, noroeste do Acre, onde se localizam alguns habitats “originais” dos Huni Kuin.

ambiente favorável a uma reunião dos Huni Kuin e sua organização para a demarcação do território. Os trabalhadores se uniram para criar as primeiras cooperativas para libertação dos patrões. Índios, seringueiros e ribeirinhos, liderados por Chico Mendes, criaram nessa época a Aliança dos Povos da Floresta, uma organização politicamente muito forte, e que veio apoiar os trabalhadores seringueiros e índios a pôr fim na hegemonia do império de alguns poucos seringalistas, em defesa da criação de reservas extrativistas e da demarcação das terras indígenas. Os indígenas se fortaleceram e se reorganizaram política e economicamente para a demarcação das terras. O “tempo dos direitos” marcou o início do processo de valorização e recuperação das culturas tradicionais. Hoje, com o total de doze terras demarcadas e poucas ameaças de invasores, os Huni Kuin vivem o 5º tempo da sua história, o “tempo da cultura”, tempo de fortalecimento dos saberes e costumes tradicionais. Nessa época atual vivem um processo de resgate das histórias, cantorias e saberes sagrados, consolidam a escrita da língua materna, praticam a educação diferenciada nas escolas das aldeias, falam e mostram a “cultura”. A retomada da cultura tradicional pelos Huni Kuin de hoje se contrapõe à desapropriação de seus bens materiais e imateriais por quase dois séculos de contato com os brancos, de fugas e situações de trabalho que afetaram drasticamente as experiências da vida tradicional. No “tempo da cultura”, eles valorizam saberes e costumes tradicionais, histórias e mitos que sistematizam as várias transformações pelas quais passaram.

As conversas entre pajés e cineastas que se dão no filme *Já me transformei em Imagem* giram em torno dos diferentes tempos históricos vividos pelos Huni Kuin, e as diferentes tecnologias apropriadas por eles, que variaram ao longo do tempo. Narrador e entrevistados comentam os cinco tempos, comparando as transformações por que passou o povo Huni Kuin para que hoje pudessem filmar a própria cultura. A narrativa é construída a partir dos depoimentos associados a imagens de arquivo de pesquisadores em expedição nos tempos anteriores ao da “cultura”. Há nessas imagens dos exploradores um grupo Huni Kuin peruano que viveu isolado até 1950. Ele encena para a câmera antigos costumes, tal como acender fogo com taquara e algodão, se enfeitar com penas no septo nasal, utilizar o cinto peniano, práticas já transformadas ao longo do tempo, e não mais utilizadas pelos Huni Kuin. Essas imagens materializam de certa forma as memórias dos antepassados. O apanhado histórico proposto pelo filme *Já me transformei em Imagem* nos ajuda a compreender alguns aspectos que geraram e governam os novos tempos da sociedade

Huni Kuin, em que os indígenas pensam sistematicamente seus saberes e práticas tradicionais. O desejo de “guardar pela imagem” os rituais, histórias, saberes, para fortalecer a tradição para gerações futuras é recorrente no discurso dos mais velhos, que justificam o uso do vídeo nos processos tradicionais de transmissão do saber. Guardar não como algo a ser escondido ou trancado, mas para ser dado a ver, colocado em circulação para servir como mediador de uma “comunicação por imagens” (DIAS, p. 300)². A produção e circulação das imagens gera reflexividade, ao destacar as práticas de um fluxo vivido e as objetivar no filme.

As imagens de arquivo utilizadas em *Já me transformei em Imagem* e as histórias que elas evocam são elementos que proporcionam uma reelaboração da experiência histórica dos Huni Kuin. A apropriação da história faz do tempo uma matéria a ser elaborada e a natureza dessa reelaboração e do próprio processo histórico está relacionada a elementos próprios do mundo Huni Kuin. Hoje eles reconfiguram-se para dar consistência a algo que estava desmembrado, disperso. Neste processo a imagem auxilia em uma organização da forma, opera na construção do discurso. Apropriam-se da imagem para fazer dela um lugar e um modo de apropriação da “cultura”³. O narrador de *Já me transformei em Imagem* diz que as atuais escolas e associações indígenas são, no “tempo da cultura”, novas ferramentas para fortalecimento da língua e dos costumes e que o cinema é utilizado por essas novas instituições de forma bastante eficiente. A apropriação dessa tecnologia nawá serve aos estudos e pesquisas da própria comunidade:

² *Três paradigmas para pensar o vídeo entre os Kayapó* (Catálogo *forumdoc. bh.2011*). O antropólogo visual Diego Madi Dias tenta compreender dinâmicas de filmagem entre os Kayapó a partir dos verbos “guardar” (a cultura), “estar” (com o corpo) e “comunicar”, e a possibilidade de o cinema se tornar um verdadeiro mediador geracional.

³ Alguns cinemas indígenas têm sido considerados por pesquisadores como manifestações peculiares daquilo que a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha denominou “cultura com aspas”, ou seja, o uso reflexivo da noção antropológica de *cultura* pelos índios. Manuela Carneiro distingue a cultura da “cultura”, remetendo a primeira a um funcionamento interno da comunidade, suas práticas e costumes diários, e a segunda à sua existência em uma estrutura discursiva interétnica, na qual o contato com grupos diferentes provoca a “reflexividade” da cultura, tomada então como uma metalinguagem. Enquanto a cultura reúne as práticas cotidianas, costumes e hábitos de uma sociedade, a “cultura” concerne à teorização que os praticantes da cultura fazem dela e de si mesmos, como algo que totalizasse a prática do dia-dia. (CUNHA, 2009)

Com as novas ferramentas eu e demais realizadores que já trabalhamos com vídeo, participamos deste momento, contando nossas histórias, do nosso jeito, para nós mesmos e para os outros. (Fala do narrador em *Já me transformei em Imagem*)

No “tempo da cultura” a imagem torna-se um operador de escrita, marcador do tempo e um princípio de inteligibilidade discursiva. A maneira com que o cinema foi convocado para construir esse novo tempo e o processo de transformação em imagem fílmica tem como objetivo fazer a imagem circular, voltá-la para seu povo para ser dada a ver no processo de auto-reconhecimento. Apropriam-se da imagem para fazer dela um lugar e um modo de apropriação da “cultura”. A imagem ajuda a construir uma nova visibilidade para os Huni Kuin, pois eles tomam a cultura para si e a devolvem (como um duplo), sob a modalidade de imagem colocada em circulação. Os Huni Kuin ressurgem como imagem para se apropriarem do que lhes é próprio, e o próprio não remete à propriedade, e sim a uma circulação comum. O ‘Já’ do filme *Já me transformei em Imagem* detecta justamente um processo que já se iniciou e dele foi feito algo. “Disso já fiz algo para mim”, poderíamos supor nas entrelinhas da frase de Agostinho Muru. ‘Já’ é um processo concluído, pronto para circular. Nele a imagem é passiva de apropriação e agente de transformação. Transformar-se em imagem é ganhar uma existência em imagem.

Referências

AQUINO, Terri Valle e PIEDRAFITA, Marcelo. *Kaxinawá do rio jordão: História, território, economia e desenvolvimento sustentado*. Rio Branco, Acre.1999

DIAS, Diego Madi. Três paradigmas para pensar o vídeo entre os Kayapó. In: *Catálogo forumdoc.bh.2011 – 15º Festival do Filme Documentário e Etnográfico-Fórum de Antropologia e Cinema*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com Aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KAXINAWA, Isaías Sales Ibã. *Nixi Pae – O Espírito da Floresta*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio-Acre. 2006

VÍDEO nas Aldeias 25 anos: 1986-2011. Ana Carvalho Ziller Araújo (Org.); David Radgers (Trad.) Olinda: Vídeo nas Aldeias 2011.

Quando os Tikmũ'ün viraram soldados

><><

Roberto Romero

Recentemente, ainda que muito tardiamente, os crimes cometidos pelos governos militares contra os povos indígenas no Brasil entre 1964 e 1985 têm sido lenta e gradualmente retirados dos escombros da História. Se já é pouco o que sabemos do que aconteceu no período com aqueles que se envolveram na luta contra a ditadura e o destino que muitos tiveram nos porões das grandes cidades, do que aconteceu aos índios sabemos (ou talvez queiramos saber) menos ainda, quase nada. Se nos preocuparmos ainda em entender o que aconteceu aos índios, segundo os próprios índios, aí então o que sobra na nossa já tão vacilante “memória nacional” não é senão um profundo silêncio. Silêncio ademais condizente com o processo sistemático de varredura e apagamento da presença destes povos que marcou desde a sua origem a “História do Brasil” e que segue ainda hoje em pleno curso. Só por isso – mas não só por isso – a iniciativa deste *Grin*, documentário que recupera um fragmento da história da ditadura, em especial da Guarda Rural Indígena, a partir dos relatos de alguns homens e mulheres tikmũ'ün, deve ser recebida com entusiasmo e, espera-se, replicada por aí entre os mais diversos povos que sofreram igualmente com os crimes perpetrados pelo Estado durante o período. Histórias não faltarão.

A Guarda Rural Indígena (GRIN) foi criada no final da década de 1960 pelo Capitão Manoel dos

Santos Pinheiro, então comandante da Ajudância Bahia-Minas (um braço administrativo da Fundação Nacional do Índio) em parceria com a Polícia Militar de Minas Gerais. Implantado inicialmente entre os Tikmũ'ũn (mais conhecidos como Maxakali), o modelo, que consistia essencialmente no treinamento de indígenas para atuar como policiais militares nas suas aldeias, foi em seguida exportado para os índios das etnias Krahô, Karajá, Gavião e Xerente. Os índios considerados “desajustados” ou “revoltosos” eram punidos na própria aldeia ou enviados para o Reformatório Indígena Krenak ou para a Fazenda Guarani, dois centros de detenção criados no estado no mesmo período. Com toda pompa e circunstância, os primeiros oitenta indígenas formados pela GRIN desfilaram nas ruas de Belo Horizonte na manhã do dia 05 de fevereiro de 1970, diante de autoridades civis e militares e de uma plateia animada. O evento, em particular, e a história da GRIN, em geral, passaram despercebidos ou completamente ignorados pelas denúncias que vieram à tona durante o processo de redemocratização. Foi nos arquivos do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, que o pesquisador e vice-presidente do grupo *Tortura Nunca Mais/SP*, Marcelo Zelic, encontrou as imagens da formatura, registradas pelo cinegrafista Jesco von Puttkamer e mantidas numa fita sob o inocente título “Arara”. Imaginando se tratar de um arquivo da etnia de mesmo nome, Zelic se surpreendeu ao constatar que a referência era, na verdade, às imagens dos índios carregando um homem em um “pau-de-arara” em pleno desfile. Publicado pelo jornal *Folha de S. Paulo*, numa extensa reportagem da jornalista Laura Capriglione, o vídeo chamou a atenção novamente para este capítulo esquecido da história da ditadura. Foi neste momento, enquanto participava de uma oficina de cinema ministrada por Roney Freitas, em São Paulo, que a indígena Rosi Araujo propôs ao cineasta que fizessem um filme sobre o tema.

Mas a História, do ponto de vista indígena, é outra história. Os Tikmũ'ũn costumam se referir ao “Tempo de Pinheiro” como “quando os *tikmũ'ũn* viraram soldados”, *tikmũ'ũn te yãiy hã xonat ihã*. A expressão é uma constante ao longo dos depoimentos do filme e há nela mais do que talvez se possa imaginar à primeira vista. Em Maxakali, o verbo *yãiy hã* diz respeito a transformações ou metamorfoses como aquelas dos personagens dos mitos que, antigamente, “viraram

cobra”, “viraram capivara”, “viraram gavião”... Assim, quando os Tikmũ’ũn nos dizem que “viraram soldados” é preciso remeter tal afirmação não apenas à transformação histórica que atravessaram, como também ao seu histórico de transformações ou à sua história *vivida enquanto* transformações. Para entender o que estão nos dizendo quando dizem que “viraram soldados” é preciso, portanto, se aproximar do que “virar” quer dizer, entre eles. Neste sentido, as narrativas registradas no filme apontam pistas importantes. Note-se, para começar – e o filme acerta muito ao começar por aí – que o velho Totó descreve a transformação em soldado a partir, sobretudo, dos *corpos* dos soldados – aqueles que “usavam roupa verde” – mas também, como já tive a oportunidade de ouvir, botas pretas, quepes, fivelas, revólveres, cassetetes e celas de cavalo¹... Nesta que já podemos considerar a definição mais precisa de uma *corporação* militar: “eles eram muitos, mas o som dos seus pés era um só.”²

Assim, os Tikmũ’ũn “viraram soldados” quando, debaixo dos pés de jaca em Água Boa, alguns deles se vestiram e passaram a se comportar como soldados. Estamos aqui, precisamente, no terreno daquilo que Eduardo Viveiros de Castro chamou de uma “doutrina das roupas animais”.³ Característica dos multiversos perspectivistas ameríndios, segundo a qual a diferença entre os diversos pontos de vista que constituem o mundo se inscreve nos corpos, ou melhor, na

¹ “Adornos” estes que os índios, não obstante, faziam questão de incrementar ou “indigenear”. Como registrava uma coluna do Jornal do Brasil, de 12 de Dezembro de 1969: “O presidente da Funai, Queirós Campos, dizia que a Guarda Indígena vai de vento em popa. Só há um problema, o uniforme. [...] O quepe já perdeu toda a tradicional seriedade porque logo é enfeitado com uma pena atravessada. Finalmente, a fivela e os botões não param no lugar certo, pois, como tudo o que brilha, são invariavelmente colocados na testa e nas orelhas.” (Folha de S. Paulo, 11/11/2012)

² Extrair as consequências acústico-metafísicas desta definição exigiria um ensaio à parte, que espero ainda estar ao alcance de redigir. Por ora, basta evocar as palavras que o antropólogo Pierre Clastres, aquele “anarquista romântico”, ouviu de um velho xamã guarani, no fundo de uma floresta do Paraguai: “as coisas em sua totalidade são uma: para nós que não desejamos isso, elas são más” (2004: 188). Suspeito que as palavras do velho Totó, como comentava Clastres a partir das palavras do xamã guarani, também “fazem tremer até a vertigem a mais longínqua aurora do pensamento ocidental.” (A sociedade contra o Estado. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 189).

³ A “doutrina” é largamente desenvolvida pelo autor no seu artigo “Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena” (São Paulo, Cosac Naify, 2002).

diferença entre eles, e não na “alma”, na “mente” ou na “cultura”, como parecem supor certas cosmologias – a “nossa”, por exemplo. Assim, se a troca de perspectivas é possível, ela é menos um processo espiritual ou sociológico do que fisiológico: a metamorfose incide primeiro sobre os corpos. Donde a importância das “roupas”. Para uma variedade de povos indígenas, aquilo o que chamamos ou enxergamos como “roupas” não são senão tipos de “corpos”. Entre os Tikmũ’ũn a correspondência é mesmo linguística: a palavra genérica para “roupa”, *xax*, é um sinônimo de “pele”. “Trocar de roupa” seria, desse modo, algo como “trocar de pele”. Por isso mesmo, vestir, falar, comer, cantar, morar, caminhar ou casar-se *com(o)* outrem são todas maneiras de engajar-se num devir-outrem. Devir este cercado por perigos, em especial, aquele de ser capturado definitivamente pelo “outro lado”, o que não é senão um outro modo de dizer: “morrer”.

Esta outra maneira de vivenciar a história me parece também intimamente associada a uma certa ambiguidade que transparece dos relatos do filme quanto à atuação dos soldados e, em especial, à figura do próprio Capitão Pinheiro. “Eu sei que uma parte é ruim e uma parte é boa também”, afirma Noêmia Maxakali em seu depoimento. Tal ambivalência pode estar, em parte, associada ao fato de que os entrevistados foram todos “os mais velhos”, testemunhas oculares ou corporais da transformação em soldados, mas também aqueles que contam ou “sabem contar” as histórias dos antigos. É importante, por isso, observar que muito do que se entende sobre o período tem passado atualmente por consideráveis revisões, conduzidas especialmente por jovens lideranças e pesquisadores indígenas como os próprios co-diretores do filme, Isael e Sueli Maxakali. Note-se a esse respeito o evidente constrangimento de Isael diante da fala do velho Rondon, numa das cenas mais incômodas e arriscadas de *Grin*. A ambiguidade, entretanto, tem de fato algo de recorrente nos relatos tikmũ’ũn e é preciso procurar entender suas motivações. Creio que ela está igualmente associada a um longo “histórico de contatos” travados por eles com uma diversidade de “outros”, dentre eles, aqueles que costumamos chamar seus “espíritos”, os *yãmĩyxor*.

Há, dentre os *yãmĩyxor*, alguns reputados especialmente ferozes e indomáveis, como os espíritos da fibra da mandioca, os *kotkuphi*. Guerreiros e canibais, os *kotkuphi* foram

“amansados” com tempo e muito custo, através de periódicas ofertas de comida pelas mãos das mulheres menstruadas⁴. Quando vêm passar temporadas nas aldeias *tikmũ’ün*, os *kotkuphi* erguem uma verdadeira trincheira ao redor do *kuxex* (casa dos cantos), de onde nunca saem para dançar ou cantar. Me disse um amigo que ela é como uma placa de “proibido atravessar”. Quando os seus gritos anunciam de longe o retorno de uma expedição de caça, as mulheres e crianças apressam-se a entrar dentro de suas casas, de onde só saem depois que os *yãmĩy* adentram o *kuxex*. Por que teriam os antigos *Tikmũ’ün* insistido num contato com povos tão ferozes quanto estes espíritos da mandioca? Ora, porque eles também traziam consigo bens valiosos como cantos, flechas e muita caça, além de defendê-los sempre que eram atacados pelos seus inimigos botocudo. Os soldados da GRIN (ou o “povo do pinheiro”⁵, como também são chamados) não trouxeram, até onde eu sei, algum repertório de cantos, mas trouxeram comida e mercadoria em abundância. “Eu gostava de ser policial, pois recebia roupas e todos os materiais”, afirmou Totó para uma reportagem da *Agência Pública*⁶. Tal aproximação entre os “espíritos” e os “soldados” é, ademais, explicitamente elaborada por eles quando nos explicam (isto é, traduzem) que os *kotkuphi*, por exemplo, são como a nossa Polícia Federal: “muito, mas muito fortes e bravos mesmo”.

É possível, portanto, que naquele momento inicial, os índios tenham recebido os soldados com o misto de medo e curiosidade que costuma ser a tônica dos seus modos de relação com os estrangeiros. Com o tempo, e como os depoimentos do filme deixam claro, o medo e a reprovação coletivas

⁴ Como observa Rosângela Tugny: “Os *kotkuphi* já mataram sumariamente vários ancestrais *tikmũ’ün* que não respeitaram as regras que impõem aos homens e mulheres quanto ao que pode ou não ser visto. Já me relatou uma mulher *tikmũ’ün* que esse *yãmĩy* foi amansado pelas mulheres, que durante muito tempo lhes alimentaram com comidas feitas enquanto estavam menstruadas” (Escuta e poder na estética *tikmũ’ün* Maxacali, Rio de Janeiro, museu do índio, 2009, p. 428)

⁵ “*Piyepet xop*”, em Maxacali. Chamo a atenção para o uso deste coletivizador “*xop*”, que os *Tikmu’un* empregam também para se referirem aos “povos espíritos”: *mõgmõka xop* (povo gavião-espírito), *putuxop* (povo papagaio-espírito), *ãmãxux xop* (povo anta-espírito), *pop xop* (povo macaco-espírito), etc.

⁶ Treinados pela PM, índios-soldados reprimiam seus pares”, por Andre Campos, 25 de junho de 2013.

superaram a curiosidade e o desejo de “virar soldado”. Na belíssima descrição de Marinho Maxakali: “Todos estavam chateados com ele [o Capitão Pinheiro]. Aqueles que estavam dentro da barriga também não queriam. Eles batiam dentro da barriga das mulheres *dug dug dug dug*. Todos batiam para dizer que não. Até as folhas não aceitavam mais, o capim e toda a mata não aceitavam mais.” Apartados do convívio familiar e muitas vezes estrategicamente distanciados dos seus, os soldados indígenas da GRIN iam aos poucos demonstrando-se incapazes de reconhecer os próprios parentes e de tratá-los como tal, um dos principais sinais de uma “metamorfose descontrolada”⁷. Os soldados prendiam e maltratavam os tios, os pais, as mulheres e até a si mesmos! E isso não é bom. Essa incapacidade de reconhecer os parentes aponta, a meu ver, para uma verdadeira filosofia política indígena. Afinal, agir desse modo é precisamente a característica da emanção, por assim dizer, de um poder autoritário, coercitivo, descolado dos cuidadosos feixes de relações que tecem as suas formas de socialidade. Em outras palavras, o que os índios percebiam é que onde tem soldado, tem Estado, como nós sabemos bem.

Mas é preciso ainda insistir num outro aspecto fundamental. Durante as gravações de *Grin*, Daldina Maxakali (filha da irmã da mãe de Isael) morreu atropelada por uma moto, enquanto voltava a pé para a aldeia carregando um saco de batatas. “Acidentes” como esses não são nada incomuns em toda a região e menos ainda os seus desdobramentos policiais e jurídicos. Mesmo tendo acontecido na porta de um estabelecimento comercial, em plena luz do dia, nenhum dos presentes viu ou soube apontar qualquer indício do assassinato ou do seu veículo. Por falta de evidências, o crime foi arquivado. Este é justamente o evento que conferiu à montagem do filme o seu fio condutor. No esforço de embaralhar o passado e o presente de violências, o documentário intercala as

⁷ Exemplo destas “metamorfoses descontroladas” é a perigosa transformação em *inmôxa*, uma espécie de monstro canibal, meio-zumbi, extremamente temida pelos *Tikmũ’ün*. Alguém que não cumpre o resguardo pós-parto, em especial a interdição ao consumo de carne, “enlouquece”, “vira bicho”. Dentre os principais sintomas desta transformação indesejada está o apetite por carne crua, além desta estranha atitude de não reconhecer os próprios parentes, agredindo-os violentamente e podendo, às vezes, matá-los.

entrevistas com as imagens do ritual de cura da sobrinha que sonhou com a tia falecida, da visita de Isael e Sueli Maxakali ao túmulo de Osmino Maxakali (esposo de Daldina, assassinado por um fazendeiro e abandonado na estrada de Água Boa, em 1984), além da manifestação que os Tikmũ'ũn realizaram no local do atropelamento da própria, onde, dias depois da sua morte, alguns ouviram-na cantar.

Numa tarde de junho de 2016, durante uma reunião em que algumas autoridades alertavam os Tikmũ'ũn para as consequências nefastas do golpe que então se tramava em Brasília, Sueli Maxakali tomou o microfone e afirmou: “Para nós, a ditadura ainda não acabou!”. Eu arriscaria acrescentar: não acabou porque também não *começou* com “a ditadura”. O que costumamos identificar como um período especialmente violento da nossa história foi, para os Tikmũ'ũn, mais um período numa história de violências que se arrasta durante “séculos de chumbo”. Violências que ainda enfrentam, diariamente, cada vez que se atrevem a deixar as diminutas terras onde foram confinados e que nenhum governo “democrático” se esforçou até hoje para ampliar; quando algum fazendeiro dispara seu revólver contra crianças que saíram em busca de algum passarinho nas “suas” terras; quando algum índio é morto num “acidente” qualquer que, como outro qualquer, não será investigado ou punido; quando padecem nas enfermarias da região sofrendo com as doenças que seus pajés não podem curar; quando choram os filhos que perderam, vítimas de gripe ou desnutrição; quando são extorquidos e perpetuamente endividados pelos comerciantes locais; quando têm de se virar para comer e beber o que têm, *quando* têm; e quando, apesar de tudo isso, ainda precisam ouvir da boca de algum regional que todos eles não passam de “cachaceiros preguiçosos sustentados pelo governo”.

E não é que, ao contrário das nossas expectativas (e talvez justamente para contrariá-las), os Tikmũ'ũn não passam os seus dias se lembrando de tudo que sofreram e ainda sofrem diariamente?! Isto não quer dizer que não se *lembrem*, é claro. Lembram-se muito bem de tudo o que aconteceu e, especialmente, *onde* aconteceu – mais até do que *quando*... Somos nós, afinal, o “povo do esquecimento”. Quando digo, portanto, que não ficam *se lembrando* é porque *evitam* se lembrar. Nem tanto por alguma razão de fundo sócio-psicanalítico, como

poderíamos ser tentados a procurar, mas porque, entre eles, é a lembrança e não o esquecimento dos mortos que periga ameaçar a existência pessoal ou coletiva. Cultivar essas lembranças é perigoso... Na sessão de pré-estreia de *Grin* em Aldeia Verde, as imagens do protesto pela morte de Daldina e, sobretudo, os seus cantos, despertaram na plateia o mesmo choro agudo com que os Tikmũ'ũn velam os seus mortos. A exibição prevista para o dia seguinte foi possível sob a condição de que a sequência final não fosse repetida. Não há aí, entretanto, uma rejeição “ao filme” propriamente ou à opção de mostrar aquelas imagens. Isael e Sueli entendem e defendem a sua exibição “para os brancos”. O perigo em assisti-las, ali na aldeia, estava justamente em relembrar a parente morta, sentir saudades dela, entristecer, sonhar, adoecer... Entre os Tikmũ'ũn, as imagens, com efeito, podem matar.⁸

Mas, por fim, e antes que me critiquem o comentário excessivamente “antropológico”, algumas considerações “formais”. Os espectadores habituados à vibrante produção cinematográfica tikmũ'ũn certamente notarão algumas ausências ou diferenças importantes neste filme. Os longos planos-sequência, a câmera próxima dos corpos filmados e inseparável dos corpos que filmam, além de um interesse todo especial pelas imagens da “ação ritual” deram lugar, aqui, a planos mais curtos, filmados à relativa distância e geralmente apoiados sobre o tripé, além de entrevistas costuradas por uma narração em *off*. O resultado é que, aos olhos de um espectador mais exigente, o filme pode parecer formalmente pouco ousado e esteticamente familiar. Para tecer tais críticas, entretanto, é preciso antes desconsiderar a ousadia que significa, por si só, propor e realizar um projeto – com todas as limitações usuais – em terreno tão peculiar quanto o das memórias e vidas indígenas. Aprofundar e arriscar experimentações é algo que caberá aos realizadores, em projetos futuros, desenvolver. Por ora, importa que estas imagens, como flechas que são⁹, atinjam o seu verdadeiro alvo: nós, os brancos.

⁸ Faço aqui alusão ao texto “A imagem pode matar?”, de José Marie Mondzain (Lisboa, Passagens, 2009)

⁹ Numa fala recente, durante o evento *Mekukradjá: círculo de saberes indígenas*, organizado pelo Itaú Cultural, em São Paulo, Sueli Maxakali disse que “as imagens são como flechas que entram no nosso corpo e capturam a nossa alma”.

Sobre o filme *Ava Yvy Vera - a Terra do Povo do Raio*
(Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara
Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes,
Sarah Brites, Joilson Brites, 2016)

Ava Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio

><<<

Ana Carvalho

Venta. Em um campo devastado pela monocultura da soja uma única árvore resiste. *Tajy*. A câmera se move lentamente pelo descampado e uma voz em off descreve a paisagem ao mesmo tempo em que revela a memória de um tempo em que ali abundavam a guavira, o cupinzeiro, os remédios, e o vento forte não varria a mataria. À descrição do espaço se sobrepõe a narrativa da violência: o ataque de pistoleiros, a expropriação e a espoliação da terra, o exílio de um povo em seu próprio território. Estamos no Guaiviry, acampamento de retomada Guarani e Kaiowá, no Mato Grosso do Sul, onde os barões do agronegócio, apoiados pelo Estado brasileiro e a bancada ruralista, perpetuam um genocídio que remonta ao período colonial, numa guerra de forças desiguais que segue invisível para a grande maioria da população. A imagem do pé de *Tajy* em meio à soja torna-se, assim, a um só tempo, a imagem da resistência e do abandono dos indígenas que habitam a região.

Em *Ava Yvy Vera*, a memória se faz presente na paisagem, nos corpos e na palavra. A dramaturgia de um movimento de retomada é a própria retomada, a narrativa de um assassinato (a morte do cacique Nísio Gomes, fuzilado a queima-roupa por capangas da fazenda Nova Aurora), a compreensão do que foi e a vida que segue. A encenação do *kotyhu*, a experiência mesma da dança e do canto coletivo, catalisados pela câmera. Uma dramaturgia contra o esquecimento e pela sobrevivência. Um cinema que dá a ver os corpos e o invisível, a resistência e a morte, uma paisagem devastada e a luta secular

de um povo pelo direito de pertencer a um território e ocupá-lo segundo seu modo de vida e seus preceitos religiosos.

A partir das vozes e imagens construídas pelos Kaiowá ao longo da oficina de vídeo que deu origem ao filme, dois mundos distintos aos poucos se revelam e se contrapõem. De um lado, a lei dos brancos, sua milícia armada, seu projeto desenvolvimentista, a exploração predatória da terra e o extermínio dos povos indígenas. De outro, a palavra Guarani, a fala dos trovões que é a fala dos deuses, um pertencimento que se funda na partilha do território onde se enterram seus mortos (por isso sagrado) e no cuidado com a terra, entendida como bem comum. O embate entre as noções de propriedade privada e de território, - o coração da terra, o *tekoha* Guarani.

Entre todos os deslocamentos que propõe, o filme nos confronta com nossas próprias formas de pensar e viver o mundo, nossas frágeis certezas (tão ferozes quanto aniquiladoras) e nos convida, afinal, para um tempo de partilha, de um território comum, de retomada. Um convite à escuta das belas palavras dos velhos guaranis em noite de tempestade, à escuta dos trovões e de *ñhanderú*. A resistência que nasce ao redor da fogueira depois de um dia de brincadeira, onde a vida pode ser mais uma vez reinventada.

Os *Tikmũ'ũn*¹ sempre andaram por aqui, nestas terras que vocês, brancos, chamam hoje de Vale do Mucuri e que nós chamamos *kõnãg mõg yok*, “onde corta o rio”. Éramos muitos antigamente e vivíamos acompanhando as águas. Fazíamos uma aldeia, caçávamos, pescávamos e dançávamos com os *yãmĩyxop* (espíritos) e depois de um tempo os mais velhos se reuniam e decidiam se mudar. Antigamente não havia brancos aqui. Quando os primeiros brancos chegaram, eram muito bravos. Mataram muitos *Tikmũ'ũn* e trouxeram doenças também. Os “padres de roupa vermelha”² (*ãmãnex xax ãta*) traziam panos para os *Tikmũ'ũn*, que espalhavam sarampo e varíola. Quando um adoecia, todos se separavam, com medo, e fugiam pro mato. Foi assim mesmo que aconteceu aqui perto, em Itambacuri (MG). Os *Tikmũ'ũn* partiram, subiram até o Vale do Jequitinhonha, onde hoje fica Araçuaí (MG).

Outros vieram do sul da Bahia e fugiram pra Minas Gerais, assim como fizeram os *Yĩmkoxeka*³ que foram subindo do Espírito Santo até

¹ Mais conhecidos como Maxakali, os *Tikmũ'ũn* são cerca de 2.000 pessoas vivendo em três terras indígenas no Vale do Mucuri, nordeste de Minas Gerais.

² Provável referência aos padres capuchinhos, responsáveis pela implantação das missões em toda a região do Vale do Mucuri entre os séculos XIX e XX.

³ *yĩmkoxeka* ou “orelhas grandes” é como os *Tikmũ'ũn* se referem aos seus vizinhos tradicionais, os povos borun, como os Krenak que vivem hoje nas margens do Rio Doce.

chegarem em Teófilo Otoni (MG). E quando se encontravam, os *Tikmũ'ũn* e os *Yĩmkoxeka* brigavam.

Mas havia o espírito de uma criança, *yãmiy nãg*, que sempre nos avisava quando alguma ameaça como os brancos ou os botocudo se aproximava. À noite, ele vinha e batia nas madeiras da casa do seu pai *tok tok tok tok* e avisava: “Pai! Pai! Vocês devem partir! Leve os *Tikmũ'ũn* pra longe daqui! Escondam-se! Os brancos estão vindo te matar!”. E então os *Tikmũ'ũn* fugiam outra vez. Por fim, chegamos onde hoje ficam as aldeias de Água Boa (Santa Helena de Minas, MG) e Pradinho (Bertópolis, MG) e nos escondemos debaixo de uma pedra bem alta, que chamamos *mikax kaka*, “debaixo da pedra”. Mas os brancos então já estavam por toda parte e nos perseguiram, querendo nos matar. Quando os brancos se aproximavam ou os *Tikmũ'ũn* ouviam passar um avião, corriam para dentro de uma gruta em Água Boa, onde viviam vários morcegos, e esperavam os brancos passarem. Os brancos iam embora, pensando que tinham acabado com todos, mas eles estavam lá, escondidos. Com o tempo, não teve mais jeito e eles tiveram que se envolver com os brancos. Os brancos traziam cachaça, tecidos, facas, foices e distribuíam entre eles. Naquele tempo, os *Tikmũ'ũn* não sabiam das coisas. Os brancos traziam uma faca e eles trocavam por terra, traziam um boi, e eles trocavam por terra, traziam cachaça, e eles trocavam... Os brancos tiravam foto dos homens e das mulheres e mostravam pra eles dizendo: “Aqui está a alma (*koxuk*) de vocês! Se vocês não forem embora daqui, vamos destruir vocês todos!”. E os *Tikmũ'ũn*, com medo de perderem seus *yãmiyxop* (espíritos), fugiam. Assim os fazendeiros foram tomando as nossas terras e derrubando toda a mata. Nós mesmos, quando crescemos em Água Boa, vimos com nossos próprios olhos a mata grande. Mas com o tempo os fazendeiros derrubaram tudo e a floresta virou capim. Nós, *Tikmũ'ũn*, tivemos que escolher: ou perdíamos a terra ou perdíamos a língua. Preferimos perder a terra do que perder a língua. Se tivéssemos escolhido perder a língua, já não existiríamos mais. Teríamos todos desaparecido, como muitos outros povos que viviam aqui.

Hoje, a terra onde vivemos é pequenininha. Os brancos tomaram tudo. A terra, as águas, o céu, o sol e o vento hoje estão doentes. Por quê estão doentes? Porque a mata acabou,

os rios secaram e as nossas águas adoeceram. O corpo da terra está quente. Plantamos sementes e mudas, mas elas não crescem mais como antes. A terra está quente por dentro e por isso as sementes se queimam antes de brotar. Mesmo se molharmos, não crescem tão rápido como crescem com a água da chuva. A mata hoje está fraca. Não há mais árvores altas e fortes como as que viviam aqui antigamente. A chuva e os ventos estão com raiva e não querem mais cair ou soprarem por aqui. Por isso a terra está tão quente. Quando a água dos lagos evapora, se transforma em nuvens vermelhas, que também estão doentes e esquentam a terra. Chove forte, mas a chuva que cai hoje em dia adoce as nossas crianças. Antigamente, nossas crianças não adoeciam como hoje, porque havia muita mata e muita sombra. Mas hoje, quando chove ou venta, elas começam a tossir, a gripar e a queixar dor de garganta, dor de cabeça... Antigamente, não tinham nada disso. Mas os brancos chegaram e derrubaram toda a mata, poluíram os rios, construíram usinas hidrelétricas e acabaram com os peixes. Nossos avós viviam até os cem anos. Mas nós não chegaremos nesta idade, porque hoje temos doenças que não conhecíamos e já não comemos mais como antigamente.

Ainda assim, os *Tikmũ'ũn* sabem curar esta terra. Nós podemos trazer de volta a mata, as frutas e os bichos. Quando chegamos aqui, em Aldeia Verde (Ladainha-MG), a mata era pequena. Os fazendeiros que viviam aqui tinham queimado tudo para fazer carvão e por toda parte só víamos braquiária. Depois que chegamos, a mata voltou a crescer, mas mesmo assim a terra é muito pequena. Os brancos têm poucos filhos hoje em dia, mas nós não. Nós temos muitos filhos e um dia a nossa terra não caberá mais tanta gente. Ou vamos todos virar brancos e morar em casas compridas de cimento como nas cidades? Nós morando em baixo, nossos filhos no andar de cima, nossos netos e os filhos dos nossos netos em cima deles? E como os *yãmĩyxop* (espíritos) vão fazer para buscar comida nestas casas? Vamos ter que descer de elevador para levar comida para eles? Ou amarrear um cipó bem comprido para que eles subam, como macacos, buscando comida? Não vai dar!

Por isso pedimos para o governo aumentar as nossas terras. Mas nós, os *Tikmũ'ũn*, somos muito desprezados. Os governos não reconhecem que somos indígenas vivendo em Minas Gerais e que temos ainda a nossa cultura viva. Todos

os presidentes que assumem não reconhecem a existência do nosso povo e da nossa cultura forte, que aqui também nós temos as nossas madeiras vivas, que são gente, e que precisamos criar os seus filhos para continuar existindo os remédios da mata e a água que faz as nossas crianças crescerem fortes como as árvores. Hoje os pajés *tikmũ'ũn* estão muito cansados e tristes. Por quê vocês acham que eles estão se matando? Estão se matando para não terem que continuar assistindo a tudo de ruim que acontece por aqui. Os *yãmĩyxop* já não têm mais onde caçar, banhar ou o que comer. As matas e os rios acabaram. Daí a preocupação que não sai da cabeça deles. Por isso, muitas vezes, os pajés preferem se matar. Eles pensam assim: “Eu vou me matar! Eu vou viver com os *yãmĩyxop* e de lá vou cuidar dos *Tikmũ'ũn!*”. E assim eles fazem. Morrem, mas continuam aqui, entre nós, caminhando pela mata com os *yãmĩyxop*. Aqui, os *yãmĩyxop* já não podem caminhar como faziam antigamente. Os cantos já não surgem mais. Os fazendeiros nos cercaram. Por onde a gente anda, vemos cercas e placas dizendo “proibido caçar”, “proibido pescar”, “proibido atravessar”. Os fazendeiros são todos onças. Não podemos continuar vivendo assim!⁴

⁴ Tradução e edição de Roberto Romero

**Nota introdutória:
Uma mulher contra o fim do mundo**

Estela Vera tem cerca de 70 anos e é uma *opu-raheiva* (rezadora/xamã) do povo Ava Guarani. Ela vive no *tekoha* (território tradicional) Potrero Guasu, no município de Paranhos, em Mato Grosso do Sul – uma área declarada como Terra Indígena desde o ano 2000, mas ainda não demarcada pelos órgãos oficiais, apesar de historicamente pertencer aos povos falantes de guarani. Com uma população atual de 200 pessoas, o *tekoha* está na região de fronteira seca com o Paraguai.

À espera da demarcação e proibidos de usufruir plenamente de seu território, os Ava Guarani em Potrero Guasu vivem obrigados a uma relação desigual com o mundo não indígena e expostos a violências e pressões desmedidas de fazendeiros, de igrejas e do Estado, em detrimento de suas práticas de conhecimento e do bem viver.

Segundo Estela, o fim do mundo já está acontecendo; seus indícios e consequências são a desvalorização das rezas/cantos, a diminuição dos rezadores, a aceleração do tempo, as mudanças climáticas, em virtude da impossibilidade de circulação dos conhecimentos xamânicos e da *oguata porã*, a mobilidade desejada no território.

Desafiando o que dizia Egon Schaden nos anos 1940 – sobre a cultura guarani ser marcadamente masculina –, a voz de Estela vem se somar às de outras mulheres: com sua reza/canto que “levanta”

e com sua fala “afiada”, ela evidencia ser possuidora de uma *ne’ẽ* (palavra/alma) eminente – como também são percebidas as mulheres Guarani e Kaiowa. Sua fala acentua a importância da ação política das mulheres na produção da vida social e de mundos Guarani e Kaiowa nutridos pela complementariedade nas relações entre mulheres e homens. Sem mulher não há *tekoha*.

(por Lauriene Seraguza)

Se não tiver mais reza e rezador, o mundo vai acabar. Tudo vai acabar, os sinais de que o mundo está acabando já estão aparecendo. Hoje temos menos rezadores (*opuraheiva*), chuvas sem limite. Está tudo fora do tempo.

No mundo todo está acontecendo isso, não é só no Brasil. Aqui estamos um pouco mais protegidos porque ainda temos *opuraheiva*. Tudo vai estar perdido. Os cantos hoje estão muito mais curtos (*mbyky*) do que eram antes e os seres humanos estão morrendo muito antes nos tempos de hoje. Pelo jeito vai continuar assim, por causa do canto curto, que não é mais como o antigo (longo, *puku*).

Vivo com a minha reza ainda pela vida dos inocentes, pois ainda aparecem crianças que esperam muitas coisas de mim. Por isso tenho forças para continuar a minha vida como *opuraheiva*.

Se hoje o mundo ainda não acabou é pela vida destes inocentes, pois, do mesmo jeito que o *Kuarahy* (Sol) ilumina a gente, ele pode sumir e acabar com tudo. Isso vai acontecer quando acabarem os *opuraheiva*. *Kuarahy* pode fazer uma troca e nos devolver o que fizemos contra terra, para então, renovar e começar tudo de novo. [...]

Nós, *opuraheiva*, somos diferentes dos crentes, dos evangélicos. Nós pedimos pela vida de todas as pessoas, pedimos para melhorar cada vez mais o nosso mundo. Os crentes pedem para Jesus vir logo, acabar com tudo e levá-los embora para junto dele.

Não é o mundo que precisa de solução, somos nós que estamos fazendo tudo errado. Nós é que não obedecemos mais as inspirações que *Kuarahy* nos deixou, não estamos sendo obedientes a ele e por isso, ele já se cansou de nós.

Temos que obedecer o *hembijoykue*, as inspirações que *Kuarahy* nos deixou. *Jasy* e *Kuarahy* são como açúcar pra nós: *Jasy* é responsável pela gravidez das mulheres; nos torna doces. *Jasy* é como açúcar e *Kuarahy* é como uma flor. O batismo deles se chama: *Kaaguy yvoty*, *Kuarahy* e *Kaaguy açuca'í*, *Jasy*. Por isso ainda hoje tem mulheres com filhos gêmeos: *Jasy* e *Kuarahy* são gêmeos e deixaram para ser assim na terra.

Eu me sinto muitas vezes presa, pois não sei onde vou fazer a minha reza, para quem vou contar os meus cantos, o meu conhecimento. Durante os meus sonhos, sou cobrada para fazer a minha reza e os meus cantos. Sonho sempre que tenho que rezar com dois meninos e duas meninas moça, durante quinze dias, para continuar a saber o que vai acontecer no nosso mundo. Mas acordo e penso: pra quem vou fazer meus cantos, minhas rezas? Para quem vou contar minhas histórias. Quem será que está interessado?

No Paraná, um vento forte levou um *pindó* (coqueiro) e o deixou em cima de um rio. Nós estamos assim, em cima de um rio, e a qualquer momento vamos saber o que vai nos acontecer. Eu me comparo com este *pindó*: a qualquer momento *Ñandejara* (“Nosso Deus”) pode vir e tirar minhas raízes, me levar embora pra sempre, sem deixar semente nenhuma.

Esta é minha palavra.¹

¹ Depoimento recolhido e transcrito por Lauriene Seraguza (Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo) e traduzido em conjunto com Jacy Caris Duarte Vera (Licenciada em Ciências da Natureza, professora Ava Guarani), em fevereiro de 2016. Publicado originalmente no livro *Povos Indígenas no Brasil 2011/2016*, do Instituto Socioambiental (ISA).

Em julho de 1980, Russell Means discursa diante de milhares de pessoas de todas as partes do mundo reunidas no Black Hills International Survival Gathering, em Black Hills, South Dakota, E.E.U.U.

A única declaração possível para abrir um depoimento como este é a de que eu detesto escrever. O próprio processo resume o conceito europeu de pensamento “legítimo”; o que está escrito tem uma importância que é negada à oralidade. Minha cultura Lakota possui uma tradição oral; daí eu ordinariamente rejeitar a escrita. Este é um dos meios de os homens brancos destruírem a cultura dos povos não-europeus: impor uma abstração sobre as relações estabelecidas oralmente.

Por isso, o que você está lendo agora não foi escrito por mim. É algo que eu disse a outra pessoa que o transcreveu. Vou permitir isso porque parece ser o único jeito de me comunicar com o mundo do homem branco: através das mortas, secas páginas de um livro. Não me importa muito se minhas palavras vão atingir ou não os homens brancos. Eles já demonstraram, ao longo da história, que não são capazes de ouvir nem ver; só sabem ler (há exceções, é claro, o que só confirma a regra). Estou mais preocupado com as populações indígenas, estudantes e outros, naqueles que começam a ser absorvidos pelo mundo dos brancos através das universidades e de outras instituições. Ainda hoje esta é uma preocupação marginal. É muito possível que um pele-vermelha

passa a pensar como um homem branco; e, sendo uma escolha pessoal, que seja, mas a mim não interessa. Isto é parte do genocídio cultural levado a cabo pelos europeus contra os índios americanos hoje. Minha preocupação está naqueles que escolheram resistir ao genocídio, mas que podem estar confusos em como proceder.

(Repare que eu utilizo o termo índio americano (“American Indian”) ao invés de povos americanos nativos (“Native American”), nativos indígenas (“Native indigenous”) ou ameríndios, ao referir-me ao meu povo. Tem havido alguma controvérsia a esse respeito e, francamente, este ponto me parece um absurdo. Primariamente parece que *índio americano* tem sido rejeitado por sua origem europeia – o que é verdadeiro. Mas todos os outros termos são de origem europeia; o único jeito não-europeu de falar é referir-se aos Lakota – ou mais precisamente, aos Oglala, aos Brule etc. – e aos Dineh, aos Miccosukee e a todo o resto das várias centenas de nomes tribais adequados.)

(Também existe uma confusão a respeito da palavra índio, uma crença equivocada de que se referiria de algum modo ao país da Índia. Quando Colombo desembarcou nas praias do Caribe, não estava procurando por um país chamado Índia. Os europeus chamavam aquele país de Hindustão em 1492. Basta procurar nos mapas antigos. Colombo chamou de “índios” aos povos tribais que encontrou, em referência à expressão italiana “in Dio”, que significa “em Deus”).

É necessário um esforço muito grande a um índio americano para não se deixar ser europeizado. A grandeza desse esforço só pode se dar pelas vias da tradição, dos valores tradicionais que detêm nossos anciãos. Precisa vir da roda, dos quatro cantos, das relações: nunca de um livro, nem de mil deles. Nenhum europeu poderá jamais ensinar a um Lakota como ser um Lakota, um Hopi a ser um Hopi. Um grau de mestre em “estudos indígenas”, em “educação” ou algo do gênero não pode fazer de uma pessoa um ser humano ou prover conhecimento acerca dos meios tradicionais de um povo. Pode somente torná-lo um estranho (“outsider”), de mentalidade europeia.

Preciso aqui ser claro sobre algo, porque parece haver alguma confusão a respeito. Quando falo de europeus ou da mentalidade europeia, não estou a corroborar com falsas

distinções. Não estou dizendo que há, por um lado, os produtos de alguns milhares de anos de um desenvolvimento intelectual genocida, reacionário, europeu, que são o mau; em oposição a um novo pensamento intelectual e revolucionário, que é bom. Estou me referindo aqui às chamadas teorias marxistas, anarquistas e esquerdistas em geral. Não acredito que essas teorias possam ser diferenciadas do restante da tradição intelectual europeia. É tudo na verdade apenas a mesma velha canção.

Tal processo tem início muito antes. Newton, por exemplo, “revolucionou” a física e as ciências naturais reduzindo o universo físico a uma equação matemática linear. Descartes fez o mesmo com a cultura. John Locke o fez com a política e Adam Smith com a economia. Cada um desses “pensadores” pegou uma fatia da espiritualidade que envolve a existência humana e a converteu num código, numa abstração. Partiram de onde o cristianismo parou: “secularizaram” a religião cristã, como os acadêmicos apreciam dizer – e assim o fazendo, fizeram da Europa mais capaz e pronta para agir enquanto uma cultura expansionista. Cada um desses intelectuais revolucionários serviu para abstrair a mentalidade europeia cada vez mais, removendo a maravilhosa complexidade e sacralidade do universo e as substituindo por uma sequência lógica: um, dois, três. Resposta!

Isto é o que viria a se chamar “eficiência” no pensamento europeu. O que quer que seja mecânico é perfeito; aquilo que parece funcionar no momento – isto é, confirma o modelo mecânico como verdadeiro – é considerado correto, mesmo quando claramente esta não é a verdade. Daí o porquê de a “verdade” mudar tão facilmente no pensamento europeu; as respostas que resultam de tal processo são tapa-buracos, apenas temporárias e precisam ser continuamente descartadas em favor de novos tapa-buracos, que auxiliam os modelos mecânicos e os mantêm (os modelos) vivos.

Hegel e Marx são herdeiros do pensamento de Newton, Descartes, Locke e Smith. Hegel finalizou o processo de secularização da teologia – e isto é posto em seus próprios termos –, ele secularizou o pensamento religioso através do qual a Europa compreendia o universo. Marx, então, coloca a filosofia de Hegel em termos de “materialismo”, o que significa uma dessacralização completa de todo o trabalho de Hegel.

Novamente, isto nos termos do próprio Marx. E esta visão é hoje considerada o futuro potencial revolucionário da Europa. Os europeus podem até ver isso como revolucionários, mas os índios americanos veem isso simplesmente como ainda mais do mesmo, aquele velho conflito europeu entre ser e ter (“gaining”). As raízes intelectuais de uma nova forma marxista do imperialismo europeu repousam em Marx – e seus seguidores – remetidos à tradição de Newton, Hegel e de outros.

Ser é uma proposição sagrada. Ter é um ato material. Tradicionalmente, os índios americanos procuraram sempre ser as melhores pessoas que pudessem ser. Parte deste processo sagrado foi e é abrir mão de riquezas, inclusive descartá-las. Ganhos materiais são considerados falsos índices de status entre os povos tradicionais, enquanto são “a prova de que o sistema funciona” para os europeus. Claramente, há uma oposição completa entre os pontos de vista em questão aqui, e o marxismo está muito distante do outro lado onde se situa o olhar do índio americano. Mas vejamos as implicações mais gerais disto; não é um debate meramente intelectual.

A tradição materialista europeia de dessacralizar o universo é muito similar ao processo mental que conduz à desumanização de outra pessoa. Quem são os maiores especialistas em desumanizar outras pessoas? E por quê? Soldados que muito viram em combate aprendem a fazer isso a outro inimigo antes de irem ao combate. Assassinos o fazem antes de cometer um homicídio. Os paramilitares nazistas da SS faziam-no aos presos nos campos de concentração. Policiais fazem isso. Chefes de corporação fazem isso aos trabalhadores quando os enviam para minas de urânio e usinas de aço. Políticos fazem isso a todos à sua vista. E o que esse processo possui em comum em cada grupo sobre o qual é operada essa desumanização é tornar aceitável matar e, assim, destruir outros povos. Um dos mandamentos cristãos diz: “Não matarás”, pelo menos não seres humanos, então a artimanha é converter mentalmente as vítimas em não-humanos. Assim podem proclamar a violação de seu próprio mandamento como uma virtude.

Nos termos de uma dessacralização do universo, esse processo mental funciona de modo a tornar virtuoso destruir o planeta. Termos como progresso e desenvolvimento são usados aqui como letrados vazios, da mesma maneira que

vitória e liberdade são usadas para justificar morticínios no processo de desumanização. Por exemplo, um especulador imobiliário pode referir-se a “desenvolver” uma parcela de um terreno abrindo uma pedreira de cascalho; desenvolvimento aqui significa total, permanente destruição, através da remoção da própria terra. Mas a lógica europeia adquiriu algumas toneladas de cascalho com as quais mais terra poderá ser “desenvolvida” através da construção de linhas de estrada. No limite, o universo inteiro está aberto – nessa visão europeia – a esse tipo de insanidade.

Talvez o mais importante aqui seja o fato de que os europeus não possuem nenhum sentimento de perda em relação a tudo isso. Afinal de contas, seus filósofos dessacralizaram a realidade, não havendo assim satisfação alguma a ser adquirida (para eles) em observar a maravilha que é uma montanha, ou um lago, ou um povo, ou uma pessoa, simplesmente sendo. Não, a satisfação é medida em termos de aquisição material. E assim uma montanha vira uma pedreira, o lago se torna o refrigerador de uma usina, as pessoas são formatadas através de fábricas de doutrinação, processo que os europeus gostam de chamar de escolas.

Mas cada novo passo desse “progresso” aumenta uma aposta acerca do mundo real. Peguemos o combustível para as máquinas industriais como exemplo. Há pouco mais de dois séculos, quase todos utilizavam a madeira – um item reabastecível, natural – como combustível para as muito humanas necessidades de cozinhar e de aquecer-se. Em seguida veio a Revolução Industrial e o carvão tornou-se o combustível dominante, enquanto a produção se tornou um imperativo social para a Europa. A poluição começou a se tornar um problema nas cidades, a terra foi aberta e rasgada para prover carvão, apesar da madeira sempre ter sido coletada facilmente, sem grande custo para o ambiente. Mais tarde, o petróleo tornava-se o maior combustível, e a tecnologia de produção foi aperfeiçoada através de uma série de “revoluções” científicas. A poluição aumentou dramaticamente e, no entanto, ninguém sabe ainda, a longo prazo, quais custos ambientais estão sendo realmente bombeados junto a todo petróleo extraído do solo. Agora há uma “crise de energia”, e o urânio está se tornando o combustível dominante.

De capitalistas pode-se esperar, ao menos, que desenvolvessem o urânio como o único combustível apenas até que demonstre um bom lucro. É essa sua ética, e talvez consigam comprar algum tempo. De marxistas, por outro lado, pode-se esperar que irão desenvolver o combustível de urânio tão rápido quanto possível simplesmente porque é o mais “eficiente” combustível disponível para produção. É essa sua ética – e falho em enxergar o que é preferível. Como disse, o marxismo é um acerto em cheio, bem no meio da tradição europeia. É a mesma velha canção.

Daqui podemos notar uma regra geral. Não é possível julgar a natureza real da doutrina revolucionária europeia com base nas mudanças que ela propõe fazer dentro da estrutura de poder e sociedade europeias. Você só pode julgá-la pelos efeitos que terá sobre os povos não-europeus. E assim é porque cada revolução na história europeia não serviu senão para reforçar as tendências e habilidades europeias para exportar destruição aos outros povos, outras culturas e ao próprio ambiente. Desafio qualquer um a apontar um exemplo onde isto não seja verdade.

Então agora nós, como povo Índio Americano, somos inquietos a crer que uma “nova” doutrina revolucionária europeia tal como o marxismo vai reverter os efeitos negativos da história europeia sobre nós. Relações de poder europeias estão novamente para serem ajustadas, e isso supostamente fará bem para todos nós. Mas o que isso realmente quer dizer?

Agora mesmo, hoje, nós que vivemos na Reserva Pine Ridge estamos vivendo no que a sociedade branca designou como uma “Área de Sacrifício Nacional”. O que quer dizer é que temos muitos depósitos de urânio aqui, e a cultura branca (e não nós) precisam desse urânio como energia de produção material. O modo mais barato e eficiente para a indústria extrair e trabalhar o processamento desse urânio é jogar todo lixo produzido aqui mesmo nos sítios de escavação. Aqui mesmo onde moramos. Esse lixo é radioativo e fará toda a região inabitável para sempre. Isto é considerado pela indústria, e pela sociedade branca que criou essa indústria, como um preço “aceitável” para pagar pelo desenvolvimento dos recursos energéticos. Além disso, é também parte do plano drenar o lençol freático sob essa parte da Dakota do Sul como parte do processo industrial, tornando a região duplamente

inabitável. O mesmo tipo de coisa está acontecendo nas terras dos Navajo e dos Hopi, no alto das terras dos Cheyenne do Norte e dos Crow e em outros lugares. Foi descoberto que trinta por cento do carvão do Ocidente e metade do depósito de urânio nos Estados Unidos jazem debaixo de áreas de reserva, portanto de nenhuma outra forma isso pode ser chamado de uma questão menor.

Estamos resistindo sermos tornados uma Área de Sacrifício Nacional. Estamos resistindo sermos tornados um povo de sacrifício nacional. Os custos desse processo industrial não são aceitáveis para nós. É genocídio cavar urânio e drenar o lençol freático aqui – nem mais, nem menos.

Agora, suponhamos que em nossa resistência ao extermínio comecemos a buscar aliados (temos e estamos). Agora, suponhamos ainda que tomássemos o marxismo revolucionário ao pé da letra: que se pretende nada menos do que a completa derrubada da ordem capitalista europeia que apresentou essa ameaça à nossa própria existência. Esta pareceria uma aliança natural para os povos indígenas americanos. Afinal, como dizem os marxistas, foram os capitalistas que armaram sermos considerados um sacrifício nacional. Até aqui tudo isso é verdade.

Mas, como tentei apontar, essa “verdade” é muito enganadora. O marxismo revolucionário está comprometido em aprofundar o aperfeiçoamento e a perpetuação do próprio processo industrial que está nos destruindo. Ele apenas oferece “redistribuir” os resultados – o dinheiro, talvez – dessa industrialização para um setor mais amplo da população. Ele oferta tomar a riqueza dos capitalistas e passar adiante; mas, para que isto possa ser feito, o marxismo precisa manter o sistema industrial. Mais uma vez as relações de poder dentro da sociedade europeia precisarão ser alteradas, mas ainda de novo os efeitos sobre os povos indígenas americanos aqui e não-europeus em outros lugares continuará o mesmo. É a mesma coisa de quando o poder foi redistribuído da Igreja para a iniciativa privada durante a assim denominada revolução burguesa. A sociedade europeia se modificou um pouco, ao menos superficialmente, mas sua conduta em relação aos não-europeus continuou a mesma de antes. Podemos ver o que a Revolução Americana de 1776 fez pelos índios americanos. É a mesma velha canção.

O marxismo revolucionário, como a sociedade industrial de outras formas, busca “racionalizar” todo povo em relação à indústria – à maior indústria, à maior produção. É uma doutrina que despreza a tradição sagrada indígena americana, nossas culturas, nossos modos de vida. O próprio Marx nos chamou de “pré-capitalistas” e “primitivos”. Pré-capitalistas significa simplesmente, em sua visão, que nós eventualmente descobriremos o capitalismo e nos tornaremos capitalistas; fomos sempre economicamente atrasados nos termos marxistas. A única maneira em que os povos indígenas americanos poderiam participar em uma revolução marxista seria nos juntar ao sistema industrial, nos tornarmos trabalhadores fabris, ou “proletários”, como Marx os chamava. O homem tinha muito claro o fato de que sua revolução poderia somente ocorrer através da luta do proletariado, que a existência de um sistema industrial massivo é a pré-condição para uma sociedade marxista bem-sucedida.

Creio que existe um problema com a linguagem aqui. Cristãos, capitalistas, marxistas. Todos eles foram revolucionários em suas próprias mentes, mas nenhum deles realmente significa revolução. O que significam é a continuação. Fazem o que fazem de modo que a cultura europeia possa continuar a existir e se desenvolver de acordo com suas necessidades.

Assim, para que possamos realmente nos unir e juntar forças com o marxismo, nós índios americanos teríamos que aceitar o sacrifício nacional de nossa terra natal; teríamos que cometer suicídio cultural e nos tornar industrializados e europeizados.

Nesse ponto, devo parar e me perguntar se não estou sendo muito duro. O marxismo tem algo como uma história. Essa história confirma minhas observações? Olho para o processo de industrialização da União Soviética desde 1920 e vejo que esses marxistas fizeram o que a Revolução Industrial inglesa tomou 300 anos para fazer; os marxistas fizeram-no em 60 anos. Vejo que o território da URSS costumava conter certo número de povos tribais e que eles foram esmagados para abrir caminho para as fábricas. Os soviéticos referem-se a isso como a “questão nacional”, a questão de se os povos tribais teriam o direito de existir como povos; e decidiram que os povos tribais eram um sacrifício aceitável para as necessidades industriais. Olho para a China e vejo o mesmo. Olho para o Vietnã e vejo marxistas impondo uma ordem industrial e desenraizando o povo indígena tribal das montanhas.

Ouvi o líder dos cientistas soviéticos dizer que quando o urânio for exaurido, então outras alternativas serão encontradas. Vejo que os vietnamitas tomaram uma usina nuclear abandonada pelas forças armadas americanas. Eles a desmantelaram e a destruíram? Não, estão usando-a. Vejo a China explodir bombas nucleares, desenvolver reatores de urânio, e estão preparando um programa espacial para colonizar e explorar os planetas do mesmo modo que os europeus colonizaram e exploraram este hemisfério. É a mesma velha canção, mas dessa vez talvez com um tempo mais rápido.

A declaração do cientista soviético é muito interessante. Ele conhece que recurso energético alternativo será esse? Não, ele simplesmente tem fé. A ciência encontrará um caminho. Ouço os marxistas revolucionários dizerem que a destruição do ambiente, a poluição, a radiação serão todas controladas. E vejo agirem sustentados por suas palavras. Eles sabem como essas coisas serão controladas? Não, eles simplesmente têm fé. A ciência encontrará um caminho. A industrialização é boa e necessária. Como sabem disso? Fé. A ciência encontrará um caminho. Fé desse tipo sempre foi conhecida na Europa como religião. A ciência se tornou a nova religião europeia tanto para capitalistas como para marxistas; são verdadeiramente inseparáveis, são parte e parcela da mesma cultura. Então, tanto na teoria quanto na prática, o marxismo demanda que os povos não-europeus abram mão de seus valores, de suas tradições, de toda sua existência cultural. Seremos todos industrializados viciados em ciência numa sociedade marxista.

Eu não acredito que o próprio capitalismo é realmente responsável pela situação de os índios americanos terem sido declarados sacrifício nacional. Não, é a tradição europeia; a cultura europeia é responsável. O marxismo é apenas a última forma da continuidade dessa tradição, não uma solução para ela. Aliarmo-nos ao marxismo é aliar-se às próprias forças que nos declararam ser um custo aceitável.

Há outro caminho. Há o modo tradicional Lakota e os modos dos povos indígenas americanos. É o caminho que sabe que os humanos não têm direito de degradar a Mãe Terra, que sabe que há forças além do que qualquer mente europeia já concebeu, de que os humanos precisam estar em harmonia com todas as relações ou as relações eventualmente irão

eliminar a desarmonia. Uma ênfase assimétrica nos humanos pelos humanos – a arrogância europeia de agir como se estivessem além da natureza de todas as coisas relacionadas – pode resultar somente em uma total desarmonia e em um reajuste que corte os humanos a seu tamanho, dê a eles um gosto da realidade que está além de sua compreensão e alcance e restaure a harmonia. Não é necessária uma teoria revolucionária para trazer luz a isto; está além do controle humano. Os povos da natureza desse planeta sabem disso e, portanto, não teorizam sobre isso. Teoria é uma abstração; nosso conhecimento é real.

Destilado a seus termos básicos, a fé europeia – incluindo a nova fé na ciência – equivale à crença de que o homem é Deus. A Europa sempre buscou um Messias, seja este o homem Jesus Cristo, ou o homem Karl Marx ou o homem Albert Einstein. Os índios americanos sabem que isso é totalmente absurdo. Os humanos são a mais fraca de todas as criaturas, tão fracos que outras criaturas estão dispostas a dar sua carne para que possamos viver. Os humanos são capazes de sobreviver somente através do exercício da racionalidade, já que lhes faltam as habilidades de outras criaturas para obter comida através do uso dos dentes e garras.

Mas a racionalidade é uma maldição, já que pode fazer com que os humanos esqueçam a ordem natural das coisas, da forma que outras criaturas o fazem. Um lobo nunca esquece seu lugar na ordem natural. Índios americanos podem esquecer. Europeus quase sempre esquecem. Nós rezamos nossas gratidões ao cervo, a nossas relações, por nos permitir comer sua carne; os europeus simplesmente tomam a carne como garantida e consideram o cervo inferior. Afinal, europeus consideram-se divinos com seu racionalismo e ciência. Deus é o Ser Supremo; tudo o mais deve ser inferior.

Toda tradição europeia, inclusive o marxismo, conspirou para desafiar a ordem natural de todas as coisas. A Mãe Terra foi abusada, os poderes foram abusados e isso não pode continuar assim para sempre. Nenhuma teoria pode alterar esse simples fato. A Mãe Terra irá retaliar, todo o ambiente irá retaliar e os violadores serão eliminados. As coisas caminham em um círculo inteiro, voltam para onde começaram. É isso a revolução. Esta é a profecia de meu povo, do povo Hopi e de outros povos correlatos.

Os índios americanos têm tentado explicar isso aos europeus por séculos. Mas, como disse antes, europeus provaram-se incapazes de escutar. A ordem natural irá vencer, e os agressores morrerão do jeito que morrem os alces quando ofendem a harmonia por haver superpovoado determinada região. É apenas uma questão de tempo até que o que os europeus chamam de “uma catástrofe maior de proporções globais” ocorra. É o papel dos povos índios americanos, o papel de todos os seres da natureza, sobreviver. Uma parte de nossa sobrevivência é resistir. Não resistimos para derubar um governo ou tomar o poder político, mas porque é natural resistir ao extermínio, sobreviver. Não queremos poder sobre as instituições brancas; queremos que as instituições brancas desapareçam. Essa é a revolução.

Os índios americanos ainda têm contato com essas realidades – as profecias, as tradições de nossos ancestrais. Aprendemos dos anciãos, da natureza, das forças. E quando a catástrofe acabar, nós povos índios americanos ainda estaremos aqui para habitar o hemisfério. Não importa se serão somente um punhado vivendo no alto dos Andes. Os povos índios americanos sobreviverão; a harmonia será restabelecida. Essa é a revolução.

A essa altura, talvez devesse ser bem claro sobre outro assunto, que já devia estar claro como resultado do que já disse. Mas a confusão se espalha facilmente nesses dias, portanto irei martelar de novo esse ponto. Quando utilizo o termo europeu, não me refiro à cor da pele ou a uma estrutura genética particular. Refiro-me a um modo de pensar, uma visão de mundo que é produto do desenvolvimento da cultura europeia. As pessoas não são geneticamente codificadas para possuir essa perspectiva; são aculturadas para que seja sustentada. O mesmo é verdade para os índios americanos ou membros de quaisquer culturas.

É possível para um índio americano compartilhar valores europeus, uma visão de mundo europeia. Temos um termo para essas pessoas; chamamo-las de “maçãs” – vermelhas por fora (genética) e brancas por dentro (seus valores). Outros grupos têm termos similares: os negros têm seus “oreos”; os hispânicos têm “côcos” e assim por adiante. Porém, como já disse, existem exceções à norma branca: pessoas que são brancas por fora, mas não brancas por dentro. Não estou certo de qual termo deveria ser aplicado a elas senão “seres humanos”.

O que estou propondo aqui não é uma proposta racial, mas uma proposta cultural. Aqueles que em última análise advogam e defendem as realidades da cultura europeia e seu industrialismo são meus inimigos. Aqueles que resistem a isso, que lutam contra isso, são meus aliados, os aliados dos povos índios americanos. E não dou a mínima para que cor seja sua pele. Caucasiano é o termo branco para a raça branca; europeia é a perspectiva à qual me oponho.

Os comunistas vietnamitas não são exatamente o que se pode considerar caucasianos genéticos, mas agora eles estão funcionando a partir da mentalidade europeia. O mesmo permanece verdade para os comunistas chineses, para os capitalistas japoneses, para os católicos bantu, para Peter “Mac-Dollar” na reserva Navajo ou Dickle Wilson aqui em Pine Ridge. Não há racismo envolvido nisso, apenas um reconhecimento da mente e do espírito que fazem uma cultura.

Em termos marxistas, suponho que eu seja um “nacionalista cultural”. Trabalho primeiro para meu povo, o povo tradicional Lakota, porque mantemos uma visão de mundo comum e compartilhamos uma luta imediata. Além disso, trabalho com outros povos índios americanos tradicionais, de novo por causa de certa comunidade de visão de mundo e de forma de luta. Mais além disso, trabalho com qualquer um que tenha experimentado a opressão colonial europeia e resiste à sua totalização cultural e industrial. Obviamente, isso inclui caucasianos genéticos que lutam para resistir às normas dominantes da cultura europeia. Os irlandeses e os bascos vêm imediatamente à minha mente, mas há muitos outros casos.

Trabalho primeiramente com meu próprio povo, com minha própria comunidade. Outros povos que possuem uma perspectiva não-europeia devem fazer o mesmo. Acredito no lema: “Confie na visão de seu irmão”, e gostaria também de adicionar as irmãs a essa confiança. Confio na visão baseada na comunidade e na cultura de todas as raças que naturalmente resistem à industrialização e à extinção humana. Claramente, indivíduos brancos podem compartilhar isso, dado somente que eles tenham alcançado a consciência de que a continuidade dos imperativos industriais da Europa não é uma visão, mas o suicídio da espécie. Branco é uma das cores sagradas dos povos Lakota – vermelho, amarelo, branco e preto. As quatro direções. As quatro estações. Os

quatro períodos da idade e da vida. As quatro raças da humanidade. Misture vermelho, amarelo, branco e preto juntos e ocorre o marrom, a cor da quinta raça. Este é o ordenamento natural das coisas. Parece-me natural, portanto, trabalhar com todas as raças, cada qual com seu sentido, identidade e mensagens especiais.

Mas existe um comportamento peculiar dentre a maioria dos caucasianos. Assim que me tornei crítico da Europa e de seus impactos sobre as outras culturas, eles ficaram na defensiva. Começaram a defender a si mesmos. Mas não estou atacando a eles pessoalmente; estou atacando a Europa. Personalizando minhas observações sobre a Europa eles estão personalizando a cultura europeia, identificando-se eles mesmos com ela. Defendendo-se a si mesmos nesse contexto, estão em última análise defendendo a cultura da morte. Esta é uma confusão que precisa ser superada, e superada logo. Ninguém de nós tem energia para ser desperdiçada em falsos conflitos como esse.

Os caucasianos têm uma visão mais positiva para ofertar à humanidade do que a cultura europeia. Acredito nisso. Mas para obterem essa visão é preciso que os caucasianos ponham os pés fora da cultura europeia – e junto a todo o resto da humanidade – para ver a Europa como ela é e o que está a fazer.

Ater-se ao capitalismo, ao marxismo e todos os outros “ismos” é simplesmente permanecer dentro da cultura europeia. Não há como evitar esse fato básico. Como um fato, isto constitui uma escolha. Entenda que a escolha é baseada na cultura, não na raça. Entenda que escolher a cultura europeia e o industrialismo é escolher ser meu inimigo. E entenda que essa escolha é sua, não minha.

Isto me traz de volta para dirigir-me àqueles índios americanos que estão vagando pelas universidades, periferias da cidade e outras instituições europeias. Se você está lá para resistir ao opressor de acordo com seus modos tradicionais, que assim seja. Não sei como você administra a combinação dos dois, mas talvez você tenha sucesso. Mas retenha seu senso de realidade. Cuidado em vir a acreditar que o mundo branco agora oferece soluções aos problemas que nos confrontam. Cuidado também em permitir que palavras de povos nativos sejam retorcidas sem vantagens a nossos inimigos. A Europa inventou a prática de distorcer as palavras contra elas

mesmas. Você só precisa dar uma olhada nos tratados entre os povos índios americanos e vários governos europeus para saber que isso é verdade. Tire sua força de quem você é.

Uma cultura que regularmente confunde revolta com resistência nada tem de útil para lhe ensinar e nada tem a lhe oferecer como modo de vida. Os europeus perderam há muito todo tato com a realidade, se é que alguma vez tiveram contato com quem vocês são como índios americanos.

Então, suponho que para concluir isto, devo afirmar claramente que conduzir qualquer um ao marxismo é a última coisa em minha mente. O marxismo é tão alienígena a minha cultura quanto o são o capitalismo e o cristianismo. De fato, posso dizer que não estou tentando dirigir ninguém em direção a coisa alguma. Em alguma extensão eu tentei ser um “líder”, no sentido que a mídia branca aprecia usar o termo, quando o movimento indígena americano era uma jovem organização. Esse foi o resultado de uma confusão que não tenho mais. Você não pode ser tudo para todo mundo. Eu não proponho ser assim usado pelos meus inimigos. Não sou um líder. Sou um patriota Oglala Lakota. Isto é tudo que eu quero e preciso ser. E estou muito confortável com quem eu sou.¹

¹ Discurso do ator e ativista Oglala Lakota Russell Means. Publicado na Rádio Yandê em 9 de agosto de 2016.

Tradução de Idjahure Kadiwel e Santiago Perlingeiro

Sobre os filmes

Naquele tempo todos eram gente (Aline Baiana, 2016),

Piragui - a dona dos peixes (Luiza Calagian, 2016) e

Tekohá - Som da terra (Rodrigo Arajeju e Valdelice Veron, 2017)

><><

Renata Otto Diniz

D.E.: Gostaria de fazer-lhe uma pergunta simples: que é um mito?

C.L.-S.: Não é uma pergunta simples, é exatamente o contrário, porque se pode respondê-la de vários modos. Se você interrogar um índio americano, seriam muitas as chances de que a resposta fosse: uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes. Porque, apesar das nuvens de tinta projetadas pela tradição judaico-cristã para mascará-la, nenhuma situação parece mais trágica, mais ofensiva ao coração e ao espírito do que a situação de uma humanidade que coexiste com outras espécies vivas sobre uma terra cuja posse partilham, e com as quais não pode comunicar-se. Compreendemos que os mitos se recusem a tomar esse defeito da criação como original; que vejam em sua aparição o acontecimento inaugural da condição humana e da sua fraqueza.

(LÉVI-STRAUSS e ERIBON, 1990)

Há três filmes guarani na mostra contemporânea brasileira desta edição do forumdoc.bh.2017: *Naquele tempo todos eram gente* (Aline Baiana, RJ, 2016); *Piragui - a dona dos peixes* (Luiza Calagian, SP, 2016); e *Tekohá - o som da terra* (Rodrigo Arajeju e Valdelice Veron, Brasília, 2017). Mas os filmes indígenas, na temática e até na produção, inscritos para a mostra foram muitos. Na maioria,

expunham sua reivindicação de respeito aos direitos mínimos: territoriais em primeiro lugar, pois a restrição deste acarreta outras restrições, de saúde, de alimentação, de autonomia econômica e política. Por esta amostragem, vemos que os indígenas, de modo geral, respondem a uma situação de guerra: são perseguidos como inimigos (como bem exhibe o filme *Martírio* com os Guarani Kaiowá) apenas porque não desejam e nem se vocacionam para o projeto do Estado.

Os três filmes guarani da mostra (há, na mostra contemporânea brasileira, outros filmes indígenas não-guarani) são, por felicidade do acaso, exemplares de cada um dos subgrupos guarani que residem atualmente sobre o território do Brasil, quais sejam, os Kaiowá, cerca de 31 mil no Brasil, em sua maioria no estado do MS, representados pelo filme *Tekoha - o som da terra*; os Mbyá, cerca de 7mil, espalhados pelo litoral sul e sudeste e no interior do Tocantins, representados pelo filme *Piragui - a dona dos peixes*; e os Nandeva, cerca de 13 mil vivendo ao sul do Brasil, nos estados RS, SC, PR, MS e SP, representados pelo filme *Naquele tempo todos eram gente*. A população guarani é uma das maiores populações indígenas no Brasil. Juntos, os subgrupos Guarani Kaiowá, Nandeva e Mbyá, de acordo com as fontes da SESAI – nas quais nos apoiamos para os números anteriores – somam cerca de 51 mil pessoas. Mas se nos fiamos na fonte do Mapa Guarani Continental (acessível também no pib.socioambiental.org), esta soma chega a cerca de 85 mil Guaranis. Lembremos que no Brasil existem cerca de 300 povos indígenas, falantes de cerca de 270 línguas diferentes (de acordo com a pesquisa IBGE 2010-2017). Assim, além dos Guarani, apenas mais meia dúzia de povos indígenas ultrapassa vinte mil pessoas no Brasil (os Tikuna, com cerca de 53 mil; os Kaingang, com cerca de 46 mil; os Makuxi, com cerca de 33 mil; os Guajajara, com cerca de 28 mil; os Terena, com cerca de 26 mil e os Yanomami, com cerca de 23 mil). Nove outros povos indígenas têm sua população na casa das dezenas de milhares (Xavante e Potiguará têm cerca de 18 mil pessoas; Kokama e Munduruku têm cerca de 14 mil; Sateré, cerca de 13 mil; Huni Kuin e Baré, cerca de 11 mil; Apurinã cerca de 10 mil). Os demais povos indígenas no Brasil têm poucos milhares, ou centenas, ou dezenas, ou até unidades de pessoas como todo seu universo de “parentes” (como se pode ver no filme *Piripkura* que abre este festival). Assim, os Guarani são um dos povos indígenas mais expressivos no

nosso país. Ou, pelo menos, deveriam ser, já que foram um dos mais resistentes aqui, desde a invasão pelos europeus. Mas o que sabemos sobre eles? Quase nada. Se o tríptico guarani da mostra não vêm tapar essa lacuna, ao menos, vem apontar exemplos da ontologia guarani.

Como se lê na epígrafe deste texto, Lévi-Strauss responde, numa entrevista concedida a Didier Eribon, à pergunta “o que é um mito?”. Pois bem, a história narrada pelo filme *Naquele tempo todos eram gente* é um mito tal como colocado por Lévi-Strauss. É uma história do surgimento do pássaro bacurau e, sendo assim, é uma versão da história de como os animais e os humanos passaram a existir, tal como existem hoje, isto é, como seres que deixaram de se comunicar. O mito do pássaro bacurau conta como ele tornou-se o que é hoje, desde um passado em que fora humano. Esta transformação é o ponto culminante no mito ñandeva narrado no filme. Mas, antes, esta versão passa pela narrativa de uma *outra* história. A história de *Kuarahy*, o Sol, e *Djasy*, a Lua. Este ponto é muito interessante, pois ele mostra como esta outra história é quase incontornável, para situar o tempo, os personagens, o mundo do mito guarani.

Esta *outra* história trata-se de um dos mitos mais difundidos na América do Sul, a história dos gêmeos extraordinários¹. As versões tupi-guarani são as mais conhecidas, mas este mito, em suas variadas versões (inclusive, a contada pelos Tupinambá da costa, desde a época da invasão europeia, que exhibe *Maira* e *Mucura* no papel dos protagonistas), ultrapassa os narradores tupi e chega a outras famílias linguísticas, aruak (Apurinã) e caribe (Ye'kuana), por exemplo. A história dos gêmeos extraordinários começa com uma mulher. A história fala da trajetória da primeira mulher na terra (ou da mulher solitária, caminhando sozinha na mata). Esta primeira mulher ou esta mulher solitária é uma mulher grávida, abandonada pelo pai de seus filhos (um

¹ O motivo da gemelaridade dos irmãos demiurgos ameríndios foi tratado por Lévi-Strauss especialmente no último volume das “pequenas” *Mitológicas*, uma trilogia escrita em paralelo e posteriormente aos quatro volumes principais, quais sejam: *O Cru e o Cozido*, *Do Mel às Cinzas*, *A Origem das Maneiras à Mesa* e *O Homem Nu*. Esta trilogia está composta, por sua vez, pelos títulos *A Oleira Ciumenta*, *A Via das Máscaras* e *Histórias de Lince*. Este último trata especialmente da teoria da gemelaridade impossível, e do *clinâmen* filosófico no pensamento ameríndio. Ou seja, evidencia o valor concedido à diferença e à alteridade, ao passo que recusa a possibilidade da identidade durar.

demiurgo, um criador, um transformador, ou um transgressor). No mito narrado no filme trata-se de *Nhanderu eté*. A versão ñandeva coincide com as demais versões tupi-guarani ao contar que os filhos, por serem criaturas sobre-humanas, podem conversar com a mãe ainda no ventre. Os filhos prometem guiar a mãe ao encontro do pai. Mas por um engano (a má escolha), a mulher enfurece seus filhos, os deixa magoados consigo. Estes, então, recusam-se a voltar a falar com ela. Sem a orientação dos filhos, a mulher se perde. Duplamente “abandonada”, abandonada e perdida, ela segue sua busca. Outro engano (uma segunda má escolha) a faz tomar uma trilha errada e ela termina na casa de inimigos vorazes. Chega à aldeia do povo dos *jaguar eté*, as onças verdadeiras. A mulher é recebida por uma velha onça, que estava sozinha na aldeia. A velha a escuta e a esconde sob um cesto (ou um pote de cerâmica, dependendo da versão) para que os jaguretês, seus filhos e netos, não encontrem a mulher. Mas os jaguretês, de volta à casa de uma longa caçada, mesmo não vendo a mulher, são capazes de sentir seu cheiro. Eles a encontram e a devoram. Porém, os filhos que carregava no ventre, sendo filhos de *Nhanderu eté*, escapam de serem devorados. São, então, criados pelo povo dos jaguares, adotados pela velha onça como se fossem seus netos. Portanto, os gêmeos são criados pelos devoradores de sua própria mãe. Quando descobrem que passaram a vida enganados, os gêmeos revoltam-se e planejam vingar-se. Criam um lugar cheio de fartura, com muitos frutos e animais de caça. Mas colocam este lugar cercado por um grande rio. Por cima da água do rio, atravessam um tronco, como uma pinguela, qualquer pau que sirva de ponte (ou uma jangada, como na versão ñandeva do filme). Convidam, então, os jaguares a atravessar por este pau instável. Combinam entre si que fariam o pau virar, enquanto os jaguares estivessem atravessando para lançá-los n’água, matando-os afogados ou devorados pelas criaturas monstruosas da água que também haviam criado para dar cabo das onças. Porém, o plano não tem sucesso absoluto, pois um dos gêmeos não cumpre o combinado. A ponte não se revira totalmente e algum *jaguar eté* sobra (na versão do filme é uma fêmea, grávida) consegue escapar, saltando para a margem do lugar criado. A história dos gêmeos conclui que, a partir de então, jaguares e humanos viveriam sobre a terra, mas seguiriam como inimigos. Enfatiza o abandono da mulher, a devoração dela por inimigos, a criação dos filhos pelos devoradores da mãe e a vingança consecutiva dos filhos, donde

a futura separação entre seres de natureza irreconciliável. Mas o mito narrado em *Naquele tempo todos eram gente* segue daí e desemboca no surgimento de Urutau. Como se ligam estas partes? O que a versão do filme especificaria?

O mito ñandeva segue depois da vingança com os gêmeos, neste caso, Sol e Lua (Kuarahy e Djasi), criando para si uma “irmã”, para que não se sentissem, eles mesmos solitários (abandonados), na terra. Mas sabiam que deveriam partir para o patamar celeste em busca de seu pai. Sabiam que deixariam novamente uma mulher sozinha (abandonada) na terra. Então, para que ela não pensasse de saudades depois da partida deles para o céu, os irmãos transformaram-na no pássaro Urutau. Por isso, este pássaro vive chorando seu canto noturno aos céus, cantando com saudades dos que lhe abandonaram na terra e seguiram para viverem sua vida de astro no patamar celeste.

As análises feitas por Lévi-Strauss, sobretudo num volume especialmente dedicado às aparições míticas desse pássaro – A Oleira Ciumenta –, esclarecem que o sentimento ao qual o Urutau (e seus variantes, bacurau, coruja) está associado é o ciúme. Em todo caso, seja ao sentimento de ciúme, seja ao de saudade, o canto melancólico do pássaro noturno diz respeito ao fato dele ter restado abandonado na terra, depois de participar de um conflito que tem lugar entre pessoas primordiais de sexo cruzado: um conflito conjugal ou, como no filme, um conflito entre irmãos de sexo oposto, os irmãos masculinos e a irmã feminina.

O “mitema” a ser considerado na junção ou desdobramentos da história de *Naquele Tempo Todos Eram Gente* é, enfim, a condição de abandono, ou melhor, a condição de *abandonados* dos humanos nos tempos atuais. Os humanos atuais são aqueles que restaram na terra, como a mulher humana do mito, depois da partida do demiurgo para o céu², ou da

² Um exemplo araweté, tupi-guarani, detalhado na tese de Eduardo Viveiros de Castro sublinha esta condição: “Os humanos se definem no contexto desta separação [diferenciação entre as camadas ou suportes que hoje compõem o universo] como aqueles que foram deixados para trás, ‘os abandonados’. Antes disso, os homens e os futuros deuses viviam em comum na terra – um mundo sem trabalho e sem morte, mas também sem fogo e plantas cultivadas. Então em consequência de um insulto que ouviu de sua esposa, a divindade *Aranami* resolveu afastar-se, agastado com os homens” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 184).

mulher pássaro urutau depois da partida de seus irmãos, astros celestes, para o céu. A partida dos sobrenaturais para o patamar celeste é o fato que desencadeia a separação entre os próprios patamares celeste e terrestre (antes, indiferenciados) e, assim, também a própria diferenciação entre os regimes do tempo primordial – aquele no qual os seres eram “comunicantes”, trans-específicos, participando de uma humanidade indiferenciada de fundo – e do tempo atual – este em que os humanos e animais, assim como todos os seres, passaram a se distinguir uns dos outros em espécies irreconciliáveis.

“É por isso que Urutau canta um lamento quando o sol se põe. Urutau chora quando o irmão vai embora, ele canta. Canta para que seus irmãos o escutem”, diz a parte final do mito no filme. Nesse ponto exato, o filme corta da narrativa mítica para sua atualização: o quadro é tomado em áudio e vídeo pelo momento em que a polícia retira à força os jovens assentados no chão. O que eles querem? Garantir que Urutau Guajajara fique pendurado no seu posto, pendurado no alto da árvore, e possa seguir cantando para seus irmãos, no céu, em nome de seus irmãos, seus parentes, nessa terra: “Fora Cabral!”, “Resiste Aldeia!”, cantam os abandonados da vez!

Piragui - a dona dos peixes também nos dá a ver (como no filme acima mencionado) a história de uma transformação, tal como prevista numa narrativa mítica. A história aqui é a de uma mulher (atual) e sua “quase-transformação” em peixe. Esta história é que se deixa ver em paralelo com a história mítica Mbyá de *Piragui*, a dona dos peixes. A história mítica entretanto põe em cena um homem que faz um acordo com a dona dos peixes, o mito conta como, para receber uma quantidade suficiente de peixes, um homem precisa conceder algo em troca. Ele mesmo se dará a ela em troca dos peixes ofertados. O mitema aqui é o da dádiva (em vez do abandono). Congruente com a transformação do mitema (do abandono dos humanos pelos deuses para a reciprocidade dos humanos para com os animais), o foco do mito Mbyá, do filme *Piragui* passa para as relações entre humanos e infra-humanos (em vez de situar as relações entre humanos e sobre-humanos, como no mito ñandeva anterior); passa a situar o conflito no patamar inferior, subterrâneo, subaquático (em vez do patamar superior celeste). Passa para a trajetória de um homem submetido aos favores dos animais, ou dos espíritos-animais,

donos de animais (em vez da mulher abandonada pelos deuses). Mas a relação entre o mito e a vida, ou seja, entre a potência virtual e a atualização do mito segue em *Piragui*. Mais do que isto, *Piragui* é um filme que dialoga com outros filmes indígenas, como *Hipermulheres* ou *O Cheiro do Pequi*, que apostam na encenação do mito, em contraposição, ou melhor, em composição com um “quase-acontecimento”, que é uma (quase) atualização do mito na vida das pessoas particulares. Dito de outra forma, a história desses filmes conta como se passaria a um “acontecimento total”, caso as pessoas atuais (os protagonistas) se comportassem cabalmente como no mito. As narrativas dessa “tradição” vêm, portanto, demonstrar justamente como seria a história atual das pessoas se o mito não fosse ouvido. Enfim, estes filmes desvelam como o plano do “mito” e o plano da “história” estão em continuidade na ontologia ameríndia.

Em *Tekoha - o som da terra*, o terceiro filme do nosso tríptico guarani, estamos entre os Kaiowá, e sob uma perspectiva mais declaradamente política desta ontologia. Temos outra vez uma história da mulher abandonada. Mas aqui este abandono aparece como que redobrado em dois planos, pois se trata das mulheres atuais, de fato (novamente), abandonadas. E ainda não apenas abandonadas sobre a terra, mas sob um desterro. Desdobradas ainda no plano da quantidade, pois vemos ao menos três gerações de mulheres kaiowá que viram seus homens serem mortos, restando *elas* sozinhas, mulheres entre si. Ainda, novamente, mulheres abandonadas com suas crianças. Mas além de tudo, mulheres, com seu poder de cura, com sua capacidade de transmissão da vida e dos conhecimentos ancestrais, ligados à sua condição terrana. Enfim, mulheres com sua potência de guardiãs da vida nesta terra. As mulheres kaiowá estão sós (como no mito), enquanto passam sua estadia na casa dos inimigos, pois estão entre cercas, tratores, monocultura, numa terra nua, sem mata, e entre tiros e arma de fogo. Mas esta terra devastada e ocupada hoje pelos inimigos, fora antes, a terra delas, seu lugar de parada, como garantem as sepulturas dos seus. Então, é nessa paisagem devastada que as mulheres kaiowá fazem soar seus instrumentos femininos sagrados (seus *takuapu*), batendo-os justamente no solo fazendo a terra clamar com elas. Elas cantam, elas dançam, elas rezam. As mulheres realizam a vida de (r)existência nessa terra,

realizam, mesmo que entre devaneios sonâmbulos e pesadelos insones, seu *tekoha pe*, seu lugar onde se vive o bem viver, tal como ensinaram as belas palavras dos ancestrais. “Aqui seremos um dia felizes”, elas prometem e esperam que as belas palavras se cumpram, como no mito.

Este nosso “tríptico”, além da natureza indígena e do ar de família (guarani), nos apresenta então um aspecto particular da cosmologia guarani: a potência das atualizações míticas na vida cotidiana das pessoas.

Num trabalho em preparação, e em consonância com os argumentos de André Brasil e Bernard Belisário (2016) escrevemos que o cinema indígena compõe-se numa relação específica e incontornável entre as ordens do “campo” e do “extra-campo”. A primeira ordem seria aquela que a maioria de nós, não-indígenas, é capaz de acompanhar minimamente, como aquilo que se passa na cena, no quadro, como o conteúdo aparentemente tecido pela trama narrativa do filme. A segunda, a ordem do ante ou extra-campo é aquela que carrega a narrativa fílmica com as potências virtuais (do mito, e da cosmologia). Esta relação se nos parece imperceptível, é porque remete aos pressupostos ontológicos indígenas (sua cosmopolítica), frequentemente, completamente desconhecidos por nós. Não se trata, então, de conceber-se o “campo” como a ordem de expressão do “visível”, ao passo que o “ante ou extra-campo” seria a ordem de expressão do “invisível”. Pois pode haver no “campo” componentes invisíveis: a presença dos mortos, por exemplo, em suas sepulturas, ou no som do instrumento sagrado feminino fazendo vir do chão o som da terra (em *Tekohá - o som da terra*); ou na presença dos espíritos-animais primordiais, re-encenados em *Piragui*, ou na voz da mulher narradora em todos os filmes do tríptico. Assim como entes invisíveis podem estar também no ante-campo, como a consciência coletiva que pensa Piragui como a dona dos peixes, ou o devir-peixe da mulher, ou na condição de abandonados dos humanos na terra. Mas é justamente a relação necessária entre estas ordens (uma relação de oposição inclusiva, analógica e gradual, ente a narrativa evidente e os pressupostos ontológicos) que determina a natureza do cinema indígena.

Nesse tríptico guarani, esperamos ter tornado um pouco menos imperceptível que a relação entre as ordens do campo e do ante-campo está para o cinema indígena, assim como a relação entre a ordem da mitologia e da história está para a ontologia indígena. Os termos são mutuamente inclusivos e tendem um ao outro num equilíbrio instável. Finalmente, que no cinema ou na ontologia indígenas, não há uma narrativa histórica sem uma narrativa mítica, e vice-versa.

Referências

BRASIL, André e BELISÁRIO, Bernard. “Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas”. In: *Sociologia e Antropologia*. v6. n3. Rio de Janeiro: PPGAS/UFRJ, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude e ERIBON, Didier. *De perto e de Longe*. Rio e Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté, os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

Sobre os filmes *Yuxiã*
(Nawa Siã e Siã Inubake, 2017)
e *Txirin, o batismo do Gavião*
(Isaka Mateus Huni Kuĩ, 2017)

><<<

Els Lagrou

Estes dois filmes, diretos e poéticos, tratam, respectivamente, do processo de devir yuxian do agente de saúde Txana Mashã, do rio Humaitá, e da preparação e execução, no rio Jordão, do importante ritual de iniciação do líder do canto, o Txirin, batismo do gavião real. Este Txirin foi feito em homenagem ao falecido pajé Agostinho Muru, importante liderança ritual do Rio Jordão que faleceu recentemente. *Yuxian* e *Txirin* são os nomes dados às duas curtas em questão. Ambos os filmes foram concebidos e filmados por jovens cineastas huni kuin que contaram com a colaboração, respectivamente, de Mari Corrêa e de Carolina Canguçu para a edição e montagem. Trata-se portanto de filmes de autoria indígena.

Yuxian é um dos vários tipos de xamã (pajé) que existem entre os Huni kuin (Kaxinawa), povo indígena conhecido por seu protagonismo no campo da divulgação do xamanismo. Yuxian significa “aquele que convive com (vê, fala com e cura com) os *yuxin*”, seres-imagem, duplos, comumente traduzido, por falta de palavra melhor, como ‘espíritos’. Os Huni kuin habitam vários rios no Acre e no Peru e constituem o povo mais numeroso do Estado do Acre, onde possuem também um importante protagonismo político. Durante a época da exploração da borracha, um grupo de Huni kuin se rebelou contra o seringalista e se refugiou nas cabeceiras do rio Curanja no Peru. Este grupo deu origem às famílias que hoje moram no Peru nos rios Curanja e Purus e no

Brasil no Alto Rio Purus. Estes lugares serviram de reservatório dos saberes dos antigos. Os Huni kuin que habitam os rios Jordão, Humaitá e outros, são descendentes de ex-seringueiros que, depois de terem sido obrigados a viverem em colocações para a extração da seringa, se reorganizaram nos anos setenta em aldeias e empreenderam um vigoroso processo de retomada dos saberes antigos, muitas vezes contando com a ajuda de parentes do Peru que voltaram a morar com os parentes que tinham ficado no Brasil. Este processo de retomada e a história da separação e do reencontro foi registrado em número significativo de filmes de autoria huni kuin, muitos deles no contexto do projeto Vídeo nas Aldeias.

A complementariedade entre estas duas trajetórias huni kuin, a que ficou e se engajou na política indigenista local e a que partiu e conservou o conhecimento ritual, me parece uma das razões do seu atual dinamismo e protagonismo no cenário indígena nacional. Se encontramos nas aldeias do rio Purus do lado brasileiro e peruano uma tradição ritual de transmissão oral que não foi interrompida pela dispersão forçada pelo trabalho na seringa, estas mesmas aldeias encontram-se atualmente muito influenciadas pela presença evangélica que hoje em dia combate a continuidade das atividades ligadas à sociopolítica xamanística. Desde os anos noventa notava-se no Alto Purus uma tendência ao ocultamento do xamanismo. O xamanismo, como lógica interpretativa das relações com os seres não humanos e da causação das doenças, estava em todo lugar, mas parecia que o que se tinha era um xamanismo sem xamãs. Dizia-se que os grandes xamãs dos tempos antigos, os mukaya (aqueles que possuíam o amargo, substância xamanística que pode ser extraída e se tornar visível sob várias formas), tinham morrido e que somente os vizinhos, principalmente os Kulina, no caso do Purus, possuíam poderosos pajés capazes de enviar e retirar dardos xamanísticos. Este ocultamento tinha a ver com a investida missionária vinda do Peru. Diferentemente do que acontece no Jordão e no Humaitá, hoje em dia poucas aldeias no Purus recusam a presença evangélica e os que resistem o fazem com a ajuda de um forte investimento nos rituais de tomada de *nixi pae* (cipó, ayahuasca) e do rapé, importantes substâncias/agentes xamanísticos.

Temos assim, em terras Huni kuin, uma fértil tensão entre lugares de extrema visibilidade do xamanismo, com

inclusive, a organização de sessões xamanísticas para visitantes não indígenas, como no Jordão, e lugares onde ele existe, porém em estado oculto, em conflito com a visão evangélica que tenta se impor com força. Este mesmo diagnóstico foi feito pelo cineasta e liderança indígena Zezinho Yube huni kuin no filme *As voltas do kene* (vídeo nas aldeias, 2010). Vindo do rio Humaitá, mas com origens no Jordão, Zezinho Yube chega, acompanhado de sua mãe e de outras tecelãs de sua terra, no Alto Rio Purus à procura de conhecimentos mais especializados na arte de tecer com desenhos. As tecelãs do Purus, assim como seus especialistas rituais, são muito respeitados pelos parentes de outros rios por causa do conhecimento acumulado através das gerações nos tempos em que viviam nas cabeceiras dos rios, longe de qualquer interferência dos brancos. Mas, o que encontram, relata Zezinho no filme, é um ambiente tão influenciado pelo evangelismo que coloca em risco a transmissão destes mesmos conhecimentos que os parentes de longe vieram procurar. Hoje em dia, jovens especialistas rituais do Alto Rio Purus, alguns deles recém chegados do Peru, encontram em seus colegas do Jordão e do Humaitá grandes aliados na reconquista de espaço para a defesa de seus rituais e de seu xamanismo.

O filme *Yuxian*, filmado e dirigido por Nawa Siã e Siã Inubake (pelo Instituto Catitu, com a coordenação de Mari Correa), é um filme que nos permite acompanhar Txana Mashã, especialista ritual que trabalha neste caminho do conhecimento xamanístico de cura no Rio Humaitá. Txana Mashã é agente de saúde e conhece bem os remédios de branco. O vemos seguir a cartilha de perguntas inspiradas no conhecimento médico ocidental e administrar remédios correspondentes aos sintomas. Estas práticas rotineiras, no entanto, vão acompanhadas, de modo harmônico e complementar, de sopros, massagens e cantos de cura huni kuin que visam dialogar com o lado *yuxin* das doenças. Os remédios de branco ajudam a combater vários dos sintomas das doenças, mas é preciso também cuidar do *yuxin* da criança e da sua relação com os *yuxin* de outros seres, como dos animais de caça ou dos predadores que podem abduzir o *yuxin* da criança ou se alojar na sua barriga, como podemos apreender da tradução de alguns dos cantos de cura presentes no filme.

Outro aspecto importantíssimo dos procedimentos de cura huni kuin diz respeito ao conhecimento das plantas medicinais, e estas plantas, por “serem gente” em outro plano da realidade, por terem sido gente como nós, possuem *yuxin*, e é este *yuxin* o responsável por sua capacidade de cura. Neste universo animado por seres *yuxin* é preciso saber se dirigir a eles com os cantos e as palavras corretas para que sua agência se faça presente nas substâncias usadas, nas folhas espremidas nos olhos para ver e acertar na caça, nos banhos de folhas para afastar *yuxin* etc. A planta mestra, *huni*, gente, e *yuxin* por excelência, é o *nixi pae*, um cipó que nasceu do corpo enterrado do ancestral que conheceu o ritual da ayahuasca quando foi morar com o povo da jiboia. Ao tomar a bebida feita deste cipó o olhar, o suor, o sopro e o toque do curador ganham a força do poderoso *yuxin*, *yuxibu* (superlativo de *yuxin*), Yube, dono desta substância. É por isso que Txana Mashã se utiliza do cipó no processo de tornar seu sopro de cura poderoso, porque quando sopra com cipó não é somente ele que sopra, mas uma multiplicidade de forças da floresta que sopram juntos. O processo de devir *yuxian* de Txana Mashã passa pela incorporação destas agências outras que o ajudam a tirar a doença dos corpos dos seus pacientes.

O filme *Txirin, o batismo do gavião*, sob direção de Isaka Mateus Huni kuin, acompanha o especialista do canto, o txana Pedro Salomão huni kuin na execução de um Txirin em homenagem a Agostinho Muru da aldeia Novo Segredo no Jordão. Durante os últimos quinze anos de sua vida, Agostinho Muru investiu fortemente no estudo das tradições do seu povo e na partilha destes conhecimentos com os *Guardiões da floresta*, aliados brancos nas grandes cidades que se reúnem em torno do uso ritual do *nixi pae* e do rapé administrados por especialistas huni kuin. Como grande mediador entre os mundos urbano e da floresta, Agostinho se tornou um emblema dos novos tempos e sua recém fundada aldeia continua funcionando como centro de estudos que recebe periodicamente aliados não indígenas em torno do uso ritual e terapêutico das ‘medicinas da floresta’.

Um dos motivos para a realização de um Txirin, nos explica o txana Pedro Salomão no filme, é de dar ânimo e proteger os vivos depois da perda de uma ou de um importante *txana ibu*, liderança ritual feminina ou masculina, conhecedor dos

pakadin (cantos / reza rituais) e das artes de produzir artefatos. No Txirin se inicia novos txana's, se ensina a cantar a novos donos do canto, e ao cantar bem forte e bonito se chama para perto a caça, o que resulta em abundância e festa. Aqui, como no filme comentado acima, lidamos com o *yuxin* dos seres, das coisas e das substâncias. Para que o *yuxin* do gavião real, poderoso e generoso predador que abre as primeiras cenas do filme, esteja presente nas penas que serão usadas para fabricar o adorno dorsal, o *tete pei*, a enfeitar as costas do líder de canto, é preciso rezar / cantar seu *pakadin*, com voz forte e sem tremer, na hora de abater a ave. O mesmo vale para os caramujos com os quais se produzem os chocalhos dos tornozelos, a serem usados pelos cantores ao cantar. Todas estas matérias devem suas qualidades à presença do *yuxin* do seus donos que são chamados através dos seus respectivos cantos.

O filme realça o caráter pedagógico deste rito de iniciação. O txana Pedro explica cada passo de produção do enfeite dorsal do gavião real, assim como os cantos, que são muitos, seus significados e o momento certo de cantá-los. O próprio Pedro os aprendeu com os mais velhos, e se utiliza do livro para dar suporte a sua memória. Na hora de cantar para valer, no entanto, não vemos mais o caderno, pois o txana já os incorporou. Pedro enfatiza também a complementariedade das duas metades huni kuin: os *duabu*, gente do brilho, cujo canto de txirin é de dia, e os *inubu*, gente da onça pintada, cujo txirin, nos ensina Pedro, se faz durante a noite. Tendo em vista que Agostinho era *dua bake*, filho dos dua, fez-se o adorno dorsal com ingredientes da família dua e cantou-se os *pakadin* de manendabanã, do caminho da miçanga (ou do metal), que é o canto dos duabu. Assim foi dado continuidade à vida e ao aprendizado reintroduzido por Agostinho na sua comunidade de parentes no Rio Jordão e voltou-se a criar alto moral e entusiasmo numa aldeia que até então estava marcada pelo luto por causa da perda prematura de seu líder.

“Mas esse despertar não me incomoda mais do que os meus sonhos, agora furiosamente nítidos.” (Kafka em carta a Max Brod, provavelmente de 16 de novembro de 1912)

Em seu primeiro documentário sobre o *Wai'á Rini*, *O poder do sonho*, de 2001, Divino Tserewahú retoma os arquivos em torno do ritual de iniciação espiritual xavante para, em cena, situar seu “lugar” no momento em que fez as imagens: se em 1987, participava da iniciação como “menino da cabaça”, agora, ele será “guarda” – aquele que cuida da realização rigorosa das atividades rituais, impedindo, por exemplo, que as mulheres de entreguem água aos jovens sedentos – e, ao mesmo tempo, cinegrafista. Divino segue descrevendo as mudanças de posição que o tempo cíclico dos rituais abriga: Jair era “menino da madeira” e agora também será guarda. Benjamin, que era guarda, assume a função de cantor. Antes, logo no início, é o pai de Tserewahú, quem explica o ritual, preparando ciosamente a entrada do espectador no universo do filme: após uma imagem panorâmica de abertura, que mostra o desenho circular da aldeia xavante, Alexandre Tsereptsé disserta sobre o sofrimento a que os jovens devem se submeter para “conhecer as forças sobrenaturais” e sonhar.

¹ Devo boa parte das hipóteses desse breve comentário à interlocução com Bernard Belisário, que desenvolve a pesquisa de doutorado acerca do cinema-ritual de Divino Tserewahú, às estimulantes conversas junto ao Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e às aulas que acompanhei, em 2016, na UFMG, ministradas por Divino, Benjamin Wa'aihõ e Paixão Wa'umhi.

Permeando a fala do pai, imagens do ritual, em enquadramentos firmes e fluentes que caracterizam o estilo do cineasta: um *travelling* lateral acompanha a fila circular dos jovens no pátio; um plano aberto, fixo, nos dá a dimensão do ritual; agora, a câmera percorre a longa fila, filmando os integrantes, um a um, como a destacar e singularizar corpos e rostos, sem perder de vista o vínculo com o coletivo. O pai endereça então sua fala ao espectador, explicitando o intuito do filme, deliberadamente situado em um espaço interétnico: as imagens nos ensinarão como é “duro viver a tradição xavante”. Se, por um lado, o filme é estratégia mnemônica, registrando o ritual de modo a legar as imagens às outras gerações, ele também se constrói didaticamente, endereçando-se assim aos espectadores não-indígenas, *waradzu*.

“Quem sofre mais, sonha mais, e tem mais poder.” A fala de Tsereptsé nos conduz então ao mundo dos sonhos xavante, entrada que o filme nos possibilita, entre a precisão dos enquadramentos e a opacidade daquilo que ele, ao tornar visível, não nos permite acessar plenamente (já que somos estrangeiros àquele mundo). Essa é a chave que o novo *Wai’á Rini*, feito por Divino Tserewahú, em parceria com Bernard Belisário, 15 anos depois, vai retomar e, nos parece, acirrar.



Nesta nova versão, Tserewahú afirma e apura seu modo de filmar: trata-se de enquadrar com acuidade a cena ritualística e, a despeito da dispersão inevitável nesse tipo de evento, oferecer ao espectador planos justos, que demonstram amplo conhecimento da dinâmica ritual (como se um saber tácito, ao mesmo tempo intuitivo e estratégico, fosse acionado a cada tomada, antecipando com justeza o lugar onde posicionar a câmera, seus movimentos).

Os planos transitam entre o enquadramento fixo e o *travelling*, entre o plano geral do pátio e a atenção aos corpos e aos gestos (geralmente, repetidos e sustentados à exaustão). Essa geometria rigorosa é atravessada e desorganizada pontualmente pelas entradas disruptivas das mulheres, que saem do extracampo, tentam se esquivar e driblar a interdição dos guardas. Na montagem, estes planos mantêm intrincada relação com as situações rituais, preservando sua espessura e duração.

Diferentemente, contudo, da primeira versão do *Wai'á Rini*, nesta, as estratégias didáticas se reduzem ao mínimo: nem imagem aérea a situar o “território” do documentário, nem aparição do cineasta, em cena, a explicitar seu lugar de fala, entre o ritual e o filme; nem palavra do ancião que, traduzida ao espectador não-indígena, permita explicar aspectos centrais da iniciação, nem depoimento dos jovens, em contraponto interno às falas dos mais velhos. Nada disso está presente no novo filme, que parece se propor como outra forma de mediação².

Se antes, a fenomenologia do documentário – a rígida geometria e a densa tessitura da cena ritual – era entremeada pelas palavras, agora, elas não serão traduzidas e o espectador *waradzu* não encontrará qualquer amparo nas falas³.

² Pude ver *Wai'á Rini* (2015) em dois momentos: primeiro, em uma belíssima exibição no Cine Olaria, como parte do curso *Cinema, pensamento e política xavante*, ministrado por Divino Tserewahú, Benjamin Wa'aihô e Paixão Wa'umhi, em 2016, no âmbito do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. E, depois, na programação da mostra *Cinema: território ameríndio* (2017), que contou com curadoria de Júnia Torres e Pedro Portella.

³ Se a opção por não traduzir as falas pode vir a ser uma solução provisória, trata-se, contudo, do modo como o filme nos chega, por decisão do diretor, nessas duas exposições.





Se há elementos exteriores ao encadeamento das imagens, eles menos ajudam na compreensão do ritual do que a desconcertam: é o caso dos intertítulos, que dividem os blocos do filme e que também não se traduzem, e da música incidental, que não parece guardar ligação interna com o ritual e cuja origem nos é enigmática. Resta, portanto, ao espectador – especialmente, ao espectador *waradzu* – adentrar, desamparado, as imagens do sonho xavante; submergir no sonho do outro; sofrer sua beleza austera.

Sem um texto que as ampare, as imagens, de fato, surgem como as de um sonho: as longas filas de corpos que atravessam o pátio longitudinalmente; os enormes círculos que se formam em torno do espaço, o amplo vazio em seu centro; o modo reiterativo dos cantos; o contínuo bater dos pés (gesto que os Xavante denominam *datsiprabu*); a luz do dia filtrada pela poeira e pela fumaça, as imagens noturnas, em que os corpos quase não se distinguem na penumbra.

Seria preciso, em outro momento, caracterizar estas imagens do sonho, tal como sonhado pelos Xavante: sua produção se dá em meio a um ritual coletivo, em que os corpos padecem até desmaiar e, só assim, sonhar. Não se trata estritamente de sonhos individuais, enigmas, segredos que demandariam interpretação, mas de sonhos-agência, parte de uma iniciação espiritual que investe os corpos e os prepara para atuar em dada socialidade. Se a entrada no mundo dos sonhos se dá por meio de um trabalho exigente e rigoroso, o gesto de filmar e as imagens dele resultantes parecem contíguos ao sofrimento e à resistência dos corpos.

Termino esse brevíssimo comentário com uma hipótese, que talvez mereça atenção. Mais amplamente, a nova versão de *Wai'á Rini* sugere um reposicionamento nas relações cosmológicas entre os Xavante e os *waradzu*, aqui especificamente sob a mediação do cinema: se permanece o desejo de relação, o intuito de lidar e se relacionar estrategicamente com o mundo do branco; se se mantém o desejo de apresentar aos espectadores uma manifestação ritual, central na experiência cosmológica dos Xavante, o filme parece, contudo, alterar o modo como propõe essa relação, o modo como se propõe

como mediação: ele nos demanda adentrar o mundo espiritual xavante em seus próprios termos, por meio de uma cena sensível exigente, espécie de lúcida opacidade, na qual, repetimos, o sonho é contíguo à exaustão dos corpos. Deliberadamente, ele preserva e nos devolve, com generosidade, a parte de “não-saber” que nos cabe. Nesse momento em que o sonho do progresso nos faz despertar em meio a um cenário desoladamente distópico, não se mantém, ali, certa “distância segura” em relação ao nosso modo de sonhar?

Bimi, Shū Ikaya

><<<

Daniel Ribeiro Duarte

Ao começarem o filme *Bimi, Shū Ikaya* (2018) com o plano aproximado da casca da Samaúma – uma das árvores sagradas mais respeitadas pelos povos amazônicos pela sua dimensão monumental (que pode chegar a 90 metros de altura) e seus amplos poderes medicinais – os realizadores Huni Kuin parecem colocar o filme, desde já, em ligação e compromisso com camadas temporais mais amplas do que as alcançadas por nós não-indígenas.

A narrativa prossegue com a imagem dos pés de uma mulher que caminha no chão da floresta, entre as milhares de plantas que foram estudadas por uma tradição verdadeiramente enciclopédica no que diz respeito ao seu poder medicinal. Cercada pelos mais jovens, Bimi seleciona folhas, manuseia e corta. O filme vai seguir atento às mãos da pajé, que buscam a força da floresta para entregar aos corpos que ela pode curar. Estas mãos ganham uma importância fundamental no filme, pois muitas vezes são elas que conectam os planos entre si. A fala também é um agente mobilizador deste poder curativo: nesta primeira sequência, Bimi se dirige à Samaúma e diz que trouxe aquelas crianças até ela para que fossem curadas. “Eu dei seu nome para eles, eles são seus irmãos. Eles vieram te visitar para se curar de todo o mal com seu poder”.

Por mais que tentemos, é difícil que um plano de cinema feito por *nawa* (não-indígenas) atinja a forma como um realizador indígena – e particularmente os Huni Kuin – é capaz de mostrar uma planta ou árvore como quem filma um parente

– um parente mais velho, é claro. Junto ao poder medicinal está o poder da sabedoria e da ancestralidade: se as plantas são as grandes mestras, e os mais velhos são os intermediários desta ciência. Bimi, pajé tardiamente revelada (até porque às mulheres não era dado entrar em contato com estes conhecimentos) mas hoje respeitada inclusive pelos homens, ocupa este lugar com a consciência de ser uma criança aos pés da Samaúma.

Bimi pinga suco de Bawe nos olhos das meninas, para elas “terem boa memória no aprendizado dos *kene*, os desenhos da nossa cultura”¹. Ela não foi criada para o xamanismo, mas para o artesanato, como todas as meninas a quem não era permitido beber a medicina sagrada do *nixi pae*, combinação da Ayahuasca com a folha do Mariri que ensina o saber sobre as plantas e a medicina. Embora seu pai a tenha proibido de tomar o cipó, dizendo que a mulher que usa a planta fica com fraqueza, quando Bimi teve acesso a ele pela primeira vez (já tendo um neto) começou logo a cantar e curar. Os outros pajés souberam de seu trabalho e se interessaram, chamando-a para beber o *nixi pae* com eles e aceitando-a como pajé.

O cinema indígena, desde que se expandiu para um grande número de aldeias e etnias, tomou muitas formas e respondeu a diversas finalidades destes povos. Entre as funções do cinema para os povos originários está a de preservar a tradição. O filme de Bimi, ao mostrá-la para eles próprios e para o mundo exterior, a legitima como pajé: “Eu não saio por aí falando que eu sou pajé, mas vocês resolveram fazer este filme! Isto é um reconhecimento e eu agradeço. Eu digo que estou apenas começando, e quem vai se formar são vocês”. Bimi se refere a uma construção do saber medicinal que se transmite e consolida através das gerações, diante da enormidade de conhecimento que há guardado pela floresta. A mulher xamã também refere-se à dificuldade na transmissão dos saberes Huni Kuin. De fato, na primeira metade do século XX, os Huni Kuin (e muitos outros povos amazônicos) foram escravizados para trabalhar nos seringais, desaldeados e muitos foram mortos por epidemia ou violência, rompendo a corrente de transmissão da sabedoria tradicional. *Bimi, Shü Ikaya*

¹ In: Manual das crianças Huni Kuĩ Yumebu há uĩtã hariri ikaĩti disponível em: <http://www.tecendosaber.es.com/wc/uploads/2015/08/PgsManual_HuniKui_bx.pdf>.

é um filme da tradição, que busca registrar a sabedoria dos mais velhos, e cuja personagem principal relança este conhecimento do passado como algo em permanente movimento, que deve ser sempre completado pelos mais novos que o recebem.

Há um longo plano em que dois dos realizadores conversam sobre o filme. O cinema é visto como um instrumento para reconectar o povo Huni Kuin à sua espiritualidade, através da valorização do conhecimento tradicional. Falam das antigas cerimônias de *nixi pae*, quando os pajés bebiam quantidades enormes do chá para cantarem e fazer suas curas. Para eles, filmar Bimi é um gesto fundamental para registrar um pouco deste conhecimento. Eles combinam de inscrever o projeto em editais, para fazer um filme mais estruturado, com mais pessoas trabalhando. O cinema é comparado à caça pelos jovens cineastas, já que é preciso astúcia para saber onde procurar dinheiro e apoios para a realização. A ajuda dos brancos (entre eles Tiago Campos e Ernesto de Carvalho, no som, fotografia e montagem) é vista como um precioso auxílio, por saberem como se mover no mundo do cinema e dos editais.

O cinema é caça, mas também artesanato. O filme segue mostrando a pajé Bimi ensinando às crianças as atividades próprias ao mundo feminino. Elas colhem algodão, plantas e cozinham. O algodão é usado para redes e outros tecidos com padrões geométricos *kene*, dos Huni Kuin. Foi realizando estas atividades que Bimi aprendeu a cultura dos ancestrais, e talvez seja esta sabedoria de entrançamentos e geometrias que a tenha enraizado no conhecimento, tornando-a pajé de forma tão imediata, assim que bebeu o *nixi pae*.

Uma sequência forte do filme trata tanto da própria realização do projeto quanto da sobrevivência da cultura Huni Kuin. Um dos realizadores expõe a proposta que foi trazida por alguns: fazer uma festa com música dos brancos, dançar e depois fazer o ritual do *nixi pae*. Bimi pede a palavra e mostra a sua liderança: o projeto tem o seu nome, aquela maloca também, e desta maneira não poderia permitir que o projeto fosse pretexto para iniciar festas de outro tipo que não aquelas da tradição, pois “é nas festas que começam os problemas”.

Diante do preparo do *nixi pae*, realizado inicialmente por homens, Bimi traz um grupo de mulheres, que se sentam próximas aos caldeirões no fogo para ouvir a xamã cantar

uma melodia que atrai bons pensamentos. Para ela, o conhecimento não deve ser restrito a poucos, mas ser ensinado a quem quiser aprender.

Na parte final do filme, vemos a festa do *nixi pae*. Na sombra larga e protetora da Samaúma, Bimi e outros pajés distribuem a medicina e depois passam por cada um dos presentes oferecendo a sua cura e o seu sopro, massageiam e cantam para afastar os maus espíritos. A beleza desta sequência é rara: o visível é intenso mas ainda assim intui-se que o mais importante daquilo que está sendo filmado não pode ser visto. Radicaliza-se aqui o gesto cinematográfico de dar a ver o invisível. Testemunhamos algo sem o alcançar inteiramente, sabendo da força com que atua sobre a vida deste povo.

O filme tem ainda uma espécie de epílogo, em que Isaka e Siã, os mais jovens entre os três realizadores, são filmados conversando sobre o fazer cinema. Isaka diz que está muito satisfeito de ter feito o projeto sobre sua avó Bimi e se sente “um cineasta fazendo cinema”. Se por um lado o filme legitima a sua ancestral e os seus conhecimentos, através desta realização o jovem é incorporado aos fazeres da aldeia, quando se torna o veículo de uma tradição. Eles visualizam, com a ajuda dos jovens, a criação de uma produtora, com divisão do trabalho e aprofundamento na tarefa do registro. Siã concorda, mas relembra a interdependência entre o registro e a manutenção da tradição, sendo esta última o que dá força ao trabalho: “sem a cultura, não temos o que filmar”. Neste filme vemos um duplo movimento: ao mesmo tempo em que o cinema se incorpora à cultura, é legitimado como modo de ajudar na sua sobrevivência.

Os cantos soam, as buzinas Huni Kuin tocam, as câmeras filmam e a tradição continua. O trabalho da mulher pajé forma gerações, como a fruta que tem o mesmo nome que ela: Bimi, aquela que dá flor e depois germina novamente.

Israel



Xū'ūy
Bicho-preguiça, 2020

Isael

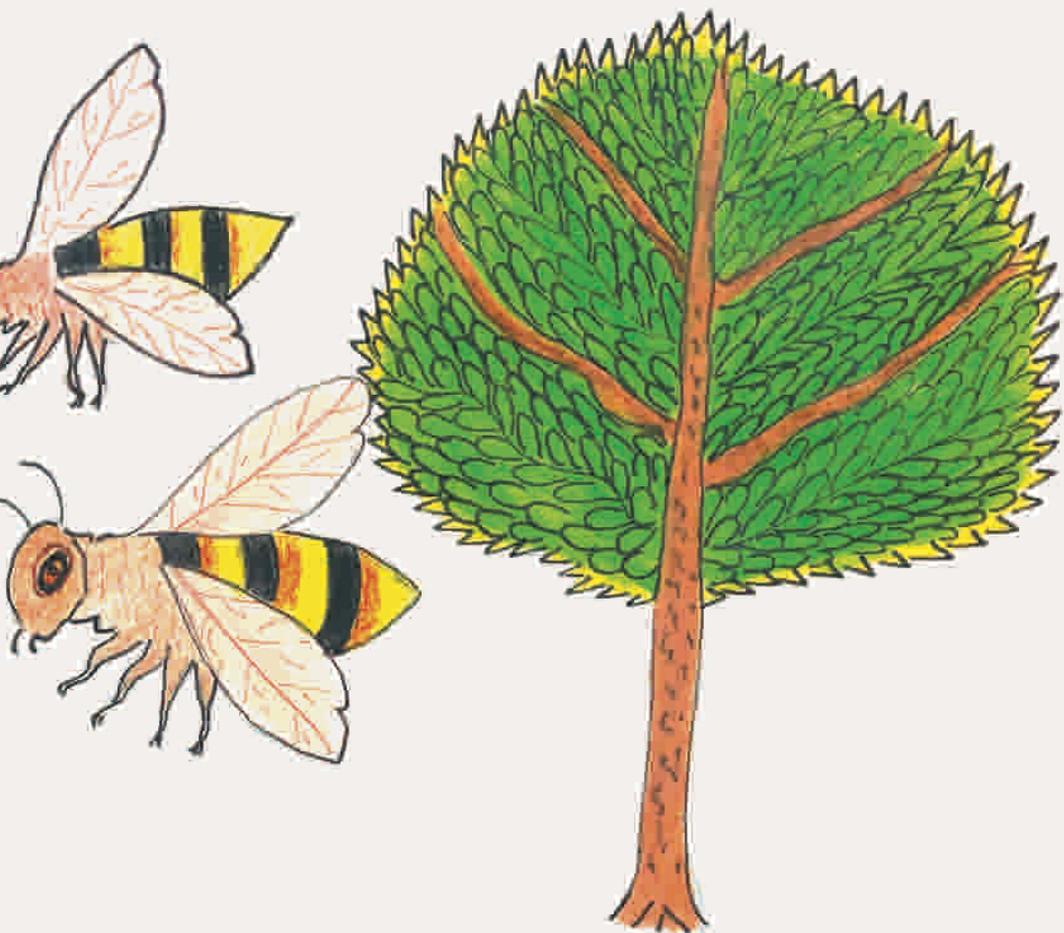




Tatakox
Lagarta-Espirito, 2020

Israel





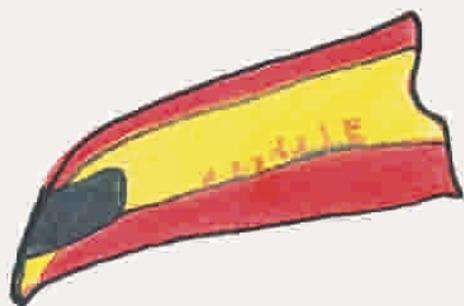
Israel





Kukmax
Jabuti, 2020

Israel





Keptiy
Tangarazinho-espírito, 2020





Kaxõy yõg hãm ägtux
História do Louva-a-deus, 2021







Mãmxexex yôg kutex
Canto do martim-pescador, 2021



Israel



Xūnīm yōg kutex
Canto do morcego, 2021

“O registro das memórias e narrativas, surge como um chamado, uma proposta de cinema urgente, a ser realizada por nós guaranis.” Alberto Alvares

O filme *Tekoha Ha'e Tetã* (Alberto Alvares, 2018) começa com uma linda cena de crianças de várias idades se deliciando na lama, tomando um banho de chuva. Ao ser filmada com a já marcante câmera baixa de Alberto, produz uma sensação de proximidade e uma singela atenção para os detalhes, por estar na mesma altura das crianças. A cena, embalada pelo ritmo do *takwa py*¹, desemboca no título. A escolha de manter o título em guarani não creio que seja à toa. Esse gesto simples e extremamente significativo, parece falar de uma impossibilidade de traduzir os sentidos do guarani para o português, afinal, se toda tradução é uma traição e é preciso escolher uma língua para ser fiel², a opção pelo guarani é política.

Transitando de forma fluida entre ficção e documentário, o filme é livremente inspirado na trajetória do próprio diretor. O curumim Wera Kuaray é um jovem que resolve sair de sua aldeia e, depois de muito andar, acaba se estabelecendo na cidade, onde busca manter seu *Nhandereko*, seu modo de vida guarani, junto a seus filhos. Teyllon,

¹ Som do instrumento feito de bambu (ou taquara), o *takwa*.

² Como afirma Viveiros de Castro, ao resgatar o pensamento de Walter Benjamin (citando Rudolf Pannwitz), toda tradução é uma traição e a boa tradução é aquela que opta por trair a língua de destino (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5).

é a representação do pai quando jovem, mas é também seu filho. Interpela o pai detrás da câmera, porém aceita a brincadeira e encena para as lentes de Alberto. Não é apenas Alberto, mas também seu filho que está entre dois mundos, assim como o personagem que combina as características de Teyllon com elementos da vida do pai.

As cenas articuladas no filme, foram captadas ao longo do tempo, em locais muito distintos, como a aldeia Ihowy, no Paraná, e a cidade de Tanguá, no estado do Rio de Janeiro. A diversidade de lugares e a demora na filmagem podem passar uma impressão de indecisão, quando é justamente o oposto; Alberto é um diretor que sabe o que busca. Em viagem ao Paraná para realização de um outro filme, viu a oportunidade de filmar com seu sobrinho Alcir (parecido com Teyllon) a cena da estrada, em que o personagem deixa a aldeia. Em três planos resolveu a cena. Eu, que estava com ele na viagem, perguntei se não queria filmar mais um pouco, ao que afirmou que não era necessário. Impressionou-me na época a firmeza da resposta: afinal, o que ele ia fazer com essa cena? Perguntava-me, desconhecendo o restante do material filmado. Agora está claro. Alberto, a meu ver, parece trabalhar, cada vez mais, de forma precisa e madura, na construção de seus filmes e não apenas no roteiro.

A montagem é um elemento que merece destaque. O título que interrompe e retoma a cena, ressignificando-a e reconduzindo a atenção do espectador. O corte da altura dos pés do personagem na chuva para uma posição de câmera semelhante em outro momento, dentro da casa de reza, produz não só um *falso raccord*, mas também uma potencial relação com os pés e com o caminhar do garoto. Os simpáticos *jump cuts* utilizados no plano médio de sua filha já no final do filme, a brincadeira entre diegético e não diegético, reforçada pelas escolhas de montagem na cena da trilha do coral de Ihowy; esses são apenas alguns dos exemplos que, para mim, ilustram momentos muito felizes nas escolhas de montagem do filme.

Em seus filmes até aqui, um procedimento muito utilizado por Alberto é a narração, onde costuma não só apresentar seus personagens e aprendizados que obteve com eles, mas também falar de sua própria busca. Ao fazer um movimento

autobiográfico, o filme marca uma diferença fundamental em relação a maior parte da cinematografia do diretor. Agora é o próprio roteiro que fala de seu caminhar e sua vida. Se antes o diretor filmava aldeias guarani para falar desse modo de vida, em *Tekoha Ha'e Tetã* (2018), sua família e sua trajetória são o foco da narrativa. Não à toa, essa reflexão cinematográfica ocorre no momento em que Alberto cursa a Formação Intercultural de Educadores Indígenas na UFMG. Creio que a experiência contribui não apenas para a formação do educador, mas também para a própria reflexão sobre a imagem e sua construção, pois, a monografia, assim como o filme, “tem como objetivo transformar minha memória em história, dando sentido as vozes que fazem parte de mim, e do meu *Nhandereko*” (ALVARES, 2018, p. 8) O caminhante Alberto parece transitar com grande desenvoltura entre mundos, utilizando as ferramentas do cinema para atender ao chamado de seu povo Guarani.

Para encerrar, recorro a trechos da monografia escrita por Alberto Alvares, “Da Aldeia ao cinema: O encontro da imagem com a História”, orientada por Paulo Maia, que fundamentam meu comentário:

Minha trajetória de vida começou na aldeia Porto Lindo, município de Japorã, MS, onde morei até completar 18 anos. Quando tinha mais ou menos 2 anos de idade, meus pais se separaram e minha mãe foi morar em outra aldeia. Eu e meus 5 irmãos passamos a viver com o nosso pai. Na maioria das vezes eu acompanhava o meu pai no roçado. Enquanto ele capinava, eu fazia armadilha de laço em volta do nosso roçado para pegar inhambu. Gostava de acompanhar os meus irmãos na aldeia, e na escola para comer merenda no horário de recreio. Até que em um desses dias, uma professora não indígena da Funai me pegou pelo braço e me fez entrar na sala de aula, e sem eu entender nada o que estava acontecendo naquele momento, comecei a estudar na escola da aldeia.

(...)

Convivi com a pedagogia do silêncio por muito tempo. Aprendi com os castigos que a escola era espaço de silêncio, e de sofrimento. Me sentia prisioneiro do estudo. Até hoje não consigo entender esse

processo de escolarização que aprisiona o aluno numa grade de currículo, com objetivo de “preparar” para o futuro, e não para viver o presente.

(...)

Aos 14 anos parei de estudar, e comecei a cortar cana. Um trabalho duro, pesado, cada um trabalhando para tentar (sobre)viver. Um espaço de morte e violência, em contraste com a vida tranquila da aldeia. Meu pai queria que eu estudasse, mas eu queria ter dinheiro para mim. Trabalhei no canavial até completar 18 anos, e, em 2002, me mudei para aldeia Tekoa Porã (Boa Esperança), Espírito Santo.

(...)

Em 2014, prestei o vestibular na aldeia Sapukai, que fica no município de Angra Dos Reis (RJ), para cursar a Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI), na habilitação em matemática, na Universidade Federal de Minas Gerais. O curso me deu uma oportunidade de circular o conhecimento Guarani dentro da UFMG com os meus vários documentários produzidos em diferentes aldeias guarani nas regiões Sul e Sudeste do Brasil, para dialogar com os acadêmicos, pesquisadores e os professores, sobre o pensamento do filme Guarani no cinema. O Curso me ajudou a pensar sobre a imagem, a memória e as narrativas Guarani, para registrar a eterna memória do meu próprio povo, em todos os lugares onde há o povo Guarani.

Referências

VIVEIROS de Castro, Eduardo (2004). *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, v.2: Iss. 1, Article 1. Disponível em: <<https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>>.

ALVARES, Alberto (2018). *Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história*. Monografia orientada por Paulo Maia Figueiredo, no Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG.

O nome da câmera: uma crítica indígena à invenção do cinema (e da cultura)

><<<

Renata Otto Diniz

A comunidade ye'kwana de Auaris (TIY - RR), Fuduuwaadunnha, juntamente com alguns colaboradores não indígenas desenvolvem um projeto de salvaguarda dirigido a uma parte do imenso conjunto dos saberes tradicionais da sociedade indígena ye'kwana¹. A partir do Programa de Documentação (PRODOCUT), gerido pelo Museu do Índio/Funai em parceria com a Unesco, as lideranças indígenas passaram a seguir estratégias para reunirem os mais velhos em torno da realização de rituais que se estruturam a partir dos cantos *Acchudi* e *Ádeemi*. A atenção à escrita e

¹ As descrições históricas e etnográficas dizem que os Ye'kuana são vizinhos dos Piaroa (a oeste), dos Pemon e Macuxi (a leste) e dos Sanumá/Yanomami (ao sul). Também dão notícia de que seu deslocamento em direção aos grandes rios deveu-se, sobretudo, às relações com as frentes da expansão colonial, iniciadas, em meados do século XVIII, com os espanhóis, desde o Orinoco, seguidos pelos holandeses, desde o Essequibo, os quais, à época, penetraram e disputaram a região em busca do rio El Dorado (Guss, 1990); posteriormente, deveu-se à exploração da borracha e, já em meados do século XX, à intervenção das missões religiosas (Arvelo-Jimenez, 1974) e de projetos estatais, como o Calha Norte, por fim, à corrida do garimpo iniciada na década de 80 (Albert, 2000). Atualmente, os Ye'kuana têm experimentado alguns deslocamentos de suas aldeias, sobretudo nas imediações da fronteira venezuelano-brasileira, por causa de seus vizinhos Sanumá que avançam do sul para o norte da área (Ramos, 1980; Lauriolla, 2004). A maioria da população ye'kuana, cerca de 8000 pessoas, vive em aldeias no lado venezuelano. Na Venezuela, os Ye'kuana têm suas aldeias dispersas no Estado Bolívar e no Território Federal Amazonas. A outra parte do povo, com cerca de 600 pessoas, vive no lado brasileiro, em três aldeias: duas delas localizadas no rio Auaris (ou Lebarejure) e a outra no rio Uraricoera (Lauriolla, 2004, p. 342). Esta região de fronteira faz parte da zona chamada Camsoina. Ela é formada pelas cabeceiras do rio Orinoco (Pádamo, Cunucunuma, Cuntinamo, Ventuari, Paru, Caura) e do rio Uraricoera (Erebato, Merivari).

à gravação em áudio e vídeo dos cantos, e das próprias cerimônias rituais, é parte central do projeto, Aaseesewaadi, uma vez que tais meios de registro passaram a ser aceitos pelos mais velhos, e acatados pelas lideranças mais jovens, como instrumentos capazes de assegurar o domínio destes saberes tanto na contemporaneidade quanto para a posteridade. O registro permitira a averiguação e correção de versões diversas, a reprodução fora do contexto ritual, o aperfeiçoamento da execução por neófitos, bem como o acesso das futuras gerações aos materiais gravados se, por (des)ventura, os cantos deixassem de ser parte da vida cerimonial do grupo.

O filme *Deekeni – Os olhos de Wiyu* resulta desta atenção ao registro dos saberes guardados pelos Inchokomo, em geral, e dos cantos em particular. Resulta, portanto, da interação entre os jovens ye'kwana e seus mais velhos, assim como entre ye'kwana e não-índios, em torno das tecnologias de reprodutibilidade. Sendo assim, o filme é dirigido em dupla: Júlio David Rodriguez, professor ye'kwana e presidente da Associação Wanasseduume, e José Cury, cineasta e professor de audiovisual. Júlio foi escolhido pelos sábios ye'kwana para gravar em áudio e vídeo a parte dos saberes referente aos cantos *Acchudi* e *Ädeemi*. José Cury ministrou as oficinas sobre as técnicas de registro em audiovisual, montagem e finalização de filmes para jovens. Esta dupla de diretores já poderia antecipar toda a questão posta pelo filme e que pasaremos a discutir a frente.

Antes, gostaria de chamar atenção para o fato de que o filme aninha-se numa reflexão relativamente recente acerca da perspectiva indígena em relação aos seus próprios saberes. Poderia dizer que o filme trata daquilo que a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha chamou de cultura com aspas. Ainda mais porque trata-se de demonstrar a recusa ye'kwana de encarnar a mera posição de *objeto* de investigação (e tradução) para o interesse de um *sujeito* não-indígena. Assim como de demonstrar a particularidade ye'kwana na recusa de encarnar um exemplo da propalada ameaça de “degeneração” ou “perda” da cultura. Pois para os Ye'kwana, fica claro no filme, a batalha pela “cultura” provém do tempo primordial. Como ensinam os mitos do *Watunna*, desde o início, todo o cosmo e todos os ensinamentos foram criados a partir da disputa entre as forças

originais do primeiro demiurgo, Wanadi, e as forças corruptivas de seu irmão gêmeo, Odosha.

Sigamos uma versão da cosmogonia ye'kuana do Watunna, segundo a coletânea de Marc de Crivieux. Em resumo, conta-se que:

No começo, havia Kahuña, o lugar empíreo. Havia os kahuhana, o povo sem noite, sem morte, sem fome, sem guerra, do lugar. A Terra estava junto de Kahuña, mas era desabitada. Wanadi, o ser supremo, brilhante como o sol, aquele que jamais deixava Kahuña, quis povoar a terra. Duplicou-se. Mandou seu duplo para lá. Chegando à Terra, Wanadi, aquele duplo que deixou Kahuña, pariu-se. Enterrou sua placenta e seu cordão umbilical. Um verme da terra corrompeu as carnes. Instantaneamente brotou Odosha. Wanadi fez umas pessoas para a Terra. Elas estavam pescando. Odosha sussurrou no ouvido delas: “matem os peixes”. Então, apareceu a morte. As pessoas da terra morriam. Wanadi voltou para Kahuña (o céu empíreo). Wanadi duplicou-se outra vez. Chegando à Terra, fez uma mulher, era sua mãe, Kumariawa. Ele a matou. Ele a enterrou. Para ele, a morte não passava de um truque. Ele soprou e cantou. Quando Kumariawa brotava novamente da terra, Odosha pediu à lagarta que derramasse sobre ela a urina dele. Odosha sussurrou no ouvido de Yarakaru, o macaco branco, “abra a chakara (cesto de xamanismo) de Wanadi”. A lagarta, que levava a urina de Odosha, derramou-a em Kumariawa, que brotava. Yarakaru abriu a chakara de Wanadi, que continha a noite. Kumariawa foi queimada com a urina, que lhe fora derramada. A noite, fugida da chakara de Wanadi, expandiu-se por toda a Terra. Tudo escureceu. Wanadi voltou para Kahuña. Wanadi duplicou-se. Aquele duplo chegou à Terra em trevas, as pessoas viviam como animais, elas não podiam ver. Wanadi fez novas pessoas para a Terra. Ele fez Shi, o sol, ele fez Nuna, a lua, ele fez Shiriche, as estrelas. Aquelas pessoas ocuparam o céu da Terra. O céu verdadeiro de Wanadi (Kahuña) não podia mais ser visto da Terra. As pessoas da Terra pediram novos corpos, elas não tinham nada. Wanadi fez tudo novamente. Ele fez casas para as pessoas. Quando Odosha viu a primeira casa de Wanadi, em Wana hidi, ele fez uma outra bem em frente. As pessoas que habitavam Wana hidi eram os Sottói. As pessoas que habitavam a casa de Odosha eram os Odoshankomo.

Wanadi sonhava com comida. Odosha sonhava com a fome. Wanadi sonhava com grandes colheitas. Odosha dizia, “não, eu sonhei primeiro, sonhei com a doença”. Wanadi não podia fazer mais nada. Ele partiu com os Sottói. Ele encontrou a caverna de Wade, o avô de todas as preguiças. Wade era sábio. Ele recebeu Wanadi e os Sottói. Odosha está procurando-o, procurando por aí...

De acordo com o mito, a duplicação expressa o regime de diferenciação vigente no cosmos desde sua origem até os tempos atuais: um sistema que faz simultaneamente corresponder e opor os termos que relaciona. Dito de outra forma, a intenção da duplicação é sempre reproduzir perfeitamente, assim como a intenção de Wanadi é reproduzir perfeitamente o Céu na Terra, mas isto significa necessariamente produzir a Terra, e produzir a Terra é concebê-la como separada do Céu, o que, finalmente, significa que a Terra é diferente do Céu. Portanto, a duplicação, por um lado, é sempre um regime de espelhamento (ou multiplicação de semelhanças) pois tenta reproduzir perfeitamente, e, por outro, é um regime de diferenciação (ou multiplicação de diferenças), já que duplicar é produzir além do que já havia. A perfeição, apesar de ser a meta, jamais pode ser alcançada.

Imagine o leitor o que significa o registro escrito e, depois, os mecanismos de captura e reprodução de imagens, a fotografia, o cinema, o vídeo num sistema cosmológico, sociológico (estético, político) tal como concebido pela tradição ye'kwana, em que a duplicação parece funcionar no centro. A duplicação – operação de toda forma de registro – é ela mesma uma chave da estética ye'kwana. Poderíamos dizer sem exagero que ela pode ser – como o gado é para os Nuer, a feitiçaria para os Azande, o devir-outro para os Araweté – um motivo incontornável de sua cultura. Diria mais, que esta cultura estima um mundo sem centro, ou cujo centro é altamente relativo, pois assim que se toca num ponto, no momento mesmo em que este ponto se coloca em cena, ali na posição de centro ou de ponto original do qual se parte, imediatamente, este ponto se duplica. Simultaneamente, este ponto engrandece porque se multiplica, e se enfraquece, porque se corrompe e se transforma um pouco. O duplo jamais é idêntico àquilo que duplica, nunca é perfeito. E pode mesmo ser um contrário. Que risco!

Os cadernos, e todos os tipos de gravação não são justamente um instrumento deste tipo? Não passaram a ser o recurso de que dispõem hoje em dia os velhos sábios, Inchonkomo, para guardarem o conjunto de suas criações, de suas tradições, de sua cultura? Também não é verdade que, por meio da anotação nos cadernos, e dos registros em câmeras fotográficas ou filmadoras, os velhos seguem atualmente sustentando a existência de sua sabedoria? Mas também não é verdade que ao fazerem isto, perdem um tanto da sua própria maestria em perpetuar sua sabedoria? Não abandonam em certa medida o modo como faziam antes, “guardando tudo só na cabeça”? Mas também não é perfeitamente plausível afirmar que o princípio segundo o qual reproduzir é simultaneamente assegurar e corromper a existência da sabedoria dos ancestrais (ou a existência de qualquer ente do cosmo) e que isso é um princípio próprio da sabedoria ye’kwana? Sim, se levarmos em conta que na tradição ye’kwana todo processo de criação implica uma duplicação. Portanto, sobre esse “risco” que os jovens ye’kwana se colocam hoje – quando pensam sobre os cadernos, sobre o registro e preservação das festas, ou, de modo mais geral, quando pensam sobre o destino da sua cultura –, os velhos sábios ye’kwana já estão “cansados de conhecer”.

O mais fascinante do filme é o modo extremamente delicado e dedicado (quase digo, “perfeitamente” elaborado) pelo qual o processo de seu registro vai demonstrando todos os demais processos de construção e transmissão da sabedoria. A reunião dos velhos sábios de várias aldeias, a troca de avaliações, a escrita, a operação dos gravadores, as orientações constantes sobre os mais variados modos de fazer as coisas: ajustes na feitura do beiju, na pintura corporal, na imitação da voz, na construção do orifício da flauta wana...

Tudo isso culmina na primeira apoteose do filme. O primeiro discurso de Vicente de Castro, o mais velho Inchonkomo, diz: “Estamos vivendo aquilo que os Inchonkomo haviam alertado: que iríamos nos espalhar [nos pulverizar, nos multiplicar] e que acabaríamos. Eles sempre nos alertaram para isso. Os pajés vão sumir e os Achuudi irão acabar. O som da flauta wana vai desaparecer. Estamos no tempo do qual os Inchonkomo falavam. Nossa cultura está enfraquecendo desde a chegada do papel [do homem branco, mas também do outro que é representado por Odosha]. Os Inchonkomo falavam

que o papel chegaria. Estamos no tempo de que falavam. O que acabamos de ver é o nosso modo de ser desde o princípio. Penso que, como nossa cultura está se acabando, no futuro, vocês vão querer ver como eram as festas antigamente”.

A segunda apoteose (uma segunda versão não poderia deixar de aparecer) vem na exegese do primeiro discurso, na discussão entre os velhos sábios e os jovens cineastas, sobre o nome da câmera, o nome da filmagem, ou seja, sobre o conceito ye'kwana de filmagem. Os cineastas perguntam aos mais velhos: “Queremos saber, é perigoso para a pessoa ser filmada?”. Vicente de Castro responde: “Sim, pode matar. É coisa de não-indígena. Pode te fazer esquecer, te deixar cego. Assim falavam os antigos. A câmera é o olho de Wiyu. Por isso ela é assim, te mata, porque Odosha é outro tipo de gente. A câmera nasceu com Odosha”.

Os jovens tornam a perguntar: “Queremos ainda saber sobre a câmera. Podemos nomeá-la de outra forma? Podemos usar uma palavra diferente de *filmar*? Como podemos chamá-la? Como podemos nomear a filmagem?”. Vicente de Castro responde: “Eu não sei como chamá-la. O que vocês acham? Antes não tinha nome. Na época do contato dizíamos *película*, uma palavra não-indígena. Por mim, vocês podem chamar de *chu'täädö*, imagem, cópia... Também damos este nome para outras coisas, como artefatos talhados em madeira. Aqueles artefatos não são verdadeiros, são apenas réplicas que fazemos... O filme que gravamos aqui sobre os pássaros, aquele filme era um *chu'täädö*, era uma dramatização. Podemos chamar assim. Filmagem é *chu'täädö*”.

A discussão entretanto não termina, a pergunta volta-se para os filmadores, especialmente para o filmador não-indígena. Os sábios indagam: “Os Ye'kwana que falam português deveriam perguntar aos não-indígenas se existe orientação para eles antes de filmar. Deveriam perguntar se os não-indígenas foram advertidos sobre os riscos da gravação das imagens, se tomam medidas para se precaver e proteger aquilo que estão filmando. Deveríamos perguntar a você, José, você recebeu essa orientação?”.

O filme termina com esta questão: quais são nossas precauções a respeito do perigo de corrupção e morte que envolvem a prática da gravação, da manipulação das imagens, da

captura e transmissão das cópias? Estamos refletindo sobre os riscos que essa prática envolve?

Durante todo o filme, aprendemos com os Inchonkomo que, ao menos do ponto de vista da sabedoria ye'kwana, toda operação de invenção esteve desde sempre acompanhada por um duplo, e que nada pode haver na terra cuja existência seja completamente "original". Desde o Watunna, a criação esteve balançando sob o par de demiurgos. De um lado, Wanadi pretende criar perfeitamente, de outro, Odosha, seu irmão gêmeo, inevitavelmente cria corrompendo a criatura anteriormente inventada. O mundo se mantém nessa pendulação, a partir dessa relação de duplicação, de interação necessária e perigosa entre dois diferentes.

Por isso os Ye'kwana estão atentos, sabem que correm o risco de se enganar. Duvidam, hesitam, tomam suas precauções. Bem antes da "era da reprodutibilidade técnica", os Ye'kwana sustentam, aperfeiçoam e transmitem cultura, "inventam-na" ao mesmo tempo em que a "corrompem" um pouco.

E nós? A diferença entre a nossa invenção da cultura e a deles, talvez esteja justamente no fato de que eles sempre se preocuparam em proteger-se da invenção, da cultura, sempre souberam dos seus riscos. Mas nós o que fazemos com a nossa? Nos precavemos? Nos resguardamos dos riscos da multiplicação das imagens que criamos? Estamos cientes dos riscos de nossos duplos, de nossas imagens, de nossas projeções? O filme nos indaga a todos.

Tomando o exemplo recente do processo eleitoral neste país, fica explícito que falhamos miseravelmente. Não temos controle algum.

Fragmentos de um cinema-ĩboia tikmũ'ün¹

><><

Sueli Maxakali
Rosângela de Tugny
Isael Maxakali
André Brasil



No limiar do fim do mundo, quando os antepassados quase acabaram, quando um mundo está prestes a acabar e outro a surgir, transitando entre os dois, algo surge. Um quase, uma imagem (corpo e verdade).

Com fome, descontentes com a voracidade dos homens (que saem para a caçada e não dividem a

¹ Para marcar as várias vozes que compõem esta conversa entre os realizadores indígenas Sueli Maxakali e Isael Maxakali e os professores Rosângela de Tugny (UFSB) e André Brasil (UFMG) em torno do filme *Yãmĩyhex* (2019), optou-se, nestes fragmentos, pela variação do tamanho da fonte e do itálico.

carne com elas), as mulheres se retiram. Viram as costas (aos homens, ao cinema), miram o rio com os olhos vendados: ali, encontram uma jiboia, que cortam, repartem e comem. Escamas da cobra restam em seus dentes. Os homens descobrem e perseguem as mulheres que mergulham no rio, desaparecendo com seus cantos no mundo subaquático. Sozinha, uma menininha chora à beira do rio, até ser levada à aldeia por *kotkuphi* (povo-espírito da mandioca).

A partir dessa menina que kotkuphi levou, nós, Tikmũ'ũn, continuamos.

Yãmĩyhex são as irmãs ancestrais das mulheres da aldeia que se tornaram mulheres-jiboia. Toda mulher na aldeia tem *yãmĩyhex*. As meninas possuem *yãmĩyhex* a quem devem alimentar e oferecer vestidos. As mulheres da aldeia, mães dos *yãmĩyxop* (os povos-espíritos), cuidam da memória de todas as *yãmĩyhex* que receberam em vida e das que foram passadas às suas filhas. Não querem esquecer-las. Os homens, “pais dos *yãmĩyxop*”, agem intermediando estas relações: preparando os objetos necessários para os atos pontuais que serão necessários naqueles encontros, recompondo as palhas do *kuxex* (a casa dos cantos, ou casa dos *yãmĩyxop*, que se situa numa das extremidades do círculo da aldeia), trazendo e levando discretos recados para as mulheres, transportando alimentos das casas até os visitantes do *kuxex*, saindo com os *yãmĩyxop* no pátio da aldeia, ora dançando, ora secundando seus passos e cantos, ora intermediando os gestos que os *yãmĩyxop* trocam com as suas mulheres. Tudo se passa entre as mulheres e os *yãmĩyxop*. Elas se embelezam, preparam os alimentos, costumam os novos vestidos e aguardam com um ativo silêncio os momentos de efusão, com cantos, brincadeiras, lutas e danças, ou realizam discretos gestos de preparo e trocas de alimentos, fumo, bolsas, fazendo-se presentes nos intensos momentos de despedida. Tendo aprendido a arte da pesca com as lontras, as mulheres ancestrais se transformaram, elas também, em seres das águas. Além da pesca, *yãmĩyhex* trazem em suas visitas às aldeias os cuidados com a casa, a cura das doenças e, sobretudo, buscam calibrar as trocas, os desejos e os vínculos que por ventura se encontram em desequilíbrio. Uma fina e complexa rede de parentesco se tece por fragmentos quando

estes seres ali se tornam presentes. Somos tentados a traduzir *yãmĩy-hex* como “espírito-mulher”, ou, quem-sabe, “espírito do feminino”. A respeito de um forte e significativo evento entre as pessoas Kuikuro, Bruna Franchetto nos oferece a tradução “hipermulheres”, nome que também rendeu um belíssimo filme de Takumã Kuikuro², e que para nós aqui se torna muito sugestivo. A tradução para *yãmĩy* ou *yãmĩyxop* (o sufixo *xop* indicando um coletivizador), que muito comodamente vimos glosando como “espírito” ou “povo-espírito”, poderia ser pensada como aquilo que torna capacidades e afetos mais intensos. Roberto Romero (2015, p. 84) relata uma breve e inspiradora conversa sobre a etimologia desta palavra que certamente encerra uma trama conceitual muito mais complexa do que podemos por enquanto alcançar:

Quando notei que a palavra continha entre suas raízes o verbo *mĩy* (fazer), além de *yã*, um enfatizador, perguntei o óbvio a Isael Maxakali, que nutre um gosto todo especial por etimologia:

- *Yãmĩy* e *mĩy* se parecem, não?

- Sim! *Yãmĩy* é assim – exemplificou-me – quando uma coisa está formando, formando, mas ainda não acabou...

- Como transformando?

- Isso! Muito inteligentes, né, os *Mõnãyxop*...

Assim, se *yãmĩy* ou *yãmĩyxop* se aproximam da ação e da potência de fazer, da pura energia transformadora, *yãmĩyhex* seria a força feminina que se instaura entre todos que ali se encontram, criando sobretudo um “lugar de ressonância para os harmônicos ainda não escutados”, pois ela permite que toda a aldeia possa tratar do indizível, das experiências com o sonho, da necessidade da cura e sobretudo a elaboração daquilo que é monstruoso. *Yãmĩyhex* deixa de ser uma categoria de seres ou “espíritos” para se tornar uma perspectiva, a do feminino, um evento no qual uma “história impensada tenta se inscrever” (DAVOINE, 2008, p. 64-65). Ouvimos diálogos entre as mulheres que interpelam os homens, mas também os lastros de uma impensável história de perseguição, violência

² As *hipermulheres* (Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, 2011, 80', cor).

e estupro das mulheres indígenas, pela voz dos *imhu*, uma legião de espíritos-que-roubam-mulheres, que vociferam atrás das paredes do *kuxex*. É neste “lugar de ressonância” que também um engenhoso sistema de amizades cerimoniais herdadas e renovadas entre as gerações deve ser observado. Cada canto, cada movimento de troca de alimentos, cada aproximação das mulheres com os *yãmĩyxop* supõe um criterioso cálculo genealógico e comunitário discutido discretamente entre as casas e o *kuxex*. Não pode haver equívocos. Cabe às mulheres da aldeia saberem agir diante de uma grande variação de procedimentos adotados nas trocas com os *yãmĩyxop*. Claudia Magnani tratou belamente do xamanismo feminino e discreto entre as mulheres tikmũ’ũn: ela descreveu como pode se dar esta variação de procedimentos que aprendem desde cedo, chamando atenção para a centralidade das trocas mediadas pelas mulheres na relação entre Tikmũ’ũn e *yãmĩyxop*. No caso da oferta alimentar, momento importantíssimo em cada ritual, suas modalidades variam: cozinham coletiva ou individualmente; levam comida ao grupo de *yãmĩyxop* ou a este e àquele singularmente.

Em suma, as mulheres têm que saber *quando, como e para quem* levar comida; se mandá-lo para o *kuxex* ou se esperar em casa que os *yãmĩyxop* a busquem; se leva-la para os *yãmĩyxop* que estão no pátio ou para um *yãmĩy* em particular, às vezes ligado por laços de adoção / parentesco à própria pessoa ou família. (...)
(MAGNANI, 2018, p. 173)



No filme *Yãmĩyhex* (Sueli Maxakali e Isael Maxakali, 2019), o tempo se constrói por uma sequência de acontecimentos calma-mente preparados, e rapidamente desfeitos: um homem levando um tição puxa uma fileira de outros homens e meninos que sai em linha reta do *kuxex* em direção à casa situada em seu eixo; uma longa fileira de *yãmĩyhex* sai do *kuxex*, dançando com seus vestidos brilhantes e coloridos, os braços entrelaçados, sobre o fundo dos cantos de uma fonte sonora que permanece oculta, movimentos regulados pelo olhar dos pais dos *yãmĩyxor*; as mulheres replicam a dança dos passos saltitantes dos *yãmĩyhex*; um *yãmĩy* envolto em sua pele-cobertor sai com uma grande vara que serve como cabide e aguarda que, uma a uma, mulheres e crianças tragam os vestidos cuidadosamente amarrados com um laço e os pendurem, formando um singular aparato de peles coloridas; uma fileira de *yãmĩy* sai do *kuxex* acompanhada de seus cantos e as mulheres, com seus cobertores coloridos, produzem uma cerca que protege a mirada das grávidas e crianças não iniciadas, criando o espaço de uma declamação cantada, cuidadosamente deslocada para suas extremidades; outras fileiras de danças vigorosas em que as mulheres de mãos dadas com suas *yãmĩyhex* estão de frente e em oposição aos *yãmĩy-ãyuhuk*, os espíritos dos não-indígenas e os *xunĩm*; multidões de andorinhas despontam e se multiplicam no pátio com seus anteparos para evitar o toque molhado da cachoeira que as mulheres lhes atiram; ou ainda o bando de lontras que trazem um arsenal de objetos produzidos pelos não-indígenas para expor às mulheres os motivos de um embate corporal que acontece sem tréguas.

Em todos estes acontecimentos, que se sucedem na forma de dispositivos, a câmera desenha um movimento quase sistemático: ora estes convidados, *yãmĩyhex*, *yãmĩyxor*, *yãmĩy*, *xunĩm*, acompanhados de seus pais, saem do *kuxex* ou da mata, vêm até as casas onde estão as suas “mães” e retornam ao *kuxex*, ora o cortejo sai do *kuxex*, vem até o centro do pátio ao encontro das mães, retornando em seguida. A câmera é então o olhar feminino que está atento a estes filhos visitantes, estes filhos-imagens-cantos que chegam, se alimentam, dançam, brigam e se despedem retornando a um lugar onde esta mirada não deve alcançar. As mulheres e os homens *tikmũ’ũn* se referem a eles como filhos, sentem saudades, pedem que venham e os adotam no espaço de cada evento que os torna produção de brilho e vibração acústica, cada um com sua precisão e singularidade. Todos com seus olhos vendados. Tudo se passa sem

que as miradas se cruzem. Aquele monumento-limite, o *kuxex*, que vimos quase desfeito a certa altura destes encontros, é de onde, por momentos, estes filhos saem, tornam-se perceptíveis, táteis e sonoros e onde novamente desaparecem.

Imagens do sonho (cinema táctil)

“Pode uma imagem vir como um sonho vem? Poderia uma imagem vir em sonho e agir no real, sem permanecer apenas como um resíduo do imaginário, mantido e cultivado à parte, ou uma fantasia encerrada na interioridade de alguém, como o seu pequeno segredo?”

(GUIMARÃES, 2019, p. 58)

O filme *Yãmĩyhex* acompanha este movimento de aparições e desaparecimentos, de entrada e saída do campo visível, deixando que os limiares do *kuxex* regulem as passagens entre mundos: da aldeia à floresta, da superfície ao subterrâneo ou ao mundo subaquático. Acompanhando essas passagens, articulando suas câmeras a esta câmera-*kuxex*, o cinema, máquina fenomenológica (que filma o visível), torna-se também máquina cosmológica (a filmar o trânsito do visível ao invisível).

Mostra-se assim contemporânea, atual e presente, a transformação das mulheres ancestrais: filma-se o que é visível para que a imagem prossiga, longe dos olhos, em direção ao invisível. Depois de escutar o canto que ecoa pelos espaços, vemos então o grupo de mulheres que brinca, canta e mergulha no rio: o visível para aí e o canto desaparece mergulhando com elas. Seguindo a narração de Sueli Maxakali, a imagem atravessa o limite do que os olhos alcançam, nos exigindo, quem sabe, outro tipo de visão. Um a um, vários corpos transformam-se em um corpo-jiboia (que se fragmentará novamente para se multiplicar).

O cinema é máquina cosmológica ainda quando empresta dos cantos xamânicos tikmũ'ũn seus movimentos. Como em outros filmes tikmũ'ũn, aqui também o espaço se altera por chegadas e partidas, por povoamento e esvaziamento; ele se rarefaz, se adensa e se expande, em ligação com o entorno. Assim como nos cantos, são blocos sensíveis que se modulam por coagulação, adensamento e diluição. Repetidamente, nos filmes, a cena abriga a chegada de corpos e sons, seu encontro e adensamento e sua posterior dispersão, até que o plano se esvazie, aberto a um novo evento. Conduzida por Luisa Lanna, a montagem



abriga longos planos e respeita esse movimento de concentração e expansão, permitindo que o filme respire; que ele guarde os vazios entre eventos de grande intensidade. O trabalho de montagem não hierarquiza as situações filmadas, nem destaca aquelas que seriam tomadas como “rituais”, em detrimento das atividades de sua preparação (sendo estas também, afinal, parte do ritual). Da mesma forma, a montagem respeita os movimentos de fragmentação e “distribuição” das partes do ritual, o que acaba, talvez, por espacializar o tempo: como se o tempo deitasse sobre a aldeia distribuindo-se em fragmentos, partículas, tal como o sereno que cai sobre a madrugada diante do olhar encantado das crianças: os vestidos – suas cores, seus brilhos – suspensos nas fachadas das casas ou a cruzar o espaço entre elas; a dança de braços entrelaçados – os passos lentos ou acelerados – a pontuar dia e noite; os cantos que surgem, desaparecem, se repetem e ecoam pelos espaços, sem que se saiba ao certo sua fonte; a comida que se distribui em pequenos ritos de que se alimentam os *yāmīyxop*; a jiboia que se forma por muitos corpos e que se destrincha para que, pendurados nas casas, de seus pedaços surjam mulheres. Aqui, a montagem – que opera mais por contato do que por sucessão – não lineariza, nem armadilha o tempo, mas o distribui pelo espaço, que se altera e se matiza por suas variações.

Este é um cinema-ritual que parece assim retirar sua força do modo efêmero, frágil, como emergem seus fragmentos. E ao mesmo tempo, do modo cioso como são preparados, compostos, distribuídos. Se os eventos emergem em uma espécie de limiar – fazendo-se quase por se desfazer –, se, vez ou outra, as relações se desequilibram – principalmente pela voracidade dos *ãyuhuk* –, as *yãmĩyhex* parecem instaurar um mundo de manejo e cuidado (manejo cuidadoso, que é o contrário do domínio e da exploração extrativista). É com atenta sensibilidade que o cinema adentra esse mundo constituído por outros, para filmá-lo e para dele participar.

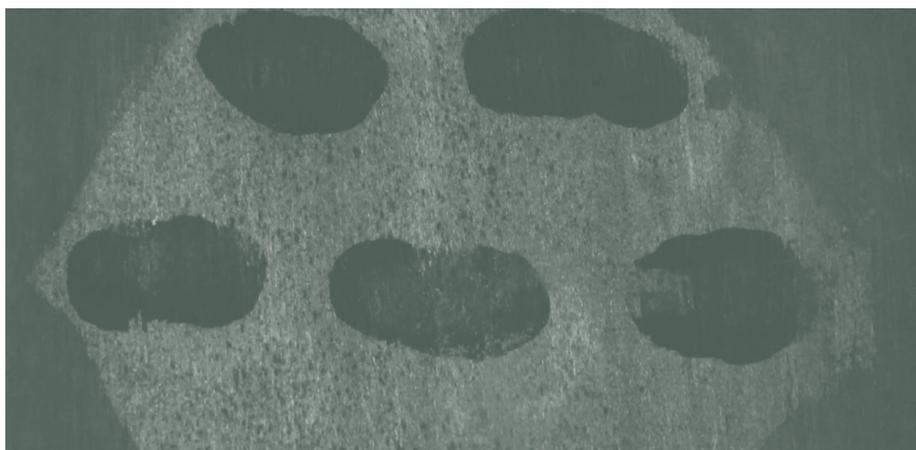
*Temos que respeitar, saber como filmar à distância. Não devemos chegar pertinho e filmar, filmar o rosto. Somos tihik, fizemos treinamento e respeitamos o pajé. Nós sabemos filmar com os pajés, aprendendo o que pode e o que não pode mostrar. Nós temos leis diferentes dos *ãyuhuk* (não-indígenas). Por isso, somos cineastas indígenas.*

*Sobre os rituais, a gente não vai contar tudo. Antigamente, tinha muito mato e os *yãmĩy* se escondiam dentro do mato. Hoje não, só há um pouquinho de mato e eles estão no nosso cabelo, nos acompanhando. Se disser alguma coisa errada, *yãmĩy* está me ouvindo.*

Em fase com os gestos discretos e ciosos das mulheres, com a precisa e intensa emergência de cada evento, com os fios tênues que os ligam, o cinema guia-se pelo tato (mais do que pelo olhar). É assim que, na noite pouco iluminada, enquanto o jovem casal atravessa o pátio para entregar vestidos às *yãmĩyhex*, os pequenos insetos, as partículas luminosas de poeira, o brilho dos tecidos, o cricrilar dos grilos, o murmúrio das crianças povoam a imagem, conferindo a ela uma qualidade tátil, como se pudéssemos mesmo tocar estes minúsculos acontecimentos. O tato permite que a câmera, ela também discreta, acompanhe os eventos com cuidado, de

modo a não desfazer a teia invisível que os conecta, de modo a não iluminar aquilo que deve permanecer à sombra e não adentrar lugares que devem se guardar em segredo.

Yãmĩyhex aguardam os vestidos em silêncio no interior do kuxex. Nem os homens nem as mulheres podem filmar ali. É um segredo nosso, um segredo que mantemos. Ele também faz parte da cura. Porque se vier um tempo em que não tem mais segredo, acaba nossa cura.



Veza ou outra, diante de uma imagem que dura e que toma todo o enquadramento, o olhar deve recuar, ou melhor, detém-se, armadilhado em sua complexa tessitura: cerra-se o olhar para que se transforme em tato, novamente, e em escuta. Uma única imagem mostra-se várias, como uma câmara de ressonâncias: o canto dos homens, o canto do galo, os cantos dos passarinhos, o canto-lamento das *yãmĩyhex*; ou, em outra sequência, o canto das *yãmĩyhex* a repetir, diferindo, o canto dos *yãmĩy*. Pouco a pouco, o olhar de novo se desprende para acompanhar os sons e reencontrar sua fonte: a madrugada, a vigília, o dia que chega, as crianças que se aquecem na pequena fogueira. O latido dos cães.

Aquele que se mostra um evento de contornos tênues, no limite de se desfazer, segue protocolos precisos. O cinema participa de um jogo de visibilidade que o antecede, do qual se compõe e que ele agora ajuda a compor. Ele adentra uma cena de obstruções, refrações e passagens. Em um exemplo, os pajés Totó e Mamei estão em cena a conduzir os cantos. A câmara filma os *yãmĩy* que, rostos cobertos, não lhe devolvem o olhar. Os cobertores são anteparo: os *yãmĩy* já são imagem e os meninos que não foram iniciados no *kuxex* não podem vê-los, assim como as mulheres grávidas. Os cantos, nesse caso, não devem ser traduzidos, não devem ser ensinados aos brancos. “Eu mesma não sei”, diz Sueli Maxakali. No centro da cena, em certo sentido, contribuindo para que ela aconteça, o cinema mostra o ritual, sob a direção dos pajés. Como os cantos, as imagens são passagem (mas constituída de cuidados). Na cena ritual maxakali, o cinema não pode tudo. Pode algo, o que confere aos filmes uma beleza exigente: é preciso fazer recuar o olhar (ou, ao menos, torná-lo tateante) para que outro tipo de visão seja acionada.

Nas bordas do ritual, as meninas notam (ou sentem) a chegada do sereno: “está lavando o céu para amanhecer”. Elas brincam, saltam e tocam a noite com as mãos, vendo o que não vemos. Ou nos fazendo ver, por meio de seu toque, aquilo que os olhos, em sua mirada, não alcançam. Imagem menos para ser mirada do que para ser tocada, ela nos permite ver, com outros olhos, o que as crianças maxakali veem: um delicado evento cósmico que prepara a chegada da manhã. Se essa se assemelha a uma imagem do sonho não é porque ela nos permite ver de olhos fechados, fazendo o corpo adentrar a noite, ou tatear sua fina película? É assim



que estas imagens-sonho nos convidam a entrar nelas – o que não significa conhecê-las por inteiro, mas sentir sua multiplicidade inapreensível – e da mesma forma podem entrar em nós, agir sobre os corpos e os espaços.

Sonhei que um pajé já falecido – Badu – passou lama em mim. Adoeci. Minha mãe – Delcida – passou bolsa de embaúba (tuhut) em mim. Os pajés vieram me curar, ritual veio na minha casa e três dias depois eu sarei. E então, na festa das yãmĩyhex, as lontras passaram lama em meu corpo, na câmara. Nunca havia acontecido isso.

Sueli havia confiado à pesquisadora Claudia Magnani (2018, p. 246) uma explicação sobre o poder da bolsa de embaúba manufaturada pelas mãos das mulheres fortes:

Quando você vai fiando a embaúba e você vai molhando a linha com a saliva, você vai passando seu espírito para ela. Quando uma pessoa está doente a mulher vai esquentar sua tuthi [rede de

embaúba] e seu yãmĩy que está lá dentro, forte, passa para a pessoa doente, porque o yãmĩy dela está fraco, doente. A mulher passa seu yãmĩy na pessoa e ele cura. Mas não é toda mulher que faz isso. Só mulher que respeita yãmĩyxop, que dá comida para yãmĩyxop, que sabe muito canto, entende? Como dona Delcida. Só ela que faz. Dal-dina fazia também. Só Ûn Ka'ok, só mulheres fortes. Mas só mulher que sabe usar para poder curar. A mulher esquenta, passa no rosto e espanta coisa ruim que está no corpo da pessoa. (Sueli Maxakali, Aldeia Verde, 20 de fevereiro de 2017)

Magnani nos lembra que a prática feminina de passar a malha em cima da fumaça para ativar suas qualidades de cura pode ser associada à transformação das mulheres ancestrais em mulheres *yãmĩyhex*, “a qual, iniciada pela ingestão da sucuri, se completa quando seus corpos passam em cima do fumo”. (MAGNANI, 2018, p. 247)

“Choveu à noite, mas agora parou. A chuva não é ruim, é muito boa. Ela molha os Tikmu'un e as nossas plantações. E traz água para os Tikmũ'ũn fazerem suas atividades. E para os yãmĩyxop beberem e os bichos também. Já está amanhecendo e agora as andorinhas vão sair para as mulheres molharem.”

Enquanto a aldeia acorda, Sueli Maxakali comenta a chuva que passou, a noite anterior e o dia que chega. Em sua narração em voz *over* que pontua o filme, ela menos explica os eventos do que cuida das passagens entre um e outro. Se no ritual, a presença das *yãmĩyhex* se distribui em eventos-dispositivos que emergem e se dispersam, o comentário alinhava um ao outro, sem desfazer os vazios entre eles. Entre um evento

e outro, as tarefas miúdas que os preparam; entre a noite em vigília e o dia, a madrugada (junto à qual o cinema amanhece); entre uns e outros povos-espíritos, a câmera, vulnerável aos corpos e aos movimentos; entre imagem e som, o tato.

Veza ou outra, Sueli e Isael Maxakali adentram a imagem para cuidar de alguma tarefa de preparação do ritual, para dirigir pontualmente esta ou aquela cena. A fotografia é então assumida por outros, parentes e afins (Alexandre e Cassiano Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero e Para Yxapy – Patrícia Ferreira – sensível cineasta mbyá-guarani que viajou a Aldeia Verde para compor a equipe), e o filme se constrói nessas alianças, variando, aqui e ali, seu ponto de vista. A película que separa o filme do ritual – que separa aquele que filma daquele que prepara e atua no ritual –, se desfaz, permitindo que o primeiro adentre o segundo, seja para participar de seu curso, seja para dirigi-lo, na companhia dos pajés.

E novamente o espaço se esvazia observado à distância (que não é demasiada) pela câmera. O silêncio torna-se tátil – como se, de fato, o trabalho da madrugada fosse manejo de luzes e sons – e pouco a pouco o entorno vai-se povoando por uma leve agitação que faz companhia à cineasta – as primeiras conversas, o ruído das panelas, mulheres e crianças que atravessam de uma a outra casa. É de manhãzinha que as andorinhas (*xamoka*) chegam, para resvalar seus corpos delicadamente na água. Chegam para brincar e para curar. Ouvimos, neste cinema tátil, uma voz que, detrás da câmera, irrompe em seu desejo de molhar as andorinhas ou ainda lutar corpo a corpo com as lontras lamacentas. São momentos desconcertantes, que nos colocam ali, na cena do enfrentamento, na preparação de corpos que suportariam guerras, totalmente desabrigados de nosso posto de observação, e nunca tão distantes desta consumação voraz das imagens-fantasmas do mundo do espetáculo.

Política dos corpos destrinchados

A lontra preta atravessa a aldeia silenciosa. O pajé é seu guia, sopra trechos de seu canto solitário que ecoa até os limites das casas cobertas de palha, das outras de tijolos, de um curral vazio, dos barrancos. O canto vasculha em seu silêncio o espaço da aldeia. Os passos da lontra firmes e desajustados ao compasso do canto seguem percutindo quando a voz

se recolhe. Após algum tempo, detrás das paredes emana o pranto de uma mãe de *yāmīyoxop* pouco a pouco ampliado por outras vozes de outras mães. O canto de despedida da lontra preta que vem buscar as fileiras de fumo traz a lembrança de pajés que se foram para as aldeias invisíveis. Outrora a lontra foi filha adotiva de um casal Tikmũ'ũn, que, com sua sabedoria, trazia a fartura da pesca. Mas a voracidade de um cunhado que não soube retribuí-la a fez partir e mandar para esta humanidade um dilúvio, um quase extermínio do povo Tikmũ'ũn. São as lontras que retornam hoje às aldeias, lembrando às mulheres que seus vestidos vibrantes e coloridos feitos dos tecidos adquiridos no mercado dos brancos foram trocados pela pele de suas mães. É o desequilíbrio das trocas injustas que está sendo cobrado, sobretudo quando um de seus agentes é o *āyuhuk*, o povo dos não-indígenas, este povo voraz, da incontinência, das armas, dos gritos, e de uma certa tecnologia que tudo silencia e tudo quer capturar. Sempre que vêm às aldeias, as lontras trazem e expõem os objetos dos *āyuhuk* denunciando o mercado de peles que quase levou ao extermínio este povo das águas doces. Hoje tendo como nova pele estes vestidos, as mulheres os oferecem às suas *yāmīyhex*.

Os embates corporais que assistimos entre as mulheres e as lontras também intensificam o devir mulher das jovens da aldeia, tornando-as fortes, resistentes e capazes de lidar com a violência e a força que parece contrastar com a etiqueta discreta que também aprendem a observar nestes encontros. Como tão bem nos apresentou Claudia Magnani,

se por um lado “ser mulher” entre os Tikmũ'ũn demanda a aquisição de um modo de estar e agir no mundo delicado e quase inaudível – capaz de perceber um campo de indícios sutis, de produzir linhas encantadas e poderosas, de entrelaçar e desvincular parentes – por outro, implica em cultivar um corpo/espírito forte, alegre e resistente – capaz de aguentar dores, fadigas, tristezas e deter seres violentos. (MAGNANI, 2018, p. 333-334)

Há bichos que, pelas regras maxakali, não podemos caçar. Quando alguém na aldeia mata e come uma lontra, yāmīy vê e xupapōynāg (povo-lontra-espírito) vem para se vingar.



É um ritual que expõe a exploração descuidada da mata, da pesca, da caça. Coisas que o homem branco faz. Xupapõynãg volta imitando as coisas do homem branco, volta para mostrar a

violência contra a natureza e contra os indígenas. Por isso nós enfrentamos xupapõynãg, para mostrar que lutamos contra essa violência.

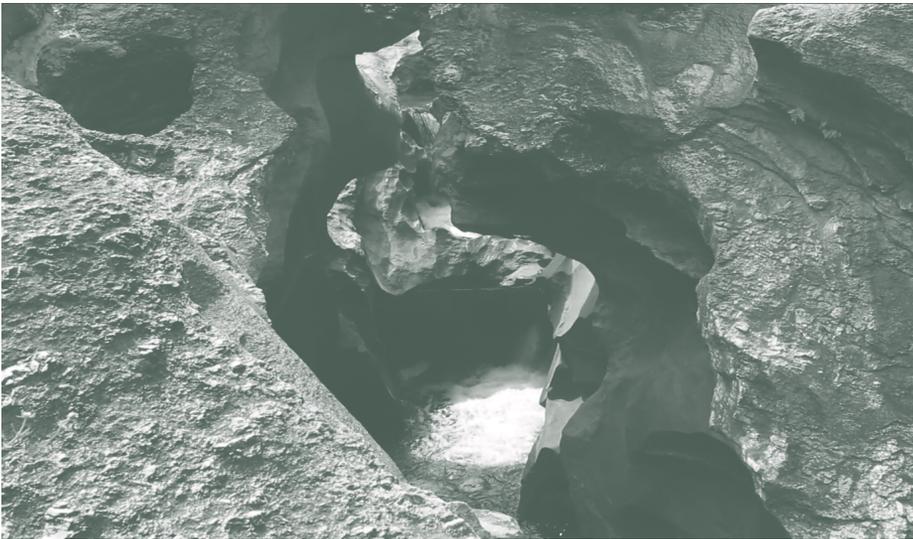
As meninas são muito valentes e não é fácil para filmar a luta. Tem que saber filmar, porque o ritual não é ensaiado, não é igual novela, em que as pessoas ensaiam. É a realidade.

Xupapõynãg imita as armas e as tecnologias do homem branco. Celular, gravador e até as filmadoras do cinema ele imita. Esse ano, xupapõynãg veio mais violento, como a polícia, andando com carro, apontando arma pesada. Veio como Bolsonaro, querendo acabar com a aldeia.



Īmmõxa são corpos mortos, semi-apodrecidos, que não alcançaram transcendência, não viraram yãmĩy. Vindos do subterrâneo, em contato com o sol, têm sua pele endurecida,

impenetrável. Também surgiram dos cemitérios dos brancos. Devoradores, gritam, não cantam, não dançam e suas mãos de faca nem recebem, nem trocam. Causam medo aos mais íntimos. Para matá-los, é preciso esperar que adormeçam e, com taquaras, furar seus pontos vulneráveis, os olhos, o umbigo. Dona Delcida dispôs dois *ĩnmõxa* sobre folhas de bananeira: de seus corpos de polvilho do beiju destacam-se apenas os olhos, desenhados com carvão. Os *yãmĩty* teriam medo destes bichos e os matariam. Vindos da noite silenciosa em torno do *kuxex*, dois *yãmĩty* caminham sorrateiramente, torsos curvados, longas varas às mãos. O silêncio é denso, composto dos sons noturnos, percorrido pelos passos dos *yãmĩty*. Entre eles, um mastro fino e longo divide a imagem, divide a noite. Esse fio tênue parece também adentrar o céu noturno permitindo que os seres por ali subam e dali desçam novamente à terra. De súbito, o silêncio se rompe quando, em um, dois, três golpes, os *yãmĩty* destroçam *ĩnmõxa* deitados sobre folhas de bananeira. Sua pele dura se esfarela e os dois desaparecem novamente noite adentro. Em um corte, vemos o *kuxex*, suas paredes quase a se desfazer, enquanto ouvimos o canto (teria surgido das passagens, dos buracos feitos pelas taquaras dos *yãmĩty*?). Como que atraída pelo canto, uma breve multidão de mulheres chega com a manhã.



Eu sempre quis fazer um filme, que mostrasse a política. A terra é nossa mãe. Porque a terra é nossa mãe? As mulheres mergulharam no rio e viraram yãmĩyhex. Não tinha mais mulher. O lobo (Kokexkata) foi no barreiro, onde busca barro para produzir panela e tigela, fez sexo com a terra e daí saiu uma menina. Ela nasceu do mesmo barro das panelas e tigelas que usamos para fazer nossas comidas. O lobo escondeu a menina em uma bolsa de couro e levou para sua casa. Toda noite, ele tirava a mulher de dentro da bolsa e dormia com ela. Os parentes desconfiaram: Kokexkata morava no centro do pátio e agora mudou para longe. Eles mandaram dois coelhos (kũnĩõg) dormirem na casa do lobo para ver se ele tinha mulher escondida lá. À noite, enquanto os coelhos dormiam, o lobo tirou a mulher da bolsa. Kũnĩõg descobriu e falou: “ah, meu tio tem mulher sim”. Os homens vieram e o lobo jogou a mulher em cima de uma árvore. Toda vez que o ritual saía, a mulher barreira respondia aos cantos lá de cima da árvore. Os homens derrubaram a menina, destrincharam e distribuíram as partes dentro das casas. Eles saíram, mudaram para outra aldeia. Passaram-se quinze dias e quando voltaram, mandaram o beija-flor para ver se havia mulheres na aldeia. Beija-flor vinha, via, voltava e não tinha. Aí voltaram, beija-flor levou a resposta de que havia mulher já dentro das casas. Dos pedaços, surgiram as mulheres.

Deste corpo da mulher de barro despedaçada (da qual nasceram as mulheres tikmũ'ũn) surgem os eventos-dispositivos do filme *Yãmĩyhex*: em pedaços, o filme se compõe e se distribui. De cada fragmento – quase a se desfazer – nasce um mundo de corpos, movimentos, brilhos e ressonâncias. Estes pedaços são memória de tempos ancestrais e notícias do mundo, a crônica de suas alianças, de suas violências e desequilíbrios. São também “receitas”, modos de fazer, possibilidades de cura que não se dissociaram do segredo e do sonho. E não se dissociaram tampouco de uma forma de povoar os territórios pelos ancestrais tikmũ'ũn. Se os corpos são acúmulos de sequências de cantos adquiridos ao longo da vida e dos encontros com os *yãmĩyxor*, quando são destrinchados e distribuídos, assim como o é o *mĩmãñãm* (o mastro “brilhante”, colorido, impregnado de grafismos), permitem recompor vínculos com os territórios que percorrem. Esta é uma forma quase invisível de resistirem à guerra que lhes é perpetrada pelo Estado, retirando-lhes seus corpos e seus espaços de circulação. Esta foi a tese perseguida por Douglas Campelo em um extenso e cuidadoso trabalho.

O corpo de uma pessoa tikmũ'ũn pode ser quebrado e começar a fazer circular os cantos por aquelas pessoas com quem elas começarem a estabelecer algum tipo de troca. Possivelmente foi isso o que ocorreu nesses deslocamentos de pequenos bandos oriundos da Bahia e de outras regiões de Minas Gerais. Essas pessoas carregavam em seus corpos cantos e os fizeram circular entre outras pessoas, que assim estabeleceram relações. Não é incomum ouvir esses nomes de pajés do passado circularem no espaço da kuxex enquanto os pajés procuram rememorar sequências de cantos e assim fazer a máquina do parentesco começar a agir nos corpos das pessoas tikmũ'ũn.

Essa forma de produzir sociabilidade através da circulação dos cantos remete àquela reflexão de Suely Maxakali, quando ela nos diz que do corpo da mulher se dividiu partes que foram diferenciadas ao longo do tempo. Dos corpos desses pajés circularam cantos que foram partidos entre os vivos, produzindo agenciamentos e devir em coletivos e pessoas. (CAMPELO, 2018, p. 352)

Outras histórias narradas pelos tikmũ'ũn remetem ao corpo despedaçado, como é o corpo do ancestral que se transformou em gavião e foi deplumado pelos seus parentes. De seu

corpo morto surgiu um povo encantado dos gaviões-espíritos, uma pletora de espécies, cantos, brilhos, línguas, palavras e formas de dançar.

Esta fragmentação corporal, uma quase-morte, é também narrada pelo xamã Davi Kopenawa, quando “os novos espíritos vão chegando a nós aos poucos”:

Depois de me cortarem, os *xapiri* fugiram depressa com as partes do meu corpo que tinham acabado de trincar, para longe da nossa floresta, muito além da terra dos brancos. Eu tinha perdido a consciência e foi minha imagem que eles desmembraram, enquanto minha pele permanecia no chão. Voaram para um lado com meu torso e para o outro com o meu ventre e minhas pernas. Carregaram minha cabeça numa direção e minha língua em outra. Foram as imagens dos sabiás *yōrixiana*, dos japins *ayokora* e dos pássaros *sitipari si*, todos donos dos cantos, que arrancaram minha língua. Pegaram-na para refazê-la, para torná-la bela e capaz de proferir palavras sábias. Lavaram-na, lixaram-na e alisaram-na, para poder impregná-la com suas melodias. Os espíritos das cigarras a cobriram com penugem branca e desenhos de urucum. Os espíritos do zangão *remoremo moxi* a lamberam para livrá-la aos poucos de suas palavras de fantasma. Por fim, os espíritos sabiá e japim puseram nela as de seus magníficos cantos. Deram-lhe a vibração de seu chamado: “*Arerererere!*”. Tornaram-na outra, luminosa e brilhante como se emitisse raios. Foi assim que os *xapiri* prepararam minha língua.

(...) Então, assim que eles recompuseram as partes do meu corpo, meu pensamento começou a desabrochar de novo. Senti-me acordar, imerso no perfume forte da tinta de urucum com que me tinham pintado e na fragrância de suas plantas mágicas *yaro xi* e *aroari*. A tropa dos *xapiri* recém-chegados permanecia junto a mim, todos imóveis, no brilho de seus adornos magníficos. Tinham concluído sua dança de apresentação. Agora estavam ansiosos para construir uma casa nova na qual pudessem se instalar! (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p. 154-155)

Nossos rituais registram muita coisa do mundo hoje. Se vê algo novo, vai surgir o canto também, o pajé vai sonhar com yãmĩy e vai trazer o novo canto. Nossos cantos registram tudo o que

vemos: os rios, o céu, os bichos; coisas do fazendeiro, carro, avião. Nossos rituais fazem canto de casa, carro, objetos dos não-indígenas.

Onde moramos, a terra é pequena. Tem pouca caça também. Antigamente, era muita floresta, muita caça e muita fruta. O nosso canto canta através dos bichos, da caça, da pesca. Se não tem mais os bichos, não vamos ter os cantos.

Mas os cantos preservam os bichos que não existem mais hoje: a onça pintada, a anta. Não acabou, porque está nos cantos. Não acaba porque nossos desenhistas estão registrando também.

Acabou, mas não acaba.



A mulher de barro tinha colares no pescoço e nos tornozelos. Quando seus pedaços destrinchados se transformaram em outras mulheres, as partes com colares brilhantes, que haviam ficado com os pajés, demoraram mais tempo para se transformar. Toda vez que as mulheres maxakali iam pegar água, cantavam: colar, se transforma rápido.



Como que atraídas pelo canto, uma breve multidão de mulheres chega com a manhã. Elas carregam cobertores estampados e coloridos e formam uma longa fila diante do *kuxex*. A câmera acompanha a fila, agora nos mostrando os rostos abrigados pelos cobertores: o cinema parece cumprir ali, precariamente, sua tarefa política, aquela que Georges Didi-Huberman (2011) resumiu pela pergunta: “como fazer para que os povos se exponham a si mesmos e não ao seu desaparecimento?”. Como fazer para que seus rostos apareçam, em recusa seja à sua invisibilidade (uma subexposição), seja à sua visibilidade demasiada (uma sobreexposição)? De que maneira pode o cinema, tal como reivindica Huberman (a partir de Hannah Arendt), dar a ver ou cumprir “uma parcela da humanidade”?

Mulheres e crianças aguardam o momento em que as *yãmĩyhex* lançarão cinzas, aquelas cinzas encantadas do corpo queimado da primeira mulher que os homens mataram, para que tenham sorte na pescaria por vir. Enquanto a fila caminha, uma nuvem se forma, como se estivéssemos a ver, em câmera lenta, a rápida passagem da cobra multicolor, que deixa o rastro de poeira em sua passagem.

Referências

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. *Das partes da mulher de barro: a circulação o de povos, cantos e lugares na pessoa tikmũ'ũn*. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

DAVOINE, Françoise. *Don Quichote, pour combattre la mélancolie*. Paris: Stock, 2008

GUIMARÃES, César. *A estética que vem*. In: PICADO, Benjamin. Escritos sobre comunicação e experiência estética: sedimentos, regimes, modalidades. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2019.

HUBERMAN-DIDI, George. Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural. In: Silva, R. (Org.). *A república por vir: Arte, política e pensamento para o Século XXI*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

MAGNANI, Claudia. *Un ka'ok – Mulheres fortes: uma etnografia das práticas e saberes extra-ordinários das mulheres tikmũ'ũn-maxakali*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018.

ROMERO, Roberto. *A errática tikmũ'ũn_Maxakali: imagens da guerra contra o Estado*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ. Rio de Janeiro, 2015.

“A morte não existe para os mortos”
(Carlos Drummond de Andrade)

A história de Mātānāg, a encantada, é transmitida há gerações entre os Tikmū’ūn, mais conhecidos como Maxakali, cerca de 2.000 pessoas vivendo em três terras indígenas no Vale do Mucuri (MG). Mātānāg foi uma mulher muito antiga que, inconformada com a morte do marido por uma picada de cobra, recusou-se a enterrá-lo e resolveu acompanhá-lo até a aldeia dos mortos. O caminho até lá é tortuoso: Mātānāg prepara beijús com a carne do marido morto e come para encantar-se e seguir os seus rastros. No percurso, uma série de desafios dificulta o seu caminho: o tronco de uma árvore que gira tentando impedir sua passagem sobre um rio; um mamoeiro que lança seus frutos; uma nuvem de gafanhotos ferozes, tudo parece feito para impedir a passagem dos vivos ao mundo dos mortos. Mas chegando lá, a surpresa: a aldeia dos mortos é habitada por espíritos e feras como onças, leões, elefantes e hipopótamos. Assustada e com saudades dos parentes do lado de cá, Mātānāg decide voltar, porém, sob uma condição: não contar nada do que viu para os vivos.

Toda elaborada a partir do trabalho dos desenhistas tikmū’ūn em Aldeia Verde (Ladainha, MG), *Mātānāg, a encantada* (2019), segunda animação de Charles Bicalho desta vez com a estreante Shawara Maxakali na direção e assessoria de Isael e Sueli Maxakali pode ser muito bem entendida como uma “transformação do mito”.

Recentemente, Isael Maxakali explicava para uma plateia de professores da rede municipal de Belo Horizonte o conceito tikmũ'ũn de transformação¹: “Se eu fizer um desenho, eu vou formar, transformar, eu vou formar o desenho do bicho, aí fiz transformou, entenderam?”. Assim, este filme sobre um mito é, a seu modo, um mito. Uma variação do mito que mais uma vez demonstra – agora através do cinema – sua capacidade aparentemente interminável de se transformar.

Os Tikmũ'ũn contam muitas outras histórias em que os antigos atravessaram os limites deste mundo, indo ao encontro às terras estranhas onde habitam espíritos, mortos e povos-animais. Certa vez, um homem ingeriu a cabeça da larva do morotó *kutekut*, um poderoso alucinógeno usado pelos antigos, e cruzou uma comprida taquara até chegar no céu, onde foi ter com o seu cunhado morto, que vivia entre o povo urubu-rei. A certo ponto, os urubus farejaram a carniça de uma anta morta e prepararam-se para descer. Como ele não sabia voar, o cunhado o ajudou fincando penas nos seus braços e juntos eles saltaram do céu, descendo, voando. Aqui na terra, os parentes do homem que virou urubu-rei cantavam ao redor do seu corpo desfalecido, chamando o seu *koxuk* (alma) de volta. Ao descer com o bando de urubus, o homem ouviu os parentes e sentiu saudades. Decidiu voltar.

Com o tempo, conforme os Tikmũ'ũn me contavam essas e outras histórias, comecei a perceber a profunda semelhança entre estes percursos dos antigos e aqueles que eles percorrem à noite, em seus sonhos. Os Tikmũ'ũn dizem que, durante a noite, enquanto dormem, o *koxuk* (alma) das pessoas deixa os seus corpos e perambulam por aí, muitas vezes indo parar, como Mâtânãg, nas aldeias distantes onde vivem os seus parentes mortos. Chegando lá, eles são invariavelmente recebidos com tentadoras ofertas de comida. Os pajés ensinam que o *koxuk* viajante deve recusar, mas sempre tem quem se esqueça disso durante o sonho. O problema é que quem partilha da comida dos mortos tende a se identificar com eles, a se “acostumar” – como dizem em português – com o lado de lá... Quem desperta de um sonho assim, não costuma passar bem. Acorda cansado,

¹ O conceito tikmũ'ũn de transformação, *yã y hã mĩy*, é tema da exposição coletiva *Mundos Indígenas*, com curadoria de Isael e Sueli Maxakali, entre outros, no Espaço de Conhecimento da UFMG.

preguiçoso, sem vontade de fazer nada, o que os Tikmũ'ũn encaram com enorme preocupação. Confirmada a doença, os parentes da pessoa convocam os pajés da aldeia para examiná-la e a primeira pergunta que fazem ao doente é: “com o que você sonhou?”. Só então os pajés decidem cuidadosamente o repertório de cantos que irão cantar para o doente, na tentativa de chamar de volta a sua alma, que se encontra como que dividida entre os vivos e os mortos. Como na história do homem que comeu kutekut, ouvindo os parentes daqui, espera-se que o *koxuk* viajante sentirá saudades e voltará ao corpo que lhe pertence. A pessoa, então, estará curada.

Enquanto realizava seu trabalho de campo entre os Piro, na Amazônia Peruana, o antropólogo escocês Peter Gow ouviu certa tarde a história de “um homem que viajou para dentro da terra”. Na história, um homem cansado de viver entre os seus parentes decide partir para a floresta até que encontra um buraco de onde saíam os porcos do mato. O homem entra no buraco e vai parar “do outro lado”, onde quase é morto num ataque dos porcos. Mas a dona dos porcos lhe devolve a vida e pergunta se ele gostaria de viver por lá, ao que ele responde “sim”. Ela então o veste com couro e pelos típicos dos habitantes daquele mundo. Após um tempo, porém, o homem sente saudades dos seus parentes “do lado de lá” e pede para voltar e chamá-los para junto de si. No retorno, porém, ele já não reconhece aquele mundo como antes: tudo é vermelho e por pouco ele não encontra o caminho da antiga casa. Chegando lá, tampouco sua esposa o aceita e apenas um dos seus filhos decide acompanhá-lo. Ao voltar ao mundo subterrâneo, o homem se casa novamente “com uma pequena porca do mato, talvez” – especula o narrador – e, quando é a vez do filho sentir saudades e querer voltar já é tarde demais: o buraco havia se fechado (GOW, 2001).

Analisando este mito e a sua história, o antropólogo observa que, em muitos aspectos, a trajetória daquele homem confundia-se com a sua própria, um escocês que decide “abandonar” seus parentes para viver entre os Piro. Porém, mais do que isso, o mito, como o etnólogo demonstra, dizia também sobre como os Piro concebem a própria ideia de “morte”, as relações entre “vivos” e “mortos” e os modos particulares de relação com a alteridade e, em especial, com os “gringos” na história da região. Como concluía Artemio Gordón, seu

compadre, pouco depois de ter-lhe narrado a história: “eu jamais poderia viver longe daqui. Seria como a morte. O que é a morte senão nunca mais ver os seus parentes de novo, sua mãe e seu pai?” (GOW, 2001; tradução minha).

Se levarmos a sério a afirmação de Artemio ou aquilo o que os relatos tikmũũn de sonhos e viagens – ou dos sonhos como viagens e vice-versa – parecem igualmente afirmar, então a “morte” não é, nestes contextos indígenas, uma questão de “vida ou morte”, mas um problema de gradiente de transformação ou de *ponto de vista*. Se, como definiu Tânia Stolze Lima, “o ponto de vista implica uma certa concepção, segundo a qual só existe mundo para alguém” (1996, p. 31), então não é exagerado afirmar que, nestes mundos, também só existe “morte” *para* alguém: para os vivos, notadamente. Como disse o poeta: “a morte não existe para os mortos”. A consequência disso é que estar vivo (e não morto) é muito mais uma questão de *com quem* e *como quem* alguém decide viver ou *se aparentar* – nos sentidos tanto de “parecer-se com” quanto de “tornar-se parente de”.

Mesmo tendo atravessado para o “lado de lá”, Mātãñãg, que viajou de corpo e alma para a aldeia dos mortos, não é capaz de se identificar com os moradores dali: suas axilas não projetam raios como as das mulheres-espírito, ela não consegue pescar... Estivesse morta, possivelmente veria os habitantes da aldeia como gente, e não como espíritos, onças, elefantes e hipopótamos. O desajuste entre as perspectivas logo torna inviável a sua permanência entre eles e Mātãñãg, com saudades dos parentes, decide voltar. O preço é o segredo que, uma vez rompido, é cobrado com a sua própria morte. Mas agora, ela diz ao final do filme, “estou *igual* ao meu marido e posso ficar com ele. E quando tiver um ritual na aldeia, eu vou junto entranhada nos cabelos das pessoas, como os espíritos *yãmĩy* costumam fazer”. Os mortos vão, mas sempre voltam.

Referências

GOW, Peter. *An amazonian myth and its history*. Oxford, Oxford University Press, 2001.

LIMA, Tânia Stolze. 1996. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana*, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p. 21-47.

Protagonizado por Tachico Guajajara, o filme dirigido por Jamilson Guajajara, Pollyana Guajajara, Jacilda Guajajara, Lemilda Guajajara (2018) propõe um breve percurso em meio à mata no entorno da Aldeia Maçaranduba, território indígena Caru, no Maranhão, recontando as origens dos seus cantos e como estes atravessaram gerações até os dias de hoje. O filme se inicia com um plano de *algum lugar entre o céu e a terra*, no início de uma manhã, ao sabor dos sons da floresta. Seguem-se alguns breves planos das copas das árvores, enquanto escutamos uma miríade de sons que se sobrepõem e se diferem, compondo uma massa sonora descontínua e rica em nuances, na qual conseguimos distinguir gorjeios de pássaros de diferentes espécies, cricrilar de grilos, zumbidos de insetos (abelhas, talvez) que se aproximam do dispositivo de gravação. O balanço das folhagens ao vento remete ao movimento, à vibração e nos deparamos com um retrato da mata como lugar de múltiplas formas de vida, cuja presença se faz sensível, mesmo que não de todo visível na imagem – o que já de saída nos remete às características mesmas do som enquanto fenômeno acústico, esse objeto-subjetivo, que é concreto e ao mesmo tempo invisível e impalpável; “que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão” (WISNIK, 1989, p. 28). O som – e o canto, como sabemos – é elemento que conecta, que põe em relação, que permite a comunicação dos seres viventes entre si e também com os espíritos, em diferentes povos, indígenas e não indígenas.

Logo veremos Tachico percorrer a mata com familiaridade, conversando com aqueles por detrás da câmera, bebendo água no rio usando a folha como suporte. Mas antes disso, ele se detém no meio do caminho para entoar o canto do Tepetepen, o dono dos cantos da mata. Embora ele seja hoje o porta-voz deste e de outros cantos transmitidos pelos pássaros a seus parentes, ele explica que a vida de cantor é triste, pois já não há jovens interessados em aprender os cantos sagrados. Fica explicitada aí a importância do filme – como já vimos em tantas produções do Vídeo nas Aldeias – enquanto dispositivo de memória. Porém, há saberes que não serão revelados – pelo menos não agora, como é o caso do canto da chuva.

Conforme contaram seus antepassados, houve um índio que, ao sair para caçar, subiu uma colina e encantou-se com os belos cantos entoados por vários pássaros em forma de gente (Tepetepen, Viramé, Zyriu, Pacahu, Arara, Tucano Viruhu, Zapu, Virapon), reunidos ao fundo de um boqueirão da mata. Mas como Tachico explica, todos os bichos têm seu canto (mesmo a rã, a borboleta). O índio caçador então, comovido pelos cantos, desce até o boqueirão para escutar de onde vinha aqueles sons, quando encontra os pássaros na forma de homens, mulheres, velhos. E antes de partir, o gavião entrega-lhe os cantos para que os leve para sua aldeia. Tem-se assim o início de sua transformação em pajé, agora que se tornara conhecedor da sabedoria dos cantos.

Zyriu está aqui.

Zyriu está aqui.

O canto está aqui.

O canto está aqui.

É aqui que o canto está sendo cantado pra nós.

A música é diferente pela manhã.

Zyriu está aqui.

Zyriu está aqui.

Veremos mais um plano geral da mata – dessa vez visto de longe – até chegarmos à vida em comum na aldeia, quando os cantos encontram finalmente as novas gerações. Não sabemos por quantos anos eles serão retransmitidos aos mais

jovens, mas já sabemos que *o canto está aqui hoje* e desde sempre. Ele está na aldeia, ele está no filme, impregnado em suas imagens e sons desde o primeiro *frame*.

Cabe dizer, para encerrar, que *Ma'e Mimu Haw – A história dos cantos* foi produzido durante as oficinas de formação audiovisual do Vídeo nas Aldeias, dentro das Ações do Plano Básico Ambiental do Projeto de Expansão da Estrada de Ferro Carajás (EFC) da mineradora Vale. Embora se trate de um outro contexto, ao ler os créditos finais do filme, nos lembramos do triste episódio ocorrido em 25 de janeiro de 2019, quando a Mina Córrego do Feijão, sob responsabilidade da mesma mineradora, em Brumadinho, situada na região metropolitana de Belo Horizonte, se rompeu, ocasionando a morte de 249 pessoas e deixando 21 desaparecidos até a data¹. As consequências diretas e indiretas do desastre ainda são incalculáveis. Sabe-se que o acidente teve impactos na vida dos indígenas Pataxó Hã-Hã-Hãe, da aldeia Naõ Xohã, no município de São Joaquim de Bicas, às margens do Rio Paraopeba, que assistiram à morte dos peixes na região e a uma crise no abastecimento de água potável – para citar apenas dois exemplos. Nos lembramos ainda das palavras de Ailton Krenak, nascido na região do Rio Doce, lugar profundamente afetado pela atividade mineradora (lembramos também do rompimento da barragem do Fundão, em Mariana, em novembro de 2015, empreendimento conjunto das empresas Samarco, Vale e BHP Billiton, que levou à morte o Rio Doce ao longo de toda a sua extensão). No livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), Krenak denuncia o discurso de “humanidade” e “sustentabilidade” entoado pelas empresas multinacionais capitalistas “para justificar o assalto que fazem à nossa ideia de natureza” (KRENAK, 2019, p.16). Para adiar o fim do mundo que nos é imposto diariamente por essas corporações que buscam apenas multiplicar seus lucros, caberia às pequenas constelações de gente conectada à terra e à natureza – os povos indígenas, mas também quilombolas, comunidades pesqueiras, ribeirinhas ou rurais, etc. – insistir com suas histórias, danças e cantos.

¹ Cf.: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/09/oito-meses-apos-rompimento-de-barragem-bombeiros-encontram-corpo-em-brumadinho.shtml>>.

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. (KRENAK, 2019, p. 33)

Embora o fim do mundo não seja objeto de reflexão do filme propriamente, lembremos, pois, como estratégia de sobrevivência, do primeiro plano do filme, direcionado ao ar, àquele lugar entre céu e terra, o *Iwak*, onde moram os donos dos cantos que ainda nos dias de hoje – contrariando as forças do capital – insistem em sair da boca da mata.

Referências

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Olhares de Matis jovens nos filmes *Dia de caçada e Meninos soprando cana fina*

Sobre os filmes *Bakuëbom Bompisën Tëkikbo - Meninos soprando cana fina* e *Kapuakit Nëtë - Dia de caçada* (Damê Bêtxun Matis, Chawa Wassa Matis, Damê, Kaxê Mentuk, Shapu Sibo, Dani, Damba Matis, Chawa Atsa, Tumi Rieli Matis, 2018)

><<<

Clarisse Alvarenga

Os Matis vivem na bacia do Rio Javari, que em quase toda sua extensão constitui a fronteira Brasil-Peru, na região do Alto Solimões, sudoeste do estado do Amazonas. Da parte do Brasil, a maior parte da população está distribuída entre 3 aldeias na Terra Indígena Vale do Javari, uma das maiores terras indígenas do país, reconhecida em 1999, demarcada fisicamente em 2000 e homologada em maio de 2001. Ali também habitam outros povos falantes de línguas Pano (os Marubo, Matses, Kulina Pano, Korubo), os Kanamari (de língua Katukina), os Kulina (de língua Arawá), além de grupos indígenas que permanecem em isolamento voluntário, apesar do contato mortífero com não-indígenas desde o final dos anos 1970.

Em conjunto os filmes *Dia de caçada* e *Meninos soprando cana fina* nos apresentam os saberes e práticas envolvidos na caçada Matis, tal como realizada pelos anciãos (no primeiro filme) e reproduzida pelas crianças (no segundo). O primeiro filme se dedica a acompanhar um dia de caçada dos adultos desde o preparo minucioso da coleção de dardos com veneno, que serão lançados pelas zarabatanas, até o retorno à aldeia no fim do dia. O segundo concede atenção às crianças, que sopram a cana fina como se fosse zarabatana e o barro como dardo para imitarem a maneira como seus pais e avós caçam, numa encenação na qual por meio da brincadeira experimentam a situação da caça.

No entanto, é preciso lembrar que quem de fato transita entre as duas circunstâncias são jovens, pois

é um grupo constituído por nove Matis jovens de três aldeias – Kudaya, Tawaya e Bukuwaya – que realiza o filme: Damë Bëtxun Matis, Chawa Wassa Matis, Damë Matis, Kaxë Mentuk Matis, Shapu Sibó Matis, Dani Matis, Damba Matis, Chawa Atsa Matis, Tumi Rieli Matis. Eles e elas estão com suas câmeras a testemunhar que a passagem entre a caçada dos anciãos para a das crianças não se dá de maneira direta – muito se transformou e continua a se transformar ao longo do tempo.

Dia de caçada se inicia com uma criança tentando entrar na espaçosa maloca onde os adultos estão a preparar os instrumentos usados na caçada. Mas, ela é advertida por meio de uma voz que escutamos, sem saber quem exatamente a profere, dizendo que o menino Matis não poderia entrar vestido de camisa. Assim, um adulto retira a camisa dele enquanto escutamos alguém dizer também que, em seguida, a camisa precisa ser lançada ao chão. Depois desse aviso dado à criança desavisada e a nós, espectadores, somos introduzidos ao ambiente interno da maloca.

Os homens reunidos explicam que estão aplicando veneno no dardo para pegar macaco barrigudo gordo na caçada. Uma voz que, mais uma vez não identificamos de quem seria, mas que obviamente pertence a um ancião, alerta que não se pode preparar os dardos da maneira como os adultos homens estão preparando. O correto, na sua concepção, seria preparar o dardo sozinho e não em grupo, esperando moça na beira do rio, para onde elas vão tomar banho. A aplicação do veneno teria que se dar dentro da mata e não na maloca. Nessas duas ponderações fica, portanto, a sugestão de que o trabalho de preparação da caçada, na explicação dos anciões, alcançava a relação entre homem e mulher e também de que não são apenas as crianças que desconhecem as regras que cercam a caçada: até mesmo os caçadores que passaremos a acompanhar parecem desconhecê-las.

Essa preparação, feita hoje pelos adultos dentro da maloca, serve como uma espécie de introdução, tanto do filme como da situação da caçada. Após essa primeira parte do filme, os caçadores saem de barco pelo rio. A atividade do olhar é filmada, como se a câmera buscasse enquadrar de perto o olhar dos Matis caçadores vigiando a floresta. Nesse momento, escutamos sons de cantos que foram inseridos posteriormente na montagem sobre o som do motor do barco.

Quando adentramos na mata, os planos se tornam mais abertos e a atividade de escuta é enfatizada. Um deles explica que a partir dali vão imitar macaco preto. O som direto capta justamente os sons que os caçadores fazem para dialogar com os macacos. Nesse momento, um dos caçadores sugere que os realizadores deixem a câmera no mato para pegar depois, na volta. Surge um segundo comentário no sentido de que a câmera deveria ser posta na ponta da zarabatana, o que indica talvez um lugar privilegiado a se postar o olhar na situação da caçada. Nesses dois breves comentários fica subentendido que a câmera é tratada como um instrumento de caça ou é posta em relação com eles, assim como a relação entre homem e mulher estava vinculada à preparação no passado, por exemplo. A partir daí, inicia-se um momento em que avistamos a floresta do alto, com mais movimentação entre os caçadores, que se deslocam, assobiam e fazem tentativas de abater os macacos. Trata-se do momento de maior proximidade com a presa, em que a atenção dos caçadores e de nós, espectadores, está toda voltada para acertar os macacos. É como se o ponto de vista realmente fosse o da ponta da zarabatana.

Tendo conseguido abater os macacos, um após o outro, eles mostram como retiram o dardo do corpo atingido e como amarram as presas com uma corda de palha. Uma mulher pede para que seja mostrado para a câmera os dois procedimentos. Alguém pergunta quem irá carregar os macacos e um outro caçador brinca dizendo que os meninos é que vão carregar. Ao que os meninos respondem dizendo que irão carregar correndo, como se fosse fácil para eles suportar a carga, o que é uma ironia.

Chega o momento de retornar ao rio, quando escutamos novamente cantos Matis até que a embarcação chega à aldeia. As mulheres preparam a comida no fogo. O filme termina com um dos caçadores descansando na rede ao lado de cachorros, que também dormem, e galinhas ciscando.

O filme *Meninos soprando cana fina* se inicia com os meninos saindo de dentro da mata e explicando que da mesma maneira como os velhos fazem zarabatanas para caçar macaco barrigudo, as crianças fazem cana fina para matar gafanhotos. No momento em que eles fazem o corte da cana fina, uma formiga ferroa uma das crianças, mostrando que ali talvez elas sejam as presas.

Após cortarem cana fina, passam ao rio onde pegam barro e amassam. Esse barro é usado para fazer um suporte na zarabatana de cana fina onde se apoia a mão, sendo que o barro também é usado como dardo. As crianças disparam suas zarabatanas de frente para a câmera, mirando no alto, e dizendo: me filma, branco (*nawa*)!

Daí em diante, partem para uma encenação da situação da caçada. Metade do grupo assume o lugar das presas, subindo nas árvores como fazem os macacos. Os caçadores fazem a disputa por quem ataca os macacos e reproduzem a sonoridade da cena da caçada. Os macacos-crianças atingidos caem das árvores como ocorre aos macacos barrigudos na caçada dos adultos. São retirados os dardos dos corpos deles que supostamente teriam sido atingidos. Voltam para a aldeia, carregando suas caçadas-crianças nas costas.

Ambos os filmes foram feitos pelo mesmo grupo de realizadores, no entanto são muito diferentes do ponto de vista da maneira de filmar. O filme dos adultos é bastante detalhista, enfatiza o olhar dos caçadores e as técnicas usadas no preparo dos instrumentos e na caçada. A relação entre o instrumento que produz o filme (a câmera) e os instrumentos da caçada é explicitada. O filme das crianças enfatiza a maneira como as crianças experimentam a caçada ao seu modo, por meio da brincadeira, por vezes tratando a caçada como uma encenação.

Nesse sentido, talvez os olhares de Matis jovens sejam olhares que transitam – não de maneira fácil e sem antes serem advertidos –, entre as fases da vida e, ao fazer isso, acabam indicando caminhos possíveis de diálogos entre gerações. É esse caminho, aberto pelos Matis jovens, que o cinema vai seguir, buscando captar as transformações do ritual da caçada e das formas como ela pode ser partilhada com as novas gerações.

Porque o filme é igual a um cântico. Por exemplo, para você aprender a cantar em Guarani, tem que aprender a ouvir o som e o ritmo do canto. A mesma coisa com a câmera, você tem que aprender a guardar a sabedoria e tem que usar o equipamento como se fosse o segundo olho, ouvindo e respeitando o momento de cada entrevistado, assim aprendo com os mais velhos a cada momento na aldeia. (Alberto Alvares)

O último sonho cumpre uma das tarefas primordiais do cinema indígena, a de guardar com a imagem a memória da cultura. Se antigamente esta memória era integralmente transmitida pela oralidade, agora os povos indígenas se beneficiam do vídeo para fortalecer a cultura no presente e para o futuro. Neste filme, Alberto Alvares o faz através da “homenagem ao grande sábio Wera Mirim”, como ficamos sabendo num *lettering* logo nos primeiros segundos. Esta homenagem póstuma, entretanto, vai atingir camadas mais profundas do que um simples filme memorial, pois além de trabalhar com imagens de arquivo do Xeramoin (avô, ou um dos mais velhos da aldeia em língua guarani), o cineasta mostra estas imagens aos parentes que o conheceram, dando-nos a dimensão do vasto conhecimento que detinha, mas também registrando na comoção dos espectadores guarani a forma como sua presença alargava e insuflava o sentido da vida em comunidade.

Em *O último sonho*, o realizador trabalha a história do Xeramoin que, em um sonho, visualizou o lugar propício para a aldeia Sapukai, procurou-o por dois anos e liderou a fundação desta, próximo a Angra dos Reis. Não se trata de um sonho individual – nem aspiração pessoal nem vagueação noturna – mas um sonho que se projeta coletivamente e se alarga em cada gesto de Wera Mirim que, segundo vemos no filme, o viveu até o último dia de sua vida.

Logo no início do filme vemos a imagem de uma criança em primeiro plano e em segundo plano Alberto Alvares com a câmera, filmando. Este é um plano de afirmação do realizador indígena e sua presença, mas é também, e principalmente, um indício de que o filme, inspirado na sabedoria que vem do passado (de um sábio já falecido), tem o seu centro gravitacional no futuro. Sendo *O último sonho* um filme de escuta e transmissão, a aparição do realizador com a criança em primeiro plano figura este endereçamento da sabedoria em direção à continuidade da cultura.

Wera Mirim era um grande sábio entre os Guarani Mbya. Sabia “como se caminhava antes”, nos tempos ancestrais, em busca da “Terra Sem Males”. Trata-se de um lugar mítico guarani, onde não há violência, fome ou mau-proceder. Vale lembrar que este povo, quando da chegada dos europeus à América do Sul, distribuía-se numa faixa territorial que ia de onde hoje está o litoral de São Paulo até o Rio Grande do Sul, estendendo-se também a oeste até a fronteira tríplice de Paraguai, Brasil e Argentina e por todo o território paraguaio até a Bolívia¹. Sua grande população (contando-se as variantes Kaiowá, Mbya e Nhandeva) foi drasticamente reduzida entre as colonizações portuguesa e espanhola, a expansão agrícola cada vez mais industrial e o surgimento das grandes cidades. Se ainda há cultura guarani, é pela resistência de gerações de sábios como Wera Mirim que, tendo a visão de sua cultura e a força do bom proceder – o *Nhandereko* – conseguiram manter as tradições vivas enquanto o seu território original era sucessivamente invadido para dar lugar às maiores ocupações tanto rurais quanto urbanas do Brasil atual.

¹ Através do Mapa Guarani digital, online em <<https://guarani.map.as>>, podemos visualizar a ocupação Guarani original, as aldeias e terras indígenas existentes e os sítios arqueológicos desta tradição.

Nas imagens de arquivo, Wera Mirim ensina o *Xondaro*, uma dança guarani mas também uma arte marcial que segundo o Xeramoin era ensinada para que cada um aprendesse a tomar conta de seu espaço². Seu domínio da palavra e da tradição espiritual também o fazia um grande rezador, capaz de liderar com seriedade e alegria os rituais. Tudo isso podemos ver através deste bem composto filme de arquivo, em que as imagens conseguem recuperar um pouco da presença de Wera Mirim.

Depois destas imagens de arquivo, vemos um ritual póstumo, feito no lugar onde o Xeramoin está sepultado, no qual uma mulher, com seu *petyngua*, faz um longo discurso sobre ele e todos cantam, muitos choram e se lamentam. Vemos imagens que se demoram nos rostos dos parentes e amigos, e sentimos num tempo distendido a dificuldade trazida pela sua ausência. Segue-se uma sequência de muitas imagens da mata, quando Alvares explica em voz *off* que as pessoas que morrem não se vão completamente. Na cultura guarani, o corpo se vai mas o espírito fica. Assim, os ancestrais estão próximos daqueles que rezam por eles, protegendo o lugar e as pessoas que nele vivem, participando das danças, estando presentes às reuniões e fumando o *petyngua* quando os vivos o fumam. Talvez seja a primeira sequência do filme em que a presença humana não está evidente, pois o que vemos são plantas, mas as palavras de Alberto Alvares convocam uma multidão de ancestrais para estarem nestas imagens, invisíveis.

Talvez este filme seja uma concretização ainda mais radical do que o realizador escreveu sobre o seu aprendizado com o cinema em *Os verdadeiros líderes espirituais*. Para ele, filmar o Wera Tupã havia sido um aprendizado de como utilizar a câmera da mesma forma que os velhos utilizam o *petyngua*:

² “Tem vários motivos para essa dança ser praticada. *Xondaro* é uma forma de chamar os meninos que desde pequenos recebem ensinamentos e metodologias dos mais velhos, pessoas experientes e sábios em geral. A dança em si ensina muitas coisas, como se defender, ter agilidade, estar sempre atento para tudo e estar disposto a tudo. Os vários movimentos ajudam a ter o corpo mais ágil e leve, e também a ter mais saúde, principalmente através do suor, que elimina as doenças e limpa a pessoa. Assim, ficamos mais alegres e mantemos nosso estado físico e espiritual.” *Xondaro Mbaraete: a força do Xondaro*. Coordenação editorial Centro de Trabalho Indigenista (CTI). São Paulo, 2013. p. 28.

Depois da palavra do xeramoin Alcindo, passei a usar a câmera como se fosse um petyngua, para me conectar espiritualmente com a sabedoria do silêncio. Passei a usar minha imaginação no mundo da lente, sem ter o medo de quebrar o equipamento. O equipamento tem preço, podemos consertar. A memória tem valor maior, inestimável. Não tem preço. E quando ela se perde, é difícil trazê-la de volta. (ALVARES, 2018, p. 18).

“Quando não lembrarmos mais dos espíritos, eles não saberão mais viver” – é como Alvares finaliza, no filme, o seu relato de como o mundo espiritual está sobreposto ao cotidiano da aldeia. Se o petyngua é um instrumento de meditação que convoca os espíritos dos ancestrais, permite a sua aproximação silenciosa e o aconselhamento, Alberto Alvares procura dar à câmera um uso semelhante. Numa atitude de espera e escuta o realizador se aproxima da figura ausente-presente de Wera Mirim e consegue se conectar com a sabedoria do silêncio, permitindo que o seu espírito e o de outros ancestrais fortaleçam os Guarani em sua caminhada.

Referências

ALVARES, Alberto. *Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história*. Trabalho de conclusão do curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. p.18.

Guardiões da Floresta (Jocy Guajajara; Milson Guajajara, 2018) é um filme, tal qual *Virou Brasil* (Pakëa; Hajkaramyky; Arakurania; Petua; Arawayta'ia; Sabiá; Paranya, 2019), que surgiu a partir de duas oficinas realizadas, em 2017, pelo projeto *Vídeo nas Aldeias* no noroeste do Maranhão, respectivamente nas aldeias Maçaranduba e Tiracambu, ambas situadas na Terra Indígena Caru. Esta Terra se insere numa região habitada por três povos indígenas tupi-guarani: Guajajara, Awá-Guajá e Ka'apor. Ali, os povos indígenas resistem contra a invasão de seus territórios pelos madeireiros e criadores de gado! Tendo devastado a floresta amazônica na parte ocidental do Maranhão, os colonizadores cobiçam agora o que resta de madeira e de mata no interior das terras indígenas: ramais de estradas e serrarias cortam a floresta, ameaçando, inclusive, a sobrevivência dos índios isolados Awá-Guajá, que se refugiam nas zonas de mais difícil acesso.

O filme não mostra, mas se o leitor quiser facilmente ver uma imagem aérea desse lugar, basta abrir o *Google Earth*, procurar pelo nome de uma cidadezinha (as aldeias não são "visíveis"), por exemplo, Zé Doca ou Santa Inês, e encontrará algumas manchas verde de floresta. Não precisa se espantar, elas são os limites circunscritos pelas terras indígenas ou unidades de conservação. O resto, o que está fora destes limites, já foi totalmente devastado pelas madeiras e pelas fazendas. Para transitar entre essas ilhas de verde, os

povos indígenas precisam cruzar os terrenos baldios, ex-florestas que viraram pasto para gado. O pior, o que resta de floresta no interior das terras indígenas está sendo destruído pelas madeireiras, pelo fogo, pelo gado invasor!

Guardiões da Floresta é um filme que retrata as ações de uma auto-organização homônima dos indígenas para proteger o que ali resiste de floresta! O filme apenas evoca esse cenário e o espectador que quiser saber mais sobre essa realidade precisa ir atrás de outras informações. Se ele ainda quiser saber mais sobre a história, a organização social e a cosmologia dos povos que ali habitam, precisa ler os trabalhos de antropologia, como aqueles de Darcy Ribeiro, Willian Balée, Eduardo Galvão e, mais recentemente, Uirá Garcia e Renata Otto.

Um filme documentário (ou de ficção), como se sabe, apenas evoca ou exprime parte de uma realidade. Um recurso narrativo muito empregado neste tipo de filme é a voz *off* ou voz *over*, como forma de alargar a compreensão do tema apresentado ou de reforçar o que é mostrado pela imagem. No entanto, a opção em *Guardiões da Floresta*, foi pela supressão completa deste tipo de comentário, se concentrando apenas nas imagens das ações (de vigilância territorial) que ocorrem no momento mesmo que a oficina de vídeo é realizada. Por isso, trata-se de um filme em direto, quase que próximo do tipo “cinema observacional”, e muito distante de outros filmes do projeto *Vídeo nas Aldeias*, como *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009) e *Martírio* (Vincent Carelli, 2016), nos quais o comentário *over* revela-se fundamental para tecer os fios de uma história e do protagonismo indígena contra a colonização e a expropriação violenta de seus territórios. Ao contrário também dos filmes de Isael Maxakali – nos quais, no momento mesmo da captação da imagem e do som, o cineasta emite um comentário sobre o que está sendo filmado –, o filme guajajara parece querer apenas acompanhar as ações de fiscalização, e a câmera, de certa forma, age como uma arma ou uma câmera de vigilância não ligada de forma ininterrupta (algumas vezes camuflada e observando de longe, outras de muito perto, disposta sempre a partir do ponto de vista dos índios, não do inimigo), mas pronta a ser disparada assim que seja detonada do outro lado (do invasor, de frente para a objetiva) uma reação armada ou violenta.

O suspense do filme também é criado em torno da possibilidade de um abate do gado pelos índios em ação de fiscalização, fato que é recorrentemente aludido ao longo da narrativa e nas conversas entre indígenas e invasores (em geral, pequenos proprietários rurais, vaqueiros ou empregados de madeireiras que estão na linha de frente das atividades predatórias das terras indígenas e que também são vítimas das práticas de grilagem de terras e do latifúndio no país). Na montagem do filme constrói-se este suspense, já que, logo no início, nos é dado a ver, numa cerca disposta na beira da terra indígena (marcada pela placa da Funai, que anuncia a sua proteção legal e interdição de ocupação por não-indígena, de acordo com a legislação em vigor), uma fileira enorme de carne de gado a ser secada pelo sol.

Mas, ao longo de todo o filme, não vemos sequer um animal abatido pelos índios, não vemos sequer uma ação violenta deles contra os invasores (como a gente sabe, por outras fontes, às vezes isso ocorre de fato, pois os índios podem prender, amarrar e expulsar aqueles criminosos que se encontram no meio das suas terras tirando madeira ou criando gado), e vice-versa. O que vemos é um diálogo ou uma conversa mais dura das lideranças indígenas contra os invasores, explicando-lhes a ilicitude de suas práticas e a necessidade de proteção da floresta, muito embora o semblante dos índios (alguns deles encapuzados ou com rostos pintados) e dos próprios invasores seja de medo ou de revide.

Se podemos ver essa “expectativa” e esse “suspense” estampado no filme *Guardiões da Floresta*, ali pouco discernimos quem são mesmo esses índios por trás da câmera ou das ações de vigilância. Só um profundo conhecedor da realidade local poderia saber que dentre eles se encontram misturados os índios Guajajara e Awá-Guajá. Eles (juntamente com os Ka’apor) realizam hoje inúmeras ações de proteção de suas terras (o que seria uma obrigação legal do Estado, aqui, ausente), por conta própria, criando para isso o que chamam de brigadas de guardiões da floresta, uns se inspirando nos outros. Em alguns casos, os índios de mais longo contato com a sociedade nacional, agem exatamente no sentido de proteger aqueles que ainda estão isolados (e ameaçados) no meio da floresta.

O cerco e o extracampo

No entanto, no extracampo, a violência é cotidiana e muito mais estampada e difundida por uma população que, insuflada pelos ruralistas e pelos políticos do país, acredita que os indígenas são entraves ao desenvolvimento. No caso da Terra Indígena Araribóia (um dos lugares onde habitam os Guajajara), segundo dados do Conselho Indigenista Missionários (CIMI), desde 2006, foram 13 índios mortos, dos quais, três agentes ambientais indígenas conhecidos por guardiões da floresta: Afonso, Acísio e Cantídio Guajajara. De acordo com uma liderança indígena, junto ao corpo de Afonso, os madeireiros deixaram uma lista com os nomes dos outros agentes ameaçados, como um recado da violência futura. “Os caras (madeireiros) deixam claro: ‘se eu ver o guardião eu vou matar’”¹.

Como já dissemos, naquelas terras indígenas do Maranhão, há a presença de índios isolados, os Awá-Guajá, cada vez mais ameaçados pelos invasores e pelo fogo que destroem a floresta onde habitam. A proteção destes índios foi justamente uma das motivações para o surgimento, na Terra Indígena Araribóia, em 2011, dos guardiões da floresta. Antes disso, em 2007, os índios Guajajara já tinham passado por uma experiência dolorosa e começaram a pensar numa forma de organização autônoma para a resistência: naquele ano o cacique Tomé Guajajara expulsou alguns madeireiros que tinham invadido a terra indígena, e, em retaliação, um mês depois, um grupo de homens armados apoderou-se da aldeia, entrou na casa de Tomé e o executou. A esposa e o filho foram baleados, mas sobreviveram².

De forma paralela, a partir de 2010, os vizinhos Ka’apor (um povo também tupi-guarani, habitante da Terra Indígena Alto Turiaçu) organizaram uma experiência inédita na qual articula um sistema de educação com a proteção territorial: junto com o “Projeto de vida e formas de pensar a gestão territorial e ambiental do TI Alto Turiaçu”, organizaram

¹ Instituto Socioambiental. Assim lutam os Guajajara, guardiões da floresta. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/outrasmidias/assim-lutam-os-guajajara-guardioes-da-floresta/>>. Acesso em: 05/10/2019.

² Ibidem.

o “Projeto pedagógico e curricular de educação básica ka’apor” (Ka’ namo jaju jumu’e há katu – aprendendo com a floresta). Através desta articulação foram criadas formas de valorizar a cultura e de cuidar das pessoas com proteção territorial, na busca de maior autonomia e sustentabilidade. Num documento denominado “Nossa floresta é nossa vida: o povo Ka’apor não aceita mais mentira do governo e invasão do território por madeireiros”, elaborado pelos próprios Ka’apor, podemos ler:

Não vamos aceitar mais ataques e ameaças. Por isso, decidimos cuidar e proteger nosso território e não esperar mais pela Funai, pelo governo. Eles sempre pedem para esperar. Enquanto isso os invasores destroem nossos bens naturais, enganam nosso povo, dão bebidas para nossos parentes, levam nossas caças, tiram alimento de nossos filhos. Só nós sabemos de nossos problemas porque sentimos e sofremos. Só nós sabemos os caminhos que temos que seguir. Não aceitamos mais que o governo decida e faça por nós. Nós mesmos vamos vigiar, proteger e trabalhar a gestão de nosso território.³

A câmera como arma

O filme *Guardiões da Floresta* documenta essa experiência de proteção territorial na qual os índios Guajajara e Awá-Guajá enfrentam os madeireiros e criadores de gado, que estão invadindo e devastando as terras indígenas. Armados, ora de flechas (empunhadas pelos Awá-Guajá, que também estão uniformizados de preto), ora de espingardas (portadas pelos Guajararas, que estão pintados para a guerra), os índios percorrem o seu território e observam de longe o gado invasor e os vaqueiros, ao mesmo tempo que, numa base de vigilância, tentam dialogar e “pacificar” os invasores: “a proteção desta terra e da floresta é importante para nós, mas também para todo mundo”, dizem aos forasteiros. No filme, conforme já dissemos, nenhum tiro é disparado, nenhuma flecha é usada, seja para atingir os invasores, seja para matar o gado. A

³ Nossa Floresta é nossa vida. O Povo Ka’apor não aceita mais mentira do governo e invasão do território por madeireiros. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Not%C3%ADcias?id=128726>>. Acesso em: 05/10/2019.

câmera tudo filma, acompanha as ações dos guardiões, está presente nos momentos mais tensos de enfrentamento direto. Dessa forma, a câmera funciona a favor dos indígenas como testemunha e como arma na proteção do território, e da vida!

No momento político atual do país, de ataque tão brutal contra os direitos dos povos indígenas, contra a floresta e a vida, *Guardiões da Floresta* (2018), juntamente a *Virou Brasil* (2019), se revelam filmes indispensáveis para nos informar, nos tocar e nos formar numa aliança com os povos da floresta. E isso deveria ser feito não apenas por uma questão de solidariedade ou de empatia, pois, não é exagero dizer, a nossa sobrevivência, de todos nós (indígenas e não-indígenas), depende cada vez mais da sabedoria indígena – e não da “nossa” civilização. Zezico Rodrigues, uma liderança guajajara, diz que “quando chegou o europeu começou um processo de extermínio para ocupar o Brasil. E a gente foi sobrevivendo, se salvando. [...] Eu abracei essa causa porque desde quando o Brasil foi formado, que era o nosso território, muitos parentes foram assassinados. [...] Se a nação indígena acabar, toda a nação irá junto. Toda a floresta, todos os animais, vão junto”. Recentemente, o indígena Flay Guajajara, que colaborou na produção de imagens para *Guardiões da Floresta*, postou na *internet* uma filmagem curta de seu encontro na mata com um índio isolado Awá-Guajá, com o objetivo de que essa imagem pudesse circular e evitar a extinção desse povo no Maranhão. Ele mesmo traçou o seu objetivo: “Esperamos que esse filme traga um resultado positivo e faça uma repercussão internacional com um olhar voltado para a questão de proteger um povo, uma floresta, uma nação, uma terra e uma história”.⁴

A câmera e a imagem são armas cada vez mais usadas pelos indígenas e por coletivos como o “Mídia Índia”, para sua proteção e para dar recado aos brancos. Assim como as câmeras, inclusive as de celulares, as ações em campo de proteção territorial e da floresta, as palavras dos xamãs, as rezas e os cantos são formas de evitar “a queda do céu e o fim do

⁴ Ver o filme e a fala de Flay Guajajara aqui: <<https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/geral/m%C3%ADdia-ind%C3%ADgena-divulga-imagens-de-etnia-isolada-e-amea%C3%A7ada-por-madeireiros-no-brasil-1.353347>>.

mundo". Nesse sentido, um índio Awá-Guajá sabe muito bem que o canto é uma forma de suspender a rudeza da vida mundana e, ao mesmo tempo, uma maneira de abrir caminho para o céu, como tão lindamente nos mostra uma sequência de cantos seguida da indignação de uma mulher awá no filme *Virou Brasil* (2019): "pergunte pros Karáí [brancos]: por que querem nos matar?". Ao que um cantor-dançarino responde: "Não sei porque eles querem nos matar, a gente nem fica aqui na terra." Mais à frente, depois de uma turma awá atravessar um caminho antigo de caça, agora esburacado pela fúria de um trator e da construção da Estrada de Ferro Carajás, um homem awá fala para a câmera:

Eu penso, se eu ficar velho com meus filhos e morrer... Quando a gente fica velho, morre. Aí o trator virá aqui pra perto deles. Por isso eu canto. Eu sempre canto, eu não fico à toa, sem cantar. Por isso eu tenho a memória boa, a cabeça boa. Eu sempre penso lá na frente, no meu futuro. Eu olho para os Karáí e me pergunto se querem mesmo trabalhar ou apenas tomar nossa terra. Aí, eu olho para os meus filhos e vejo eles animados com o trabalho dos Karáí. Eu digo pra eles: logo vão matar a gente, eles estão de olho na terra do índio. É o que eu falo pros meus filhos: esses Karáí não estão aqui à toa. O chefe deles, que vive longe, está de olho na terra do índio.

É dessa forma que o índio awá está lendo os ataques e a cobiça de sua terra pela elite capitalista do país (e do mundo), comandada pelo atual Presidente. Salivando tanto ódio contra os índios, disfarçado de patriotismo e desenvolvimentismo, o Presidente e seus seguidores têm vociferado coisas como "no meu governo índio não terá nem mais um milímetro de terra"; "os estrangeiros não estão interessados no índio ou na porra da árvore, mas no minério"; "os estrangeiros querem que o índio continue como o homem pré-histórico, que não tem acesso à tecnologia, à ciência, às mil maravilhas da modernidade". Diante destas falas, creio que todas as pessoas minimamente informadas reconhecem que o Presidente está, na verdade, por trás de sua truculência e estupidez, defendendo grandes interesses da indústria madeireira e da mineração.

Essas “maravilhas da modernidade” não podem disfarçar, por exemplo, a miséria e a violência que rondam nossas cidades, muito menos as mortes causadas pelo rompimento das barragens, ou a ferrovia e o projeto minerário da Serra dos Carajás, no Pará, que, dentre outros estragos, rasgaram ao meio a terra dos índios Awá-Guajá (aqueles mesmos retratados na saga de Karapiru, no filme extraordinário de Andrea Tonacci, *Serras da Desordem*, 2006). Ao contrário do que pensam os partidários do Presidente, há uma outra civilização que detém a mais avançada das mais avançadas das tecnologias – que é um conhecimento e um respeito profundo pela floresta e pela vida humana e não-humana que os brancos não têm e, parece, nunca terão. Restam-lhes ouvir a voz e o pensamento indígenas, antes que o fogo e a busca ilimitada por produção e consumo de mercadorias possam nos engolir todos juntos, decretando a extinção da humanidade.

Corte final, ou consumo final! Apaguem as luzes, e as câmeras! Fins dos tempos, de criação. Fogo! Morte! Desmatamento! Tempos sombrios e escuridão parecem marcar a obsessão perseguida pelo atual governo. Que os povos indígenas possam nos apontar uma luz, a partir do interior de suas câmeras e de suas mentes avançadas, como diria Caetano Veloso! Vejam os filmes *Guardiões da Floresta* (2018) e *Virou Brasil* (2019), pensem, saiam do conforto, leiam esse apelo dos Guardiões da Floresta, um coletivo de indígenas extremamente corajosos e inspiradores que estão colocando suas vidas⁵ em risco para proteger a floresta Amazônica da destruição:

⁵ Já quase saindo para impressão, na data de hoje, 02/11/19, lemos a notícia na Folha de S. Paulo, confirmada pela Secretaria de Estado dos Direitos Humanos e Participação Popular do Maranhão, que um grupo de madeireiros ilegais, dentro da TI Araribóia, fez uma emboscada contra os Guardiões da Floresta, atirando e assassinando o líder indígena Paulo Paulino Guajajara. Ainda, um outro líder indígena, Laércio Souza Silva, sofreu ferimentos graves. Toda força aos Guardiões da Floresta, e o forumdoc.bh conclama pelo fim da política genocida contra os povos indígenas que está em curso no país, ainda e com maior força.

Caros amigos,

Estamos enviando estas palavras a vocês hoje porque precisamos de apoio urgente. Nossa terra está sendo invadida, agora, neste momento. É uma emergência. Nós patrulhamos a floresta, identificamos os madeireiros, destruimos seus acampamentos e os expulsamos. A gente já combateu muita invasão de madeireiros. Está funcionando. Nós recebemos constantemente ameaças de morte da poderosa máfia madeireira. Três de nós já foram assassinados. Mas, nós continuamos, porque a floresta é nossa vida. Sem ela, todos nós estaríamos mortos. Nossos irmãos isolados também vivem na floresta. Eles não sobrevivem se ela for destruída. Enquanto nós estivermos vivos, nós estamos lutando por todos nós aqui, pelos isolados, e pela natureza.

Virou Brasil resulta de uma oficina, realizada pelo pessoal do *Vídeo nas Aldeias*, entre os Awá-Guajá, da aldeia Tiracambu, na TI Caru, situada no Maranhão, no ano de 2017.

Certamente vocês conhecem o *Vídeo nas Aldeias*. Do contrário, podem imediatamente consultar as informações disponíveis no site do projeto¹. Talvez seja bom apenas ressaltar o caráter pioneiro do VNA em promover o domínio dos equipamentos audiovisuais pelos indígenas no Brasil. Ressaltar ainda que o efeito mais original dessa atitude tem sido o surgimento de filmes nos quais tanto o enquadramento (o quadro, o foco, o recorte etc.), quanto o campo enquadrado (a matéria, os fluxos, talvez possamos dizer, a vida em continuidade) são definidos nos termos do mundo indígena. Mesmo que o “índio” mire os “brancos”, ou os cachorros, ou o invisível..., o mundo que ele mira é sempre o indígena, porque nada está fora do mundo de alguém que está em posição de sujeito. *Virou Brasil* é um exemplo extraordinário do sucesso desse mecanismo de composição, ou melhor, de tradução entre mundos, acionado por meio audiovisual. Não pela ênfase no polimento ou no esmero perfeccionista – ainda é um filme debutante. Mas justamente pela sua pungência, pelo frescor com que os protagonistas – os Awá-Guajá, estando por trás e na frente das câmeras – manobram sua auto *mise-en-scène*.

¹ Cf.: *Vídeo nas Aldeias*: <<http://videonasaldeias.org.br/2009/>>.

Provavelmente vocês não conhecem os Awá-Guajá. Eles são um dos cerca de “225 povos indígenas” que vivem atualmente no Brasil². Eles são talvez menos conhecidos que os demais por terem sido apenas recentemente “contatados”. O primeiro contato do órgão indigenista com os Awá, aquele que conta no censo, deu-se em 1973, em plena “década da destruição da Amazônia”³. Na verdade, foram dois contatos naquele mesmo ano. Ambos frutos de expedições indigenistas, seguindo notícias sobre “bandos” de uma gente “nômade” que estava sendo alvo de toda sorte de violência: aprisionamento, deslocamento forçado, afugentamento com tiro e cachorros, mortandade por doenças etc. A primeira expedição, feita nas regiões do vale do rio Turiaçu (atualmente no interior da TI Alto Turiaçu), onde habitam os índios Ka’apor, encontrou 15 pessoas awá, entre crianças homens e mulheres adultos, velho nenhum, habitando 4 casas de acampamento – tapiris. A segunda deu-se no vale do Rio Pindaré, nas cabeceiras do rio Caru, região atualmente demarcada no interior da TI Caru, onde também habitam os Guajajara. Esta segunda expedição encontrou apenas dois “sobreviventes”, dois garotos doentes, cujos pais e irmãos foram encontrados mortos no antigo abrigo. Segue-se, durante as décadas 1980 e 90, quase uma dezena de contatos ou avistamentos com o objetivo daquilo que os sertanistas chamam de “resgate”. Por isso, o que se deu com os Awá não foi *um* “contato”. O contato oficial com os Awá-Guajá consiste numa série interminável, cujo episódio mais recente se deu em 2015⁴. Além disso, atualmente res(x)istem famílias em grupos que rejeitam o contato e vivem no interior da TI Araribóia, também habitada pelos Guajajara no estado do Maranhão. Se os Awá estampam o noticiário é mais por conta dessa porção de sua população que mantêm-se em “isolamento voluntário”. Mas, provavelmente, vocês já viram os Awá em filme. Foram eles que encenaram, com Andrea Tonacci, o incrível *Serras da*

² Consultar: <https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos>.

³ O cineasta Adrian Cowell tem uma série de filmes sob esta alcunha. Consultar o acervo disponível na página da Fundação Oswaldo Cruz, acessível em <<http://basearch.coc.fiocruz.br/index.php/decada-da-destruicao>>.

⁴ Sobre esse contato, consultar meu próprio artigo: “Outra vez, me deixa em paz, crônicas do (des)encontro tupi no Maranhão”. na *Revista de Antropologia da UFSCAR*, 2017 acessível em: <http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2017/10/4_Renata_Otto_Diniz.pdf>.

Desordem (2006). Inclusive, os Awá protagonistas do *Serras* e do *Virou Brasil* são quase os mesmos, pessoal da mesma aldeia, Tiracambu. Só que no filme de Tonacci, o protagonismo awá ainda se restringia à *mise-en-scène* em frente à câmera. Tratava-se lá, de contar a saga de Karapiru⁵, justamente como um exemplo daquilo que se passou reiteradamente na história dos Awá, no momento da invasão dos *karai* sobre seu território, seus *harakwá*, sua T/-terra, sua “terra-planeta”, como diz Davi Kopenawa.

Karapiru é um homem awá que sobrevivera à emboscada de capangas de fazendeiros invasores em 1978. Os pistoleiros incendiaram o mato e as casas e abriram tiroteio contra crianças, mulheres e homens. Karapiru escapara das balas e do fogo jogando-se ao igarapé, levando consigo seu bebê de colo. Sem poder olhar pra trás, e saber se haveria outros parentes vivos, Karapiru segue sua fuga frenética. Seu filho não suporta e falece. Karapiru continua andando e alcança um lugarejo ocupado por sertanejos no interior da Bahia. Lá ele é recebido por uma família que lhe abriga temporariamente. Quase uma década depois em 1987, é “resgatado” por Sidney Possuelo, então coordenador do departamento de Índios isolados da FUNAI, e seu companheiro, Wellington Figueiredo. Eles o levam de carro para Brasília. Ao tentar identificar sua língua e sua etnia, o pessoal de Possuelo convoca Benvindo Xiramuku Guajá, jovem adulto que residia nas imediações do Posto de Atração do interior da TI Alto Turiaçu, local do primeiro contato awá-guajá. Tendo sido criado no convívio com os indigenistas, Xiramuku trabalhava eventualmente para eles e falava português. Possuelo quis testar a mútua compreensão linguística entre os homens e tentar desvendar a história de Karapiru. Ao se encontrarem em Brasília, Karapiru e Xiramuku percebem que não apenas falavam a mesma língua (guajá), mas que se reconheciam pessoalmente. Eram pai e filho. Tinham sido separados no momento da chacina que colocou Karapiru em fuga para um lado e Xiramuku para outro. Grande história! Grande narrativa! Grande filme! *Serras* é um exemplo dos extermínios awá-guajá, uma história do sertão do Maranhão, com seus coronéis. Mas também uma história de gente da

⁵ Conforme Luis Carlos Forlini na Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 11, volume 18(2): 293-302 (2007).

terra – dos índios antes dos brancos, e dos sertanejos desvirados índios... Como no sonho de Karapiru, que inicia o filme, *Serras* conta como antes a história dos Awá era harmoniosa, tranquila, confortável, idílica até. E como uma violenta e extravagante passagem os transportou para o tempo de depois: o tempo da estrada de ferro aberrante, do trem da Vale, este animal monstruoso dos brancos que chafurdou e cortou o território awá e separou os parentes, muitos em definitivo.

Virou Brasil já se inicia no tempo de depois. Ele parte daí para então voltar atrás, ou melhor, pelo avesso, para dar a ver a versão awá sobre a sua relação com estes agentes da morte. Mas também apresentar, amistosamente, as coisas fundamentais de sua socialidade. Nesse sentido, podemos enumerar várias lindas passagens:

- As pegadas de Maxikoa

Maxikoa apanha mangas caídas dos pés nos arredores do posto. Já disseram certa vez que as aldeias Awá ficam no posto e não o contrário. Mas Maxikoa anda seu andar antigo mesmo ali. Ela tem o caminhar típico das mulheres e homens awá que viveram muito tempo habitando na mata, a pisada torce o metatarso para dentro do calcanhar. Assim, os pés escapam das ramas que poderiam embaraçar a caminhada. São detalhes do corpo, detalhes do filme que revelam a T/terra-saber. Maxikoa anda como se estivesse caminhado o seu *harakwá*, o que significa literalmente *meu saber*. Para o andar na mata, se diz *wata ka'a pe*. *Watá* se traduz por caçar e andar. *Ka'a pe* significa lugar da floresta. Donde se conclui que não se anda por andar na floresta. Mas se anda-caça. Assim como se constrói o território. *Harakwá* é uma terra-saber. O saber andar na floresta entre os Awá constrói sua atenção, seu corpo, sua "(r)ex(s)istência". As pegadas de Maxikoa o revelam.

- O testemunho de uma velha mulher sobre o bem viver

Amy Paranawãj seca fibra de tucum e conta sua própria trajetória. "A gente só comia capelão e jabuti. A gente não encontrava nem inhame do mato. Quando chegamos ao cocal, deixamos nossa bagagem lá. A gente foi morando lá. Nosso marido pegando guariba. A gente assava porque não sabia cozinhar. Uma vez a gente estava comendo, quando chegou a turma do

Xiami. Eles chegaram de surpresa, falando igual karaí. Nosso marido perguntou: tudo bem, karaí? A gente não conhecia eles, a gente achava que eram mesmo karaí. Todo mundo ficou curioso querendo saber quem eram. Xiami respondeu: Eu sou awá também. Mataram meu pai e minha mãe. Depois, eles foram embora e voltavam para nos visitar. A gente foi se acostumando. Mas eu fiquei gripada, como sempre estou desde então. Nosso marido dava guariba ao Xiami. Nosso marido falava: eu sou índio do mato mesmo, estou morando aqui, comendo babaçu, só porque no mato acabaram os frutos. Era bom quando era apenas a nossa família!”.

- Uma ausência significativa

Majakaty, que era um garoto pequeno na época em que o *Serras* foi rodado (início da década de 2000), hoje, jovem adulto, casado, pai de filhos, talvez dentre todos da aldeia Tiracambu aquele que mais perfeitamente fala português, não gosta de ser famoso entre os brancos, por ter sido filmado *curumim*, garoto nu, se divertindo no acampamento com seu bicho, o porco, *maty*. Quando, na aldeia, algum *karaí* amigo propicia uma sessão do *Serras*, Majakaty dá um jeito de sumir. Majakaty também não apareceu no *Virou Brasil* (a não ser muito brevemente nas primeiras tomadas, em planos gerais coletivos). Talvez nos próximos filmes, ele deixe de se ressentir com o enquadramento branco dos Awá e tome parte no enquadramento awá dos brancos... Todavia, ressalto que o sentimento-atitude de raiva-vergonha de Majakaty não prevalece para a maioria dos Awá. Ao contrário. Mihaxa’á, por exemplo, que no *Serras* representou Karapiru jovem, em *Virou Brasil*, se compraz em representar a si. Aliás, é ele quem explica a chegada desastrosa dos karaí sobre seus territórios, e emboca a expressão título, “virou brasil”. Para ele, ou para seu irmão, Majhuxa’á, e suas respectivas esposas Pakawãj, Ameri, para a mãe deles, Amy Paranawãj, para a jovem mulher Pinowá e seu sábio marido, Akamaty, para o velho cantor Kamairu, o grande mestre de cerimônias, renomado em todas as aldeias awá, para todos eles, o filme desvela um desejo de expressarem-se, de afirmarem e refletirem suas ações.

- Presenças míticas

Os irmãos Mihaxa’á e Majhuxa’á estão na frente do “olho da câmera” durante várias cenas. Eles encabeçam a saída de

caça. No caminho, matam uma cobra. Acham uma colmeia no tronco de uma árvore. Cortam a árvore. Retiram e tomam o mel. Perseguem os macacos guaribas. Abatem os animais. Alimentam a flecha no sangue da presa. Tomam café. Se revoltam contra os tratores. Mostram como os trilhos da estrada de ferro cortaram seus caminhos antigos... Não resisto em comparar essas passagens protagonizadas por eles, com os episódios em que, os irmãos míticos, *Maíra* e *Mukura*, filhos do primeiro demiurgo, *Maíra*-pai, vão dando forma ao mundo atual, na medida de suas aventuras no patamar terrestre, desde que este se descolou do céu. Os dois pares de irmãos (gêmeos), demiurgos e atuais, contam como o mundo foi estabelecido ou transformado a partir do que já estava⁶. O filme como a vida *awá*, às vezes, confundem os tempos.

- O mel, primeiro avatar da coleta

Os caçadores, dentre os quais *Mihaxa'á* e *Majhuxa'á*, encontram uma árvore com uma colmeia. Cortam o tronco com o machado para retirar dela o mel. Ao fazerem isso, comentam: “Os brancos vão pensar: tudo isso só para pegar mel?! Mas nós somos *Awá* mesmo!” (aliás, *awá* é o termo que várias línguas da família Tupi-Guarani empregam para se referir às pessoas humanas, algo como *a gente*, mais ou menos como um pronome inclusivo para a categoria de humanos. Pode ser que ainda adjetivem *awá-té*, *nós*, *gente de verdade*). “Nós não ficamos parados não! Quando vemos o mel, cortamos logo para tomar”. O mel é um alimento ambíguo: líquido, que, todavia não serve para matar a sede, ao contrário, a provoca. Alimento líquido, encontrado preferencialmente durante a seca. Alimento líquido, todavia, conceitual e empiricamente seco. Alimento, enfim, que não mata propriamente nem a fome, mas serve, melhor, como uma sobremesa. O

⁶ Lembro ainda que o nome *Majhuxa'á* é derivado do nome *majhu*, que designa uma cobra do tipo jiboia. Esta, para os *Awá*, conforme uma versão mítica contada por eles, foi a forma adotada por *Maíra pai*, para enganar o urubu-gavião-coruja, *Urutá*, que era o dono original do fogo. Na forma de *Majhu*, *Maíra* fingiu-se de morto e começou a feder. Assim, atraiu *Urutá*, para sua carcaça. *Urutá* ainda hesitou um pouco porque o olho do bicho ainda brilhava e acusava a vida no corpo. Mas não se conteve, pousou sobre ele, no que este lhe desferiu o bote e lhe tomou a chama original em favor dos humanos. Pois bem, *Majhuxa'á*, dei-me conta enquanto escrevo, tem o próprio olho cicatrizado por um ferimento antigo.

mel é um alimento *cozinhado por natureza*, apanhado pronto. O mel é um requinte, um suplemento. O Mel é uma delícia! Um alimento lascivo, como, aliás, os irmãos não deixam de comentar às risadas: “Você está enfiando a mão no buraco melado! É gostoso!”. “Nossa, eles vão pensar que você é sujo!” – como quem diz também, ambigualmente, “promíscuo”. Ao que uma mulher, Ameri, responde: “Não, eles irão pensar: esta é a comida deles! Os brancos apenas irão pensar: eles comem a comida deles, assim como nós comemos a nossa”. Sim, ao tomar o mel, eles estão num banquete cerimonial! Os dois casais encenam num quadro perfeitamente composto, simetricamente espelhados, os dois homens no centro, ladeados pelas esposas, com os mesmos gestos, os braços coreografados, apanhando e sugando o mel com ajuda de ramas. O quadro baixo, imóvel, compõe um retrato falado, uma crônica exemplar da vida awá. Sim, o mel é um alimento fundamental na “dieta”, e na vida awá em geral. Pois se as “saídas para a mata”, que consistem na prática que alicerça a economia trivial, podem ter, e frequentemente têm, a extração do mel por propósito, não há saída para a mata em que não se procure o mel. Assim, o mel pode ser tomado como avatar da “caminhada”, do andar na mata, “*watá ka’a pe*”. Enfim, o mel é o avatar da própria “coleta”.

- O guariba, primeiro avatar da caça

Existem outros sujeitos que podem revezar este lugar-avatar da caminhada. A captura dos macacos guariba, *waria*, é, melhor, o avatar do *watá ka’a pe*, quando o motivo é mais propriamente a caça (do que a coleta). A cena em que os mesmos irmãos perseguem os guaribas, junto a um grupo maior, ostentando suas coleções de flechas, há um quadro anterior “vazio” em que se escutam os guaribas cantando alto. Os machos cantam muito! Por isso são chamados capelões. Os caçadores escalam o alto das árvores, ao modo de suas presas potenciais. As mulheres falam com eles: “Nossos maridos vão matar vocês, porque estamos com fome”. Kamairu, o velho, o mestre cantor, fala na língua deles: “*wam wam wam*”. Os bichos são abatidos. As flechas que lhes atingiram são alimentadas pelo sangue da presa. Se tornarão doravante melhores, mais eficientes, estarão melhor criadas, como flechas. A caça foi um sucesso, pois o guariba foi caçado!

- Por quê cantam os Awá?

O velho Kamairu também se mostra para o filme cantando muito. Os outros homens também o fazem, mas Kamairu, especialmente, faz questão de anunciar e comentar o que está ou estão fazendo em cena, por meio do seu cantar. Ele volta da caçada ao *waria* cantando: “eles não queriam que a espingarda se mostrasse, mas eu a mostro. Agora não há mais munição” etc. Noutra cena, Kamairu aparece construindo flechas. Está sentado no chão apontado a taquara. Ele canta contando isto. Segue cantando, e por meio do seu canto, conta como foi que aprendeu cantar e porque: Quando ele era bem garoto, sua mãe perguntou por que ele não subia ao céu? Então, ele foi saber com os homens adultos. Ele experimentou cantar e uma vez subiu ao céu. Ele viu o céu. Ele canta desde então. O canto é a chave para a subida ao lugar celeste! Kamairu não se arrisca a perdê-la! O canto também tem seu momento espetacular no contexto ritual, quando os homens se paramentam para a grande subida. Aí, o canto é coletivo. Vários homens cantam, as mulheres respondem cantando também. É noite, a jornada terrestre está terminando, inicia-se a jornada celeste, aquela que faz colar os patamares de volta. Assim como tinha sido antes, nos velhos tempos, quando cantam, os homens awá caminham o céu.

Enfim, *Virou Brasil* coleciona cenas da vida, privada ou pública, que sintetizam a forma particular da socialidade awá. Mas talvez ainda sua maior riqueza seja tornar evidente o orgulho com que o fazem. Sua alegria e altivez em demonstrarem-se. Têm certeza de que o filme é uma oportunidade de ensinar os brancos. Requistam em elaborar a forma de existir dos brancos. Antes, os brancos não existiam. Chegaram bem depois, só recentemente. Antes, o mundo já era mundo. Só depois é que, desafortunadamente, “virou brasil”.

><<<

César Guimarães

“Um filme é mais bonito quando a gente deixa ele guardado por um tempo. Vira história”. (Isaac Piãko)

“Quando eu via os kampa passando assim, lá no seringal onde nós morava, eu tinha um amor por esse povo. Aí, quando chegava aquele horror, horror mesmo de ashaninka, lá, eu achava muito bonito, eu achava lindo, lindo, tudo varejando...”. A voz feminina que narra esse encontro – amoroso desde o princípio – com o povo Ashaninka vem da curva do rio Amônia, no extremo oeste do Acre, mas a imagem mostrada vem da região dos seus parentes no Peru. Vestidos com as kushmas amarronzadas (como a pele da cobra), dezenas e dezenas deles chegam em suas canoas, lenta e



astuciosamente, para tomarem o gigantesco barco daquele delirante barão da borracha, fã de Enrico Caruso, que almejava construir uma casa de ópera na cidade de Iquitos, na Amazônia peruana.

Estamos diante de um plano de *Fitzcarraldo* (1982), mas os indígenas que um dia atuaram anonimamente – não sem coerção ou violência – como figurantes do controverso épico de Werner Herzog, deram lugar aos protagonistas de uma saga familiar que se inicia com uma história de amor proibido – entre Piti (filha do seringueiro Chico Coló) e Antônio (filho de Samoyri Piãko, o fundador da aldeia de Apiwtxa) –, prossegue rememorando as trajetórias de luta e resistência do casal, e alcança a atuação de quatro de seus filhos nos dias de hoje: Wewito, Isaac, Moisés e Benki. Todos envolvidos nas tarefas e funções da vida em comunidade, distribuídos entre as lidas de professor, liderança política, pajé, cineasta e manejaadores dos recursos da fauna e flora da região.

Em *Antônio e Piti* (2019), de Vincent Carelli e Wewito Piyãko, a cena de conversação em torno da história de amor marcada por um interdito cultural – tenazmente alimentado pelo preconceito dos brancos frente aos indígenas – se inicia na casa de Piti, enquanto ela tece no tear (à maneira ashaninka, aprendida com a sogra). Com os netos brincando ao redor, ela conta sua história aos autores do filme, começando pelo conflito gerado pela sua decisão de se casar – nas duras palavras do pai – com um “índio puro”, escolha que “faria vergonha” à família. Decidida a seguir com Antônio para o Peru, se preciso fosse, ela acaba por ganhar o apoio do pai, que consente na união, embora contrariado. A mãe, porém, negou-se a participar da cerimônia. Enquanto escutamos esses episódios, surgem e duram na tela, delicadamente, as fotografias de Piti e Antônio, em diferentes épocas: mais próximas do nosso tempo (emoldurados no porta-retratos, como um casal) ou mais distantes, ainda na juventude deles. No retrato da jovem Piti, as ranhuras e os desgastes da película colorida – marcas da passagem dos anos – não apagaram a força da decisão sustentada com firmeza e alegria (como se vê no sorriso dela, que atravessa as épocas).

É também numa cena de conversação de Wewito com seu pai, Antônio, que este recorda passagens da sua história: ele caçou muito com seus cunhados e tirou muita pele de gato-do-mato até conseguir dinheiro suficiente para se casar com Piti. Instado

pelo filho (“Pai, conta um pouco do meu avô?”), ele fala do velho Samuel (Samoyri Piäko), enquanto trabalha na confecção do *amatherentsi*, o chapéu feito da palha da palmeira cocão e de penas de arara. Fugindo da patroa peruana que os explorava, Samuel e outros ashaninka “um dia se cansaram e fugiram”, descendo o rio Amônia até chegar em Apiwtxa, onde trabalharam por muitos anos, extraindo madeira. A narração de Antônio é entremeada por fotografias extraídas de coleções de museus etnográficos (como as que Georg Huebner fez entre os Ashaninka do Peru) e outras realizadas pelo antropólogo Arno Vogel. Wewito acrescenta suas lembranças do avô: ainda cedinho, ele era visto tecendo a rede de pescar; de tardinha, dispunha várias esteiras para se sentar, escolhia seu canto, e quando chegava a noite, convidava a todos para beber ayahuasca com ele. Um pouco mais adiante – após uma cena cotidiana na qual as crianças sussurram entre si, entretidas perto da fogueira, na manhã friorenta –, o filme expõe o motivo que o guia, em voz over:

Eu, Wewito, e meu irmão Isaac, éramos alunos nas oficinas de vídeo quando gravamos, em 2003, o depoimento de Chico Coló, pai da nossa mãe Piti. A ideia era fazer um filme sobre a história de nossa família. Fizemos os outros filmes, mas este não. O Vincent retomou a ideia, e o Isaac encontrou a fita de 2003, que assistimos agora, pela primeira vez, anos após a morte do velho Chico Coló.



Acionada pelas conversas iniciadas por Vincent e Wewito e combinada em novos arranjos pela montagem, a rememoração põe as imagens para circular, movimentando o passado, entreabrindo-o às reflexões e afetos que surgem no presente. O filme planejado em 2003, sobre a história da família de Antônio e Piti, agora se desenvolve diante dos nossos olhos.

A primeira imagem retomada oferece o testemunho de Chico Coló, ex-soldado da borracha, pai de Piti. Reunidos à volta de um notebook, Isaac, Wewito, Antônio e Piti (comovida) reencontram o velho seringueiro. Ele relembra o seu primeiro encontro com o povo então chamado de kampa e a hospitalidade do líder deles, que lhe oferecera caçuma. Gesto exemplar: os povos ameríndios não precisam nem integrar (assimilando e matando a diferença) nem expulsar o outro que deles se aproxima. Tragicamente, a recíproca não é verdadeira: os brancos invadem as terras indígenas, devastam seus recursos naturais e promovem o genocídio dos seus habitantes.

A conversa gravada com Chico Coló será mostrada aos parentes da mãe que moram na reserva extrativista próxima à cidade de Marechal Thaumaturgo, onde Isaac se candidatará a prefeito. Juntos, os familiares comentam brevemente a imagem do passado que viera ao seu encontro: “Forte, né?” (...) “Parece que tudo tá vivo, né?” (...) “É tudo real”. Isaac conta que quando vinha pelo rio, gostava de encostar a canoa para conversar com o avô, que estava sempre atualizado, a par do que acontecia no país e em Marechal Thaumaturgo. A conversa chega no tema da eleição para prefeito, e um dos homens afirma: “Quando o primo for embora, vai vim um pior que o primo”. Frente ao ceticismo dos parentes de Piti diante da política, considerada uma irremediável sucessão de quadrilhas no poder local, Vincent pergunta se Isaac tem chance de ganhar a eleição. “Acho que dá pra tentar. Tá difícil. Eu não acredito não, por causa do povo, que tem muito preconceito”, responde o primo sentado na rede, traduzindo o sentimento dos habitantes da região, que temem, segundo ele, que com um prefeito indígena, toda a região se transformaria em terra indígena. O prognóstico, pessimista, será contrariado ao final do filme, com a vitória de Isaac nas eleições. Outra parente relembra o medo inspirado pelos kampa (conhecidos como grandes guerreiros) que, na época dela criança, chegavam ao povoado em sua “feira de canoas”.

Hoje as compridas canoas, movidas a motor, levam para a escola as numerosas crianças que embarcam nos barrancos à beira do rio, com cadernos e lápis nas mãos.



Ao persistente preconceito sofrido pelos Ashaninka, o velho Samuel já respondera há muito tempo atrás, quando acolhera Piti e também o irmão dela, Chico Velho, visitado por Isaac em sua campanha para angariar o apoio dos parentes na candidatura a prefeito de Marechal Thaumaturgo. Chico Velho viveu por mais de vinte anos na vizinhança de seu compadre Antônio, ambos dividindo, reciprocamente, o resultado de suas caçadas. Foi só com a demarcação das terras ashaninka, em 1992, que alguns parentes de Piti se mudaram para a reserva extrativista do Alto Juruá. Nesse momento, por um breve instante, a montagem nos conduz de volta à cena da conversa e do tear, quando Vincent menciona a expressão “caboclos da Piti”, como era conhecida, antigamente, a aldeia do velho Samuel. Piti narra então o esforço para que os filhos aprendessem a ler e a escrever, e conta do professor peruano que um dia ela contratou, que dava suas lições às crianças na praia do rio, escrevendo no chão. Ela própria se valera dos seus conhecimentos para impedir que os comerciantes brancos enganassem os

Ashaninka, assim como se envolvera em vários conflitos para defendê-los. Seu protagonismo nesses embates com o mundo dos brancos é ressaltado pelo marido, Antônio.

Em sua tessitura de lembranças e relatos, o filme vai pouco a pouco ressaltando a importância crucial que os Ashaninka deram aos seus projetos de emancipação, a começar o do velho Samuel, como destaca Antônio, ao comentar o processo de demarcação das terras iniciado com a chegada da Funai: “Tudo aconteceu de maneira muito rápida, porque já estávamos organizados. O Samuel já tinha um projeto. Não houve patrão nem desmando que conseguisse desestruturar sua família” (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2011, p. 83). É admirável o empenho da comunidade de Apiwtxa em sustentar os seus diferentes projetos, valendo-se estrategicamente das imagens como um potente aliado, como afirma Isaac Pyãko: “hoje a gente tem um trabalho de sistema agroflorestal, de repovoamento de pequenos animais. Eu considero o vídeo, também, como uma forma de pesquisa para você organizar a questão dos trabalhos” (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2011, p. 85).

A escola, com suas várias atividades, tendo à frente os professores indígenas, bem como as diferentes iniciativas ligadas ao ensino das técnicas de sustentabilidade e de reflorestamento – como o Centro Yorenka Ætame (Saberes da Floresta), fundado por Benki em Marechal Thaumaturgo – são iniciativas decisivas para a construção da auto-determinação do povo Ashaninka. Em uma das aulas, que reúne crianças, homens e mulheres de diferentes idades, o pajé Moisés – que também pinta as visões oferecidas pela ayahuasca – narra os diversos abusos e violências cometidos pelos brancos contra as mulheres ashaninka, presenciados na sua infância, e que a mãe ajudou a coibir (como reforça a narração de Wewito). “Os brancos só queriam a nossa derrota, pisavam em cima da gente”, afirma Moisés, com veemência. Donos de seu discurso e atores da sua própria história, figurados em variadas *auto-mise-en-scènes* construídas em aliança com o povo do cinema (o projeto Vídeo nas Aldeias), os Ashaninka se desvestem dos nomes que lhe foram concedidos um dia (kampa ou caboclos) e afirmam sua identidade, reatando sua vinculação com o passado, como diz Antônio, dançando e batendo seu tambor, em uma das festas de comemoração da demarcação das terras, realizadas anualmente: “Não

fiquem sentados. É assim que faziam nossos antepassados”. Porém, mesmo hoje, quando estão “unidos em torno de um território”, tendo abandonado o “predatório modelo extrativista da região” (como diz Wewito), os Ashaninka ainda necessitam de guerrear em novas frentes, como mostram as passagens retomadas do filme *A Gente Luta mas Come Fruta* (2006), de Isaac Pinhanta e Valdete Pinhanta, em que grupos organizados se põem a fiscalizar e a vigiar a floresta, afugentando os madeireiros e caçadores que invadem suas terras. O tempo da festa – como naquela caçumada na qual Chico Velho, irmão de Piti, canta um forró ao lado de Antônio, seu compadre e antigo companheiro de caçadas – ainda não se separou do tempo da luta. Entre uma e outra, ao anoitecer – desde as noites ancestrais, incontáveis – conduzidos pela ayahuasca e pelos cantos, os Ashaninka ascendem a novos aprendizados, nos encontros com povos e seres – felizmente – inalcançáveis pelas viagens que os brancos costumam realizar no território dos outros.

Referências

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller. *Vídeo nas aldeias, 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas aldeias, 2011.

Calçada de concreto, fachada de granito polido, portão de madeira, calças jeans, salto alto, bolsa, sacola plástica, calça jeans, calça jeans boca de sino, sacola plástica, sacola plástica, sandália masculina com sola de borracha, bermuda colorida sintética, tênis de corrida, sacola plástica vermelha, vestido infantil, calça jeans, bolsa de couro.

Marquise de concreto, *backlight*, duas árvores distantes, calças jeans, camisetas, sacolas plásticas, calça jeans escura, sacola plástica azul, tênis branco, camisas de botão vermelha e preta, calça caqui, calça preta, sapato preto, boné vermelho, sacola plástica, saia jeans, camiseta colorida, bolsa a tiracolo, sandália de dedo, calça jeans, tênis cinza, meia branca, tênis branco, bermuda jeans, camisa de botão vermelha, calça jeans, sacola plástica, bermuda cáqui, camisa polo.

Fachada de granito, janelas de *blindex* verde, detalhes em vidro martelado colorido – amarelo e vermelho – persianas internas de tecido verticais, fachada de tijolo queimado, calçada de concreto, calça jeans, camiseta de malha rosa, tênis *adidas*, bolsa de couro, bota de segurança, calça de brim escuro, camisa de botão, bolsa preta, sandália de dedo, saia jeans, camiseta preta, pasta *polionda* azul, sacola plástica, bermuda jeans, camiseta azul,

¹ Originalmente publicado em CANÇADO, Wellington. *Sob o pavimento, a floresta. Cidade e cosmopolítica*. Tese de doutorado, NPGAU-UFMG. Belo Horizonte, 2019.

relógio dourado grande, sandália feminina, calça de tergal laranja, camisa branca, camiseta de malha infantil, bermuda infantil sintética, calça jeans, camisa, mochila preta, calça preta, sapato de couro, camisa de botão sem cor, calça jeans, cinto de couro, camisa de botão bege, tênis indefinido, sacola plástica, bermuda de sarja cinza, camiseta verde, bermuda jeans, camiseta preta, bolsa de couro metalizado, relógio prateado, sacolas plásticas grandes (três), sandália de dedo, saia marrom, camiseta bege, bolsa de couro, pulseira de couro, calça cinza, camiseta roxa, minisaia jeans, camiseta de malha verde, bolsa de couro branca, calça jeans, camiseta estampada, relógio e anel metálicos, calça marrom, camiseta amarela, sacola de plástico, camiseta azul, bolsa plástica, camiseta de malha, calça cinza, calça preta, camiseta esverdeada, sacola plástica, sandália preta, pulseira metálica, flores amarelas, bolsa de couro, camiseta rosa, calça jeans, calça jeans, camiseta grafite, bolsa azul com detalhe dourado, camiseta branca, camiseta azul, sacola plástica, camiseta amarela, bermuda branca, bolsa de couro, camiseta colorida, calça preta, sacola plástica.

Fachada de granito polido marrom, calçada de concreto, meio-fio de pedra, asfalto, calça jeans, sandália de salto alto aberta, camiseta preta com detalhes brancos, sacola plástica, relógio metálico, mocassim de camurça preto, bermuda de sarja branca, camiseta amarela, calça jeans, camiseta preta, bota, tênis branco, bermuda xadrez, camisa vermelha.

Poderia ser qualquer lugar, qualquer cidade. Mas é Porto Alegre. Ou a imagem de Porto Alegre que vemos quando os Mbyá-Guarani se deslocam da *tekoa Anhetenguá*, a “Aldeia Verdadeira” na região metropolitana para vender, no centro da cidade, os bichos de madeira que produzem com a madeira da corticeira “roubada” na mata dos brancos. Sobre a calçada, em seus microterritórios ambulantes povoados com artesanatos, tatus e onças, a menina solitária com seu cestinho de taquara de bambú. Supostamente o foco do olhar, supostamente os protagonistas, os “personagens que o filme deve acompanhar”. Como se estivessem ali não para que os víssemos, mas para que, através deles, pudéssemos finalmente nos enxergar.

Maria Rita Kehl escreveria que diante do outro na cidade, “a alternativa civilizada seria uma indiferença respeitosa”. Que “a indiferença não pode ser completa. O preço de conviver com o desconhecido não pode ser o desconhecimento de sua

existência". Afinal, o "outro é, bem ou mal, um semelhante. Aí reside seu valor, seu poder perturbador e também seu caráter problemático" (KEHL, 2015, p. 22-31).

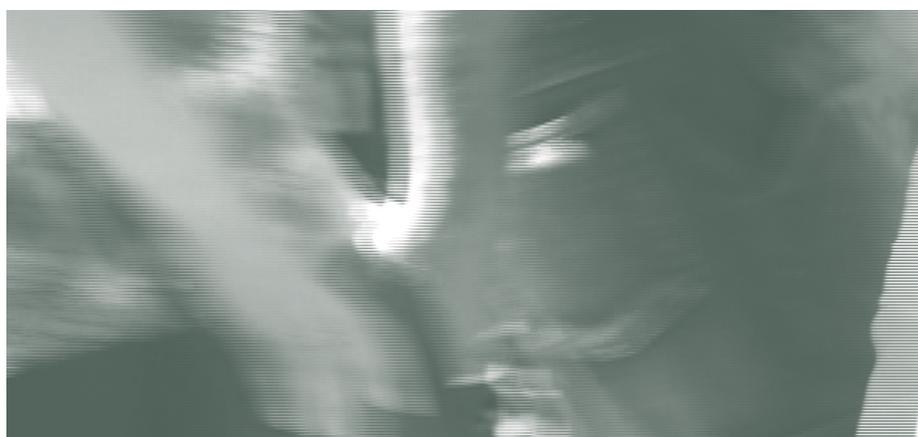
O poder perturbador desses quatro curtos planos, com pouco mais de 40 segundos, do filme *Mokoi tekoá petei jeguatá (Duas aldeias, uma caminhada)*², não está somente na indiferença generalizada à existência ou à presença de um semelhante, mas principalmente na diferença brutal entre os modos de existir. Ou seja, na dessemelhança radical entre o mundo dos Mbyá-Guarani e o dos brancos.

Como condição de convívio, "é necessário olhar nos olhos dos outros", diria ainda a psicanalista. Mas o que o caráter problemático desses segundos desconcertantes nos sugere é que olhar nos olhos dos outros talvez já não baste. É preciso olhar pelos olhos dos outros. Nos olhar a nós mesmos, pelos olhos dos outros.

André Brasil, escrevendo sobre os cinemas indígenas, proporia que "levemos a sério o pressuposto de que o olhar fabrica o outro". O que, todavia, "não nos autoriza, diga-se logo, a negar a existência prévia deste outro", pois o "outro não é o que simplesmente se apreende por meio do olhar", mas também "é por ele fabricado: trata-se não apenas de ver, ou de fazer ver, mas também de fazer aquilo que se vê, ou de fazer o que se vê por meio do próprio ato de ver". Mas "é preciso dizer ainda", complementaria Brasil, "que, antes de tudo, olhar não se restringe a uma atividade do espírito mas a uma posição do corpo", de forma que "o que o olhar produz, nesse caso, não é (ou não é apenas) uma representação, mas um engajamento, uma relação física, corporal, situacional". E nesse sentido, Brasil diria que a "pragmática" do olhar é antes situada e relacional, uma vez que "a alteridade não é algo que simplesmente encontramos ou com o que nos deparamos, mas o produto de uma relação". E, "em contrapartida, aquele que é olhado nos devolve o olhar, torna a relação reversa", criando o objeto do olhar nessa relação "e em um mesmo gesto. Mas também o seu sujeito. Pois é o outro que, ao nos devolver o olhar, nos torna 'visíveis' a ele e a nós mesmos" (BRASIL, 2012, p. 72).

² *Mokoi tekoá petei jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada*. Direção: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites, 2008, 63 min.





Relação essa “que implica sempre a alteração de seus termos” (ibidem, p. 71). Como nesses poucos segundos do filme, nos quais o ponto de vista mbyá-guarani, tanto da câmera quanto daqueles que invadem o campo da imagem em uma perspectiva do chão, baixa, agachada sobre a terra (ou o pavimento que a encobre), nos devolvem o olhar. E inventam a alteridade dos sujeitos-objetos, cidade-*jurua*; A partir da sua perspectiva, “inventam a cultura” (Cf. WAGNER, 2010) dos brancos – que passam e que andam rápido e sempre com o olhar acima dos Mbyá-Guarani, longe do solo, “confiantes no futuro, cabeça erguida, corpo ereto” (INGOLD, 2004, p. 323).

Tim Ingold, em seu esclarecedor ensaio *Culture on the ground: The world perceived through the feet*, diria que na maioria das sociedades não-ocidentais a posição mais frequente é agachada e não sentada, de forma que seria possível distinguir a humanidade em duas – aquela que agacha e aquela que senta. E a cadeira e o sapato seriam, nesse sentido, duas invenções modernas de afastamento deliberado dos humanos da terra. Ou, nos termos do próprio antropólogo, esses artefatos ilustrariam precisamente o valor atribuído à percepção sedentária mediada pelos sentidos supostamente superiores da visão e da audição impossibilitando qualquer sensação háptica ou sinestésica através dos pés – os sapatos privam os usuários da possibilidade de pensar com os pés, enquanto que a cadeira permite que os “assentados” pensem sem envolver os pés. E, dessa forma, calçados e cadeira estabeleceriam os fundamentos para a separação do pensamento da ação e da mente do corpo, ou seja, a “falta de chão” tão característica da forma de habitar o mundo moderno (idem).

Erwin Goffman, em suas pesquisas sobre o caminhar nas cidades modernas, conceberia os pedestres como que “pilotos” imersos em suas roupas e sapatos, “conchas macias”, que os permitiriam seguir adiante sem cair e sem trombrar em todos os demais passantes durante o infindável zigue-zague a lugar algum. No entanto, para Goffman, caminhar seria uma atividade fundamentalmente visual, na qual o pilotar é usar a visão para guiar o corpo por entre a multidão e por sobre os obstáculos no solo, “escaneando” o ambiente. Mas de maneira a manter a visão sempre livre para seguir percebendo o campo a ser percorrido, os pedestres devem sempre manter a vista na

altura do olhar dos demais passantes, especialmente aqueles que vêm em sentido contrário, que darão “pistas” importantes, como “retrovisores”, sobre as condições da caminhada adiante (GOFFMAN, 1971, p. 6-7).

Ingold, ao comentar a pesquisa de Goffman, tomaria a pavimentação extensiva do mundo como um dado crucial para entendermos essa forma de caminhar que é também um modo de ver. A pavimentação, projetada na modernidade para cobrir a “substância da Terra” com uma camada rígida e impetrável se esforça para mantê-la no seu devido lugar, abaixo do solo, impedindo qualquer intercurso com o ar e evitando os “vapores nocivos” que tanto afligiam os urbanistas-higienistas. Além de permitir a circulação sobre uma superfície desimpedida dos “perigos da lama e do pântano, do matagal e da floresta, das pedras e das rochas” – empecilhos para o progresso da humanidade –, a pavimentação sela as erupções que vêm do interior da Terra, ao mesmo tempo em que cria resistência às forças erosivas da atmosfera, do vento e do tempo. E diferentemente do solo exposto, para Ingold, a pavimentação estabeleceria uma interface que separa ar e terra, permitindo que os humanos assumam o controle de um domínio ao outro (como nos sistemas de drenagem e de esgoto). E, a partir da presunção de que esse pavimento-mundo é o modelo, todo o resto, ao invés de emergir do chão, descansa sobre ele “como um mobiliário repousa sobre o chão de um apartamento, como as placas em uma paisagem, como os edifícios em fundações de concreto ou as fábricas em uma região de produção industrial” (INGOLD, 2015, p. 37-40). E dessa forma, nas cidades, as pessoas se esquecem da terra, vivem de passagem e passam sem deixar rastros, sem criar marcas no chão, como se nunca tivessem estado ali, diria o antropólogo. Como se os habitantes das cidades simplesmente deslizassem pela superfície do mundo previamente construída para este fim, ao invés de contribuírem com seus passos para a formação deste.

Essa falta de chão das sociedades modernas seria caracterizada, segundo Ingold, por uma forma de caminhar capaz de fazer do pedestre uma “máquina de passos” (INGOLD, 2004, p. 329). E na “marcha da civilização”, esse afastamento dos pés das esferas intelectuais, regredindo a um mero aparato mecânico, seria uma consequência – não a causa – dos avanços técnicos dos calçados, botas e tênis, produtos feitos por mãos cada vez mais

versáteis, mas essencialmente construídos para aprisionar os pés, restringindo sua liberdade de movimento e embotando sua capacidade ao toque da terra (ibidem, p. 319). Ou seja, a possibilidade de “pensar com os pés” (ibidem, p. 323).

Mas ao invés de supor que as mãos atuam sobre a natureza enquanto que os pés simplesmente se movem no mundo, Ingold viria a dizer que ambos, mão e pé, “empoderados” por ferramentas, luvas e calçados, mediam o engajamento histórico dos humanos em sua “inteireza” com o mundo. Ademais, caminhar é uma forma de conhecimento e de inteligência fundamental – ainda que durante muito tempo relegada “aos pobres e aos criminosos, às crianças e acima de tudo aos ignorantes” (ibidem, p. 322), além de estruturalmente desconsiderada na modernidade, obcecada com a velocidade maquinal (ibidem, p. 332).

Enquanto no mundo ocidental as cidades – derradeiro artefato humano produzido pela virtude do design moderno – são construídas através do trabalho manual, seus habitantes são primordialmente “pisantes” em sua marcha ininterrupta. E nada sintetizaria melhor essa assumida superioridade das mãos sobre os pés, diria Ingold, do que a ideia de que “ferramentas criadas com as mãos são órgãos do cérebro humano: o poder do conhecimento objetificado”, como escreveria Karl Marx em *Grundrisse*. Ou seja, a história como um processo no qual os humanos progressivamente e através do trabalho transformariam o “mundo da natureza” de maneira tão profunda com suas manufaturas que, os próprios humanos tendo transformado a si mesmos, veriam a si apartados do mundo. Não cabendo aos pés, nesse materialismo manual, muito poder na agência humana sobre o mundo (idem).

Vilém Flusser, reiterando esse naturalismo evolucionista, escreveria que “é a mão, com seu polegar oposto aos demais dedos, que distingue a existência humana no mundo”, uma vez que o mundo é por ela aprendido, coisas são apanhadas, manipuladas e transformadas. “A mão imprime formas nas coisas que pega” mas, também, “a mão consome a cultura e a transforma em lixo”. E, nesse sentido, não seriam dois os mundos que circunscvem o mundo, diria o filósofo, aceitando o dualismo fundante da modernidade ocidental para logo complexificá-lo, “mas sim três: o da natureza, o da cultura e o do lixo”. Portanto, a história humana não seria “uma linha reta traçada da natureza à cultura”, em um processo de transformação progressiva da

primeira em direção à segunda mas “um círculo, que gira da natureza à cultura, da cultura ao lixo, do lixo à natureza, e assim por diante. Um círculo vicioso”. E para escapar dessa armadilha, diria Flusser, seria necessário ter à disposição informações inconsumíveis”, impossíveis de serem manuseadas, o que levaria à necessidade de uma “cultura imaterial” (FLUSSER, 2007, p. 60,61).

Ainda nos termos do filósofo, que se proporia a dissecar como poucos o design dos Modernos, a cultura seria entendida simplesmente como “a totalidade dos objetos de uso”, o que o levaria a dizer que “aquele que projeta objetos de uso (aquele que faz cultura) lança obstáculos no caminho dos demais, e não há como mudar isso” (ibidem, p. 194). Mas, paradoxalmente, graças a esse mesmo design e aos designers que povoam o mundo de projetos-obstáculos, finalmente começamos a compreender que “toda cultura é uma trapaça” e que “somos trapaceiros trapaceados”, pois “todo envolvimento com a cultura é uma espécie de auto-engano”. Assim, se o design “adquiriu a posição central que tem hoje no discurso cotidiano” é “porque finalmente começamos a perder a fé na arte e na técnica como fonte de valores” e “porque estamos começando a entrever o design que há por trás delas” (ibidem, p. 186). Ou seja, para Flusser, finalmente estaríamos sendo capazes de refletir através do próprio design e seus desdobramentos, sobre os limites onto-epistemológicos e pragmáticos da modernidade. Como se o design tivesse, enfim, a “propriedade de uma metalinguagem”, como “uma noção reflexiva que de certo modo fala de si mesma” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 356).

A noção moderna de cultura surgiria ao longo do século XVII na Alemanha e primordialmente vinculada a “alguma qualidade original, um espírito ou essência” capaz de aglutinar os humanos em torno de nações que se diferenciariam umas das outras em função dessas características essenciais e da originalidade imanente às visões de mundo dos distintos povos, como explicaria Manuela Carneiro da Cunha (ibidem, p. 354). Quer dizer, a cultura funcionaria como uma “base relativística para a compreensão de outros povos” (WAGNER, 2010, p. 107) e, nesse contexto, “os povos seriam os ‘autores’ dessas visões de mundo”, em um sentido de autoria coletiva endógena que “permanece até hoje” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.354).

Mas como tantas outras “categorias analíticas” fabricadas nas sedes dos empreendimentos coloniais – “raça, trabalho,

dinheiro, higiene” e tantos outros “bens (ou males) exportados” –, a cultura acabaria por ser disseminada entre os coletivos extramodernos, da mesma forma que seus produtos manufaturados, de maneira que aqueles povos das bordas do *mapa-múndi* do colonialismo-capital acabariam por incorporá-la de distintas formas. E hoje, diria a antropóloga, a cultura e outros “bens-males” retornam “para assombrar aqueles que os produziram” (ibidem, p. 312), como que revertendo a filosofia do auto-engano de Flusser em uma assombrosa cultura de *alter-filosofias*.

E se teria sido a própria antropologia a responsável por prover a ideia de cultura entre os coletivos extramodernos, “levando-a na bagagem e garantindo sua viagem de ida”, de forma que esta passasse a ser “adotada e renovada na periferia”, tornando-se um argumento central nas diversas reivindicações contracoloniais como aquelas por terra, direitos coletivos, propriedade intelectual (idem), todavia, há muitos outros paralelos com “itinerários imprevistos” de outras categorias, nos lembraria a autora. E não é difícil perceber isso tendo em mente a contra-antropologia de Davi Kopenawa e Bruce Albert sobre as noções de natureza, ecologia, mercadoria e cidade ou dos Guarani e Kaiowá sobre o agronegócio, ambas devolvidas como “críticas xamânicas”. Da mesma forma, esse processo de “difração e devolução ao remetente” de uma cultura “indigenizada”, se mostraria bastante profícuo e contundente através dos cinemas indígenas. E *Duas aldeias, uma caminhada* participa desse processo devolvendo aos brancos uma noção de design tão abrangente quanto aquela projetada nos momentos mais inspirados da modernidade, problematizando, da perspectiva mbyá-guarani, a mitologia dos “artefatos materiais e semióticos”³ dos brancos, bem como a escala de suas “redes técnicas” (Cf. LATOUR, 1991). Uma visão sobre o design muito mais desestabilizadora e reveladora das trapças como jamais poderia ter imaginado Vilém Flusser – um design com aspas. Ou parafraseando Carneiro da Cunha, um design “que é dito acerca do design” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 358).

³ Para Gui Bonsiepe, o projeto “se refere à dimensão antropológica da criação e formação de artefatos materiais e simbólicos, enquanto ‘design’ significa um modo da atividade projetual do capitalismo tardio, tal como a partir dos anos 1970, difundiu-se globalmente”. Cf. BONSIPE, 2011, p. 13.

“Propósito”, “plano”, “intenção”, “meta”, “esquema maligno”, “conspiração”, “forma”, “estrutura básica” são alguns substantivos do design, esclareceria Flusser. Mas “a palavra design funciona como substantivo e também como verbo”, sendo que como substantivo todos esses significados estariam relacionados às noções de astúcia e fraude. Enquanto que como verbo, *to design*, significa “tramar algo”, “projetar”, “esquematizar”, “configurar” e ainda “proceder de modo estratégico” (FLUSSER, 2007, p. 181).

Situado em um “contexto de astúcias e fraudes”, o designer seria, portanto, “um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas” (ibidem, p. 182) da mesma forma que o artista, em sua etimologia, não passa de um impostor que cria artifícios factuais ou artefatos fictícios. E ainda que derivem da mesma “perspectiva existencial diante do mundo”, essa conexão vem sendo ocultada ou negada pelo menos desde a Renascença quando o arquiteto ocupava o lugar do projetista astucioso e fraudulento, e quando a cultura seria propositadamente bifurcada em dois caminhos distintos, um científico e quantificável e outro estético e sensível. No entanto, nos termos de Flusser, essa “separação desastrosa começou a se tornar insustentável no final do século XIX”, sendo então o design alçado como elo de reconexão do mundo da técnica com o mundo da arte. E isso somente seria possível porque “o design que está na base de toda a cultura – moderna ocidental, bem entendido – trata de “enganar a natureza por meio da técnica, substituir o natural pelo artificial e construir máquinas de onde surja um deus que somos nós mesmos”. Enfim, porque o design “consiste em, com astúcia, nos transformar de simples mamíferos condicionados pela natureza em artistas livres” (ibidem, p. 184).

Mas como pensar tal astúcia em um mundo marcado pela indiscernibilidade entre natureza e cultura, entre arte e artefato, entre o mundo material e o sensível? Um mundo no qual esse humanismo manufatureiro é o oposto exato do xamanismo caminhante? Em um terreno onde armar armadilhas, ao contrário de construir uma fraude para enganar o outro, é um ato de reconexão entre humanos e não humanos no plano mítico no cotidiano?

Escrevendo sistematicamente sobre os cinemas indígenas, ou “uma rica manifestação” da “cultura com aspas” desenvolvida

por Manuela Carneiro da Cunha, quando os indígenas “se valem de definições antropológicas para performar e citar reflexivamente a própria cultura” – mas não “sem desconsiderar as enormes diferenças de propósito e de resultado entre os filmes”, André Brasil viria inferir que a pergunta da antropóloga formulada em outro contexto de como os povos indígenas reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena sugere “um rico programa de pesquisa em torno do cinema indígena”. E da mesma forma, levando adiante a proposição de André Brasil e pensando situadamente em *Duas aldeias, uma caminhada*, vislumbraríamos uma desprogramação investigativa do design moderno pela imaginação fílmica. Ainda que este não seja bem o propósito do filme – pelo menos, não nesses termos.

Se as “aspas” no referido ensaio de Carneiro da Cunha, “circunscrevem – ainda que precariamente – a experiência cultural de um grupo e, ao mesmo tempo, colocam-na em relação com o que está fora dela”, no caso do cinema indígena, estas acentuariam “uma relação negociada e, tantas vezes, conflituosa”, entre o modo como os indígenas concebem “a imagem da própria cultura” bem como da cultura dos brancos (BRASIL, 2013, p. 248). Implicando em uma rede de relações que não existiriam sem a realização dos filmes, “o cinema indígena é desde o início um híbrido, um dispositivo relacional que articula o dentro da cultura com o fora dela, em múltiplas e variáveis dobragens”. Constatação que levaria Brasil enfim, à acurada hipótese da existência de uma “pragmática” que “está concretamente em cena”, que se materializa “formalmente em um espaço fílmico” e que o mesmo viria a designar como “antecampo”. Ou seja, “um traço não apenas recorrente mas também definidor do cinema indígena” uma vez que, de maneira semelhante ao documentário moderno, “de viés anti-ilusionista”, os realizadores indígenas passam a ocupar o espaço interior à cena que filmam, expondo “o espaço atrás da câmera, com os sujeitos que abriga (o realizador, a equipe, os equipamentos)” e explicitando o processo de produção dos filmes (ibidem, p. 249).

Conseqüentemente, o cinema indígena operaria uma espécie de metalinguagem, ou um cinema com aspas, na medida em que, ao expor seus operadores colocando “em tensão processos

dialógicos e reflexivos, a explicitação do antecampo participaria, mais amplamente, do abalo do regime representativo clássico”. E se esse modelo, tal como construído historicamente no Ocidente, pressupõe que “ver significa objetivar (tornar objeto)”, precipitando “um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha)” (ibidem, p. 250), o que essa “indigenização” do cinema suscita é a “contrainterpretação do objeto”, nos termos de Eduardo Viveiros de Castro. Pois se na ontologia naturalista dos Modernos “um sujeito é um objeto insuficientemente analisado, a convenção interpretativa ameríndia segue o princípio inverso: um objeto é um sujeito incompletamente interpretado”. Daí a precisão de “personificar para saber” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 360).

Nos termos de André Brasil, a partir da “tradição do perspectivismo”, humanos e não humanos “respondem a esse agenciamento, tornando o próprio sujeito visível ao mundo e a si mesmo” (BRASIL, 2021, p. 72), mas “um cinema ‘perspectivista’ não nos leva a ‘ver pelos olhos do outro’, ver como e o que o outro vê, de maneira transparente”. Pois “trata-se antes de ver os outros como agentes, ser tomado, transformado por suas agências” e assim “perceber que, por um momento, o discurso se desgarrou, se virtualizou”, não está mais em quem filma e tampouco naqueles que são filmados, “mas nesse lugar virtual – relacional – que se atualiza precariamente em um e em outros: todos, potencialmente agentes, sujeitos do discurso” (ibidem, p. 87). Contudo, o aspecto fundamental que essa recorrente exposição do antecampo no cinema indígena nos revela, ainda falando com André Brasil, é uma “reflexividade” endereçada não somente ao cinema, mas “às práticas e processos culturais” implicadas no fato de que “filmar o outro é, de uma forma ou de outra, filmar a si mesmo”, e de que “no ato de filmar a vida de outrem (suas *mise-en-scènes* individuais e coletivas), inventamos e expressamos nosso próprio modo de olhar, nosso ponto de vista” (BRASIL, 2013, p. 250).

Não obstante, o antecampo é somente “uma forma particular do extracampo”, tudo aquilo que não se pode ver na cena mas que age sobre ela, tornando-a “permeável” e possibilitando “a passagem, no filme, entre mundos contíguos, mas díspares e incomensuráveis”. E uma vez que, “recortado pelo enquadramento, o *campo* é um espaço cinematográfico primordialmente fenomenológico – ali onde o visível se inscreve em sua duração”,

o *extracampo* é um “espaço cosmopolítico, no qual se estabelecem relações interétnicas e interespecíficas nem sempre visíveis em cena”.

Desdobrando então a ideia desse fora-de-campo fílmico, André Brasil elencaria duas formas particulares possíveis de serem mapeadas no cinema indígena: um extracampo geopolítico, “referente à vizinhança tensa e ameaçadora com as fazendas e com as cidades”, e um outro cosmopolítico, “lugar contíguo à aldeia e seu cotidiano, mas que abriga mundos outros, arriscados, habitados por bichos-espírito” (BRASIL, 2016, p. 128). Mas para o autor, *Dois aldeias, uma caminhada* se destacaria de forma particular pela potência do antecampo, e ainda mais propriamente pela rotunda sequência quase ao final do filme, quando estando os Mbyá-Guarani nas ruínas das Missões em São Miguel Arcanjo, um professor viria a dizer diante da câmera de Ariel Ortega, um dos diretores do filme, que a situação dos indígenas ali era lastimável, já que estariam sujos e cobrando para serem fotografados pelos turistas. No que imediatamente seria interpelado pelo cineasta que, inotido, invadiria a imagem e o depoimento indagando: “Sujos? Você acha que os índios estão vendendo sua imagem, é isso?”. Como diria Brasil, nesse momento, “duas câmeras estão em operação: uma, a de Ariel, sai do antecampo e se posiciona em campo, apontada para o turista”, inventando uma reversibilidade instantânea, e outra que filma esse antecampo agora tornado cena incluindo, na mesma imagem, “de modo equívoco, os Mbyá e os turistas” (ibidem, p. 140). Criando uma “inversão circunstancial de perspectivas” uma vez que como destacaria o autor, “no início desta sequência, os índios parecem incomodamente habitar o mundo do turismo”, mas agora é o turista que se vê “capturado” pela perspectiva dos indígenas (BRASIL, 2013, p. 264).

Ruben Caixeta de Queiroz, ao escrever sobre o filme, diria ser este “um olhar certo do índio sobre o olhar colonizador do branco para o índio”, pois “são os índios que enquadram o ‘olhar do branco’ e revelam não só a sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje” (QUEIROZ, 2008, p. 116). E como reiteraria Brasil, “aquele que sempre foi objeto do olhar, agora olha, firmemente, o olhar de que era objeto” (BRASIL, 2016, p. 140). Mas não só, pois também aquele que sempre foi objeto da cultura, agora reinventa, decididamente, a cultura como sujeito.

Todavia, tanto André Brasil quanto Ruben Queiroz não se atêm, em suas precisas análises, àquela ida dos Mbyá-Guarani à Porto Alegre também registrada, ainda que brevemente, em *Duas aldeias, uma caminhada*. E que nos parece tão importante quanto, ao instaurar um procedimento similar ao sobressalto de Ariel Ortega diante do turista-professor. Mas não exatamente de exposição do antecampo fílmico, mas bem de sua metamorfose, no sentido de que todo aquele extracampo “geopolítico” no contexto mítico e cotidiano da aldeia, se transfigura em campo, na cena. Ou seja, a cidade e todo o aparato do design do mundo dos brancos se faz cidade com aspas, design com aspas, na medida em que são perspectivados em uma espécie de “crítica xamânica da economia política do design” do ponto de vista mbyá-guarani.

Mas também porque esses breves planos não deixam de ser um reenquadramento como sugerido por Queiroz, que é também uma “contracolonização” (SANTOS, 2015) que implica ainda em uma “contra-imagem” bem ao gosto insurrecto do xamanismo vertical Guarani pelo “contra”, operado pelos indígenas através do cinema. Ou imagens reversas da cidade pensando na *reversibilidade* aventada por André Brasil (BRASIL, 2012a, p. 102). Uma vez que o que parece estar em jogo naqueles curtos planos urbanos é exatamente a invenção de um reenquadramento dos brancos e do seu mundo citadino. Como se os indígenas que pareceriam incomodamente habitar a cidade estivessem ali exatamente para capturar os brancos através de uma inversão de perspectivas, inventando um olhar daquela cultura calçada que marcha maquinalmente em seus passos engendrando um modo de ser desconectado do solo, que é também um modo de olhar adiante (sem ver o próximo), em contraste com a cultura do caminhar mítico que pisa o chão e faz cultura também com os pés. E ainda que não haja, nesse caso, uma exposição dos dispositivos técnicos do cinema ou dos operadores do filme, só *aparentemente* não há uma invasão do campo da cena, pois a menina com seu cestinho e a mãe com seu bebê que brinca e engatinha por entre as pernas da multidão que passa incólume e indiferente, bem poderiam ser tomadas como “o povo atrás da câmera”, ou a “equipe” que se coloca diante dessa. E que entram em cena, não propriamente para revelar o processo de produção do filme, mas o seu propósito – inventar uma imagem reversa dos brancos e da cidade, e devolvê-la com toda a sua força a estes. Ainda que de maneira não tão sobressaltada.

Nesse sentido, estaríamos considerando ainda que aquela forma singular de “ver juntos” (Cf. BRASIL, 2016b) os filmes, também típica do cinema indígena, e particularmente importante em *Duas aldeias, uma caminhada*, se expandiria para um “filmar juntos”, não necessariamente com a câmera em mãos, mas habitando a cena, agenciando seus elementos e inventando uma espécie de *entrecampo* fílmico, dentro do campo e em contiguidade e sincronia com o antecampo. Sendo a presença dos Mbyá-Guarani na cidade uma contra-armadilha arquitetada com precisão para capturar os não indígenas pelo olhar. Para inverter, enfim, a percepção mbyá-guarani de que, como diria um morador da Aldeia Verdadeira, “os brancos sempre nos olham mal”. E nesse caso teríamos uma reversão daquele processo apontado por André Brasil, no qual arriscaríamos rephrasear dizendo que “filmar a si mesmo é, de uma forma ou de outra, filmar o outro”, e de que “no ato de filmar a própria vida (suas *mise-en-scènes* individuais e coletivas), inventamos e expressamos o modo de olhar do outro, seu ponto de vista”.



Agora os brancos podem ver bem, e do seu incômodo conveniente com os “índios sujos” passamos para o escrutínio profético dos Mbyá-Guarani sobre “seu modo de vida sujo” (PIERRI, 2018, p. 302), pois a recriação do mundo será dada por uma limpeza profunda da “terra ruim” que recobre as fundações imperecíveis de pedra da plataforma terrestre a ser jogada ao mar, limpando o mundo de todo o lixo, toda a sujeira e toda a maldade que os brancos foram depositando na terra. Nesse cataclisma, que iniciará um novo ciclo e uma quinta terra – “já estamos na quarta terra e as três anteriores foram destruídas” – a humanidade inteira perecerá nessa faxina purificadora e os Mbyá serão recriados por *Nhanderu* para repovoar um mundo renovado. Já os brancos, sua cultura, suas cidades e suas coisas perecerão definitivamente (ibidem, p. 297).

Referências

- BRASIL, André. O olho do mito: perspectivismo em Histórias de Mawary. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, 2012, p. 69-89.
- _____. Bicletas de Nhanderu: Las cas do antecampo. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan/jun, 2012a, p. 98-117.
- _____. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do ‘antecampo’ em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. *Significação*, v. 40, n. 40, 2013, p. 245-267.
- _____. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. São Paulo: *Novos Estudos/CEBRAP*, Vol. 35.03, nov. 2016, p. 125-146.
- _____. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. *Galaxia* (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 33, set.-dez., 2016b, p. 77-93.
- BONSIEPE, Gui. *Design, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Blucher, 2011.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação visual*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOFFMAN, Erwing. *Relations in public: microstudies of the public order*. London: Allen Lane, 1971.

INGOLD, Tim. Culture on the ground: The world perceived through the feet. *Journal of Material Culture* Vol. 9(3), 2004, p. 315–340

_____. *The life of lines*. Abingdon: Routledge, 2015.

KEHL, Maria Rita. Olhar no olho do outro. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 07, 2015, p. 22-31.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1991.

PIERRI, Daniel Calazans. *O perecível e o impercível: reflexões guarani mbya sobre a existência*. São Paulo: Elefante, 2018.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, jul./dez. 2008, p. 98-125.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: INCT/UNB/CNPq/MCTI, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010

Os cinemas indígenas devem ser compreendidos como um capítulo a mais, um capítulo contemporâneo, no vasto e complexo território de relações com as imagens, com os espíritos, com as alteridades, presentes entre estes povos há tempos imemoriais. Regimes de visibilidade singulares que se relacionam às heterogeneidades nas formas de fazer, conceber e conferir uso às imagens. A *Mostra Ameríndia: Percursos do Cinema Indígena no Brasil*, realizada no Coleção Moderna, traz um recorte de um múltiplo e diverso cinema, feito por realizadores indígenas, desconhecido ainda para tantos de nós. Embora muitos dos filmes tenham sido premiados em mostras específicas mundo afora, estas mostras têm visibilidade relativa, daí a importância de que cheguem em festivais centrais e possam ganhar mais e mais espectadores e visibilidade.

Para além da mirada exótica que a representação não indígena trouxe até nós, a diversidade ameríndia pode finalmente ser contemplada em maior plenitude nesse território por eles cada vez mais percorrido, o da produção de imagens e sons em movimento. Este outro cinema urge, escapa de imposições e estereótipos que enclausuram em padrões normativos a diferença constituinte entre os povos e seus modos de ser e olhar o mundo. Apropriação de técnicas e criação de

¹Originalmente publicado em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/entre-o-visivel-e-o-invisivel-cinema-indigena-de-auto-representacao>

linguagens protagonizadas pelos sujeitos, realizadores, cineastas, autores, pertencentes a diferentes povos que compõem o universo das mais de trezentas etnias hoje existentes (ou mais precisamente: resistentes) em território brasileiro.

Suas produções refletem, além de coletividades enraizadas, diferentes formas de relações ontológicas e cosmopolíticas entre os semelhantes (que, não separando o humano de uma natureza *exterior*, podem pertencer a vastos reinos, plantas, animais, espíritos) em uma comensurabilidade entre humanos e não humanos que nos escapa aos ocidentais. Enganam-se os que pensam que esse enraizar deixou tais povos presos ao passado. São cinemas que criam novas sementes, que carregam consigo estéticas particulares, movimentos de câmera, narrativas fantásticas, tradições orais que se reinventam e geram irrupção contra uma racionalização empobrecedora e reducionista. São igualmente gestos políticos de visibilidade e denúncia contra o atual estado de horror que se aprofunda no presente histórico para estes coletivos no embate contra as grandes corporações e contra o atual governo em um país que precisa ainda se *sofisticar* para merecer co-habitar, co-existir com os povos indígenas.

Ressaltemos que as culturas indígenas significam um repertório de conhecimento enorme. Os povos indígenas são os grandes preservadores da floresta, e isto se dá por uma resistência que ultrapassa a questão da sobrevivência física, mas envolve a transmissão de cosmologia e de modos de ser e existir. Se os povos indígenas sabem preservar as florestas é porque conhecem a fundo os seus animais, suas plantas e espíritos, e se incluem numa política que se expande para além do humano. Muitos dos becos aparentemente sem saída nos quais a sociedade hoje se perde são labirintos antropocêntricos. Pensar a relação com os não humanos, experimentá-la de forma tão radical como o cinema que produzem é capaz, é buscar sair destes labirintos atraídos para o que há fora dele: fazer alianças ontológicas, imagéticas e espirituais com os outros seres, visíveis ou invisíveis.

Desde 1986, quando teve início no Brasil o projeto Vídeo nas Aldeias, houve uma grande expansão da produção cinematográfica feita pelos povos originários, tais como Xavante, Kuikuro, Ashaninka, Huni Kuin e outros, estando no horizonte o conceito e o exercício da auto-representação.

Ao invés de simplesmente se apropriar da imagem desses povos para fins de pesquisa ou difusão em larga escala, esse projeto tem por objetivo promover a apropriação e manipulação de sua imagem pelos próprios índios. Essa experiência, essencial para as comunidades que a vivenciam, representa também um campo de pesquisa revelador dos processos de construção de identidades, de transformação e transmissão de conhecimentos, de formas novas de auto-representação” (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 67).²

Desde então, foram produzidos por realizadores de diferentes etnias, mais ligados a projetos institucionais ou com maior autonomia, além de filmes “para fora” - com sentido de denúncia urgente e necessária – muitos filmes realizados em contextos rituais, com pajés, curadores e líderes espirituais que, com seu trabalho, asseguram e transmitem o conhecimento tradicional de seus povos. Filmes que colocam em evidência as plantas e os animais na medicina tradicional, considerando a agência atribuída, por cada etnia, a estes seres não-humanos. Pensar sobre esse cinema é necessariamente refletir sobre uma perspectiva que considere de que modo os aspectos culturais e antropológicos afetam a construção da imagem e da narrativa. Filmar os diferentes rituais, festas, sessões e práticas xamânicas, gera a necessidade de repensar as estratégias enunciativas e poéticas, de modo a dar conta das diferenças cosmológicas que estas práticas encenam. Portanto as variações da linguagem cinematográfica nestes filmes são efeito e afirmação da autonomia do cinema indígena.

Em *Bimi, Shi Ikaya* (2018), de Isaka Huni Kuin, Siã Huni Kuin e Zezinho Yube, (último filme do diretor de *Já me Transformei em Imagem* (2008), filme que abriu a Mostra no Doclisboa) ao mesmo tempo em que somos convidados a conhecer a força de Bimi – mulher-pajé que rompe a tradição do povo Huni

²Vídeo nas Aldeias é um projeto fundado por Vincent Carelli em 1986, precedido por sua militância audiovisual no CTI (Centro de Trabalho Indigenista) quando, para atender a demandas práticas do seu trabalho como indigenista, foi levado a utilizar câmeras de vídeo VHS. Vendo que as imagens em vídeo causavam um desejo de afirmação cultural sobre os povos filmados, foi deixando as câmeras com os líderes e estimulou o aprendizado de sua utilização por parte dos jovens. Depois de 33 anos, o projeto já organizou oficinas de formação de realizadores em 27 etnias, originando um extenso catálogo de filmes. Uma parte desta produção pode ser assistida online no www.videonasaldeias.org.br.

Kuin de não iniciarem mulheres no xamanismo, tornando-se uma importante curadora deste povo –, somos também conduzidos por uma outra história, que num registro reflexivo, nos é contada ao mesmo tempo em que a testemunhamos: a da transformação da câmera de vídeo e da linguagem cinematográfica em elementos da cultura desta etnia. Se por um lado o reconhecimento da sabedoria de Bimi norteia uma narrativa principal, de registro dos cantos, gestos e depoimentos da pajé, há o entrelaçamento de uma narrativa subjacente que reflete e afirma a assimilação do cinema como instrumento de afirmação e transmissão dessa cultura para as próximas gerações.

O gesto dos Huni Kuin de registrar o trabalho e a sabedoria de Bimi em filme não é um caso isolado entre os povos indígenas. Desde os anos 80, quando começaram a se popularizar as câmeras VHS, com sua portabilidade e acessibilidade, surgiram projetos como o Vídeo nas Aldeias, que aliaram-se a lideranças indígenas interessadas na imagem em movimento como instrumento de resistência³. Ao longo dos anos e com o desenvolvimento não apenas da tecnologia, mas também das metodologias de ensino, houve uma expansão (sobretudo nos anos 2000) e consolidação de uma rede de povos que designaram alguns de seus jovens para serem realizadores dos seus próprios filmes, com diferentes níveis de autonomia no manuseio do equipamento (há desde realizadores que exercem exclusivamente a função de filmar até outros, como o xavante Divino Tserewahu e Alberto Alvares, do povo Guarani que concebem, filmam e montam os seus filmes).

As razões que levam os povos indígenas a incorporar o vídeo como instrumento de suas culturas se relacionam a uma característica ontológica da imagem cinematográfica, que é a

³ A popularização das câmeras de vídeo e as necessidades políticas dos povos originários fizeram nascer projetos como estes em todo o mundo. Um dos precursores foram os *Ateliers Varan*, com as ideias e o apoio de Jean Rouch, que, com sede na França, oferecem oficinas de cinema documental para realizadores de muitos países, como Sérvia, Afeganistão, Nova Caledônia, Geórgia, etc. Na América Latina há projetos importantes como o CEFREC na Bolívia, e o Chiapas Media Project no México. No Canadá, o Igloodik Isuma Project é uma das associações que produzem filmes com os povos esquimós. Cada um destes projetos têm as suas peculiaridades estéticas, de produção e de distribuição, mas fazem parte de um movimento que teve início nos anos 80.

de registrar a duração de um evento, evitando que ele desapareça. A partir do registro de seus rituais, fazeres, saberes e do próprio cotidiano, os realizadores se apropriam do cinema como mais um dos instrumentos a serem utilizados no empreendimento central e definidor para os povos originários: o de valorização de sua perspectiva, de sua forma singular de ver o mundo e organizar sua existência, ou seja, o cinema como mais um dos empreendimentos de uma geração no sentido de garantir que sua cultura, sua estética específica, seu *mejx* ('beleza', para usar uma tradução corrente da palavra *mebêngôkre*, palavra que qualifica tanto coisas físicas, objetos e corpos, quanto imateriais, e que não exprime somente valores estéticos, senão igualmente valores morais ou éticos) permaneça, seja transmitido para as próximas gerações.

Estamos aqui, com a Mostra, em outros territórios, regimes de visibilidade e de conceito de imagem: relacionados ao cinema ritual dos Maxakali onde os personagens centrais, os *yãmityxop*, espíritos, são seres do brilho, da imanência e da intensidade. Já a noção yanomami de *xapiri* nos leva à distinção marcante entre duas noções de imagem: a yanomami e a nossa. A noção da imagem yanomami está profundamente atravessada pelas características do transe do ritual xamânico. Os *xapiri* são, para este povo, espíritos acessados pelos xamãs durante o processo ritualístico e se caracterizam pelas suas formas de apresentação como imagens xamânicas (*utupê*), como descritas por Kopenawa em seu livro *A Queda do Céu* (2015).

Assim, quando apontam suas câmeras para o acontecimento, povos indígenas como os Huni Kuin guardam outras noções, outros conceitos, outras formas de ver e se relacionar com a imagem, mas igualmente com todo o mundo a seu redor. Querem "guardar" a cultura, não no sentido de mantê-la fechada, mas sim, como sugere Madi Dias (2011, p. 305)⁴ ao citar o poema de Antônio Cícero, "(...) olhá-la, fitá-la, mirá-la por/ admirá-la, isto é, iluminá-la ou por ela ser iluminado. / Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela." Quando os realizadores / cineastas Huni Kuin escolhem o pajé

⁴ Neste texto, o autor refere-se a três palavras que, para ele, sintetizam o trabalho dos Kayapó com o vídeo em relação à cultura: "Guardar (a cultura), Estar (com o corpo) e Comunicar.

Agostinho Ika Muru (um dos personagens centrais do filme que abre a Mostra) ou a xamã Bimi como pessoas a serem filmadas, não desejam somente reter seus conhecimentos, mas também colocá-los em evidência, iluminá-los para que eles também iluminem o presente. Neste sentido, o registro serve como uma arma para dedicar a cultura aos futuros Huni Kuin, e também para fortalecer os contemporâneos.

Lembremos que estes jovens realizadores não estão fazendo cinema como quem assimila um dado cultural alheio, mas estão inventando um lugar em sua própria cultura (poderíamos aqui dizer ontologia) para esta forma de pensamento – uma forma que se utiliza de blocos de duração / movimento, como diria Deleuze (1999, p. 4). Domingues, na esteira de Deleuze e Lévi-Strauss, compara a sofisticação do “pensamento selvagem” das lideranças indígenas àquele pensamento arriscado pelos jovens em seu fazer cinematográfico nascente.

Gilles Deleuze dá aos cineastas o status de pensadores. Cineastas-pensadores. Levando-se em conta as considerações de Claude Lévi-Strauss sobre a emergência de intelectuais indígenas, nós também passamos a chamar estes cineastas de intelectuais-intérpretes. Não sabemos e não nos importamos muito em saber se a filosofia indígena nasce ou das “rudes crenças” ou dos “primitivos intérpretes”. (DOMINGUES, 2015, p. 215)

Há intelectuais indígenas hoje que estão pensando a contemporaneidade com um nível de sofisticação e relevância que deveria ser mais radicalmente considerado pela sociedade global. Os cineastas indígenas estão, do mesmo modo, construindo um pensamento sobre o mundo através das imagens. Assim como há grandes lideranças e intelectuais indígenas – entre os quais, por exemplo, Davi Kopenawa, Ailton Krenak (curador da Mostra), Sônia Guajajara, Mário Juruna, Alvaro Tukano e tantos outros que, diante do massacre histórico a que são submetidos muitos povos, vêm até a sociedade não indígena para resistir através de seu conhecimento e do trabalho da diplomacia (no sentido conferido por Bruno Latour⁵ ao termo) –, há também aqueles que o fazem através

⁵ Ver mais em DIAS, Jamille Pinheiro, SZTUTMAN, Renato, MARRAS, Stelio. *Múltiplos e animados modos de existência: entrevista com Bruno Latour*, <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/87772>.

das imagens do cinema, como Divino Tserewahu (Xavante), Pajé Agostinho Mateus Ika Muru Huni Kuin, Zezinho Yube, Yxa Pi (Patrícia Ferreira), Isaac Pinhanta, Alberto Alvares, entre outros, como um gesto estratégico para os seus povos inclusive no que tange à circulação de conteúdos culturais, de modo a resistir e a sensibilizar a sociedade ocidental. Todavia, a consistência e a continuidade do trabalho destes realizadores produziu filmes intensos, surpreendentes e complexos, que os inscrevem na história do cinema ao lado de outros cineastas da cultura ocidental, não indígena. Evidentemente, há níveis diferentes de envolvimento com a arte, de aprendizado da técnica e das poéticas cinematográficas, mas diante de filmes de valor tanto estético quanto etnográfico como os exibidos na mostra Ameríndia ou como *Wai'a Rini* (2015) de Divino Tserewahu, *Urihi Haromatipë - Curadores da terra floresta* (2014) de Mozarniel Iramari, os filmes de Isael Maxakali e tantos outros exemplos acreditamos que seja possível afirmar que já existe um *corpus* que nos autoriza a dialogar com este cinema como um legítimo pensamento criador em imagens sobre estas culturas. Por tudo isso, percebemos a importância e militamos por se ampliar os lugares de diálogo entre o pensamento cinematográfico indígena e a tradição ocidental do cinema.

Quanto à possibilidade de que os filmes indígenas sejam vistos pelo olhar dos brancos, é também de grande interesse das lideranças. Há uma constatação de que, ao conhecer a diferença entre os povos e seus modos de existir, os brancos têm mais chance de respeitar a cultura indígena. Uma esperança de que, afetado pelo pensamento indígena, o pensamento ocidental se transforme. Supor um índio genérico, isolado nas florestas e perdido na pré-história (como são colocados por um tipo comum de preconceito) é diferente de conhecer a complexidade e a singularidade de cada povo, suas histórias, tecnologias culturais, sabedoria e formas de vida e de pensamento. Por isso, o cinema está sendo também apropriado como forma de resistência cultural, pois também é preciso que os povos indígenas contem a sua versão da história, e com isso possam recriar o lugar que ocupam no tecido sensível.

Esta afirmação de lugares para a diversidade indígena no tecido social, no caso do cinema, ultrapassa uma visão que se tem do índio desde o exterior para causar uma mudança

ainda mais profunda: atinge a organização social e cultural do olhar, e desafia a pensar quem é considerado como capaz ou não de contar uma história. Como diz Canevacci (2015, p. 180), o cinema indígena é responsável por alterar a hierarquia da visão, mudando os lugares de “quem tem o poder de enquadrar o outro e quem deveria continuar a ser enquadrado”. Podemos também nos referir a este processo através do pensamento de Rancière, segundo o qual a distribuição social de riqueza e poder não se resume aos critérios econômicos, mas também afeta quem tem o poder de acessar e construir a elaboração sensível do mundo, definindo “competências ou incompetências para o comum” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Os povos indígenas, ao ocuparem a linguagem cinematográfica (e outras formas antes consideradas ocidentais como a escrita, as belas artes, a fotografia, as hiper-mídias, etc), também estão criando uma ruptura no campo sensível comum, ocupando-o, retomando um espaço. Ou como diria Ailton Krenak (2015, p. 108), sobre os realizadores indígenas: “Hoje eles conseguem invadir a tela. Invadir terra e tela, duas paisagens que eles aprenderam a ocupar.”

Talvez só possamos ter uma medida do alcance político deste cinema e do seu impacto sobre o regime sensível de nossa época quando analisarmos os desdobramentos desta alteração do lugar de fala do indígena, que torna-se também aquele que elabora narrativas sobre os próprios rituais. Este deslocamento altera tudo o que pode ser dito sobre estas culturas, e altera também e de modo radical, o próprio cinema, reinventando modos de filmar, de montar e de contar histórias. É uma crise, no melhor sentido do termo, ou talvez uma insurreição: onde antes só havia índios diante da câmera, há agora índios diante e atrás delas, narrando o que escolherem, do modo como são capazes.

Este deslocamento além de implicar a readequação das categorias cinematográficas (por exemplo, autoria, direção, ficção, etc), de alguma forma leva à invenção de novas dinâmicas estéticas: o pensamento indígena ocupa a linguagem cinematográfica, deslocando-a a seu modo; a linguagem cinematográfica é desafiada a aproximar-se de elementos culturais nunca antes por ela figurados.

Para exemplificar no campo central da existência dos povos originários, podemos pensar os filmes, feitos por indígenas,

sobre xamanismo. As práticas xamânicas implicam a tradução de aspectos cosmológicos para a linguagem cinematográfica, exigindo uma reconfiguração da linguagem padrão, originando novas ideias em cinema; são práticas muito singulares e variáveis entre as etnias, e o lugar de fala de um cineasta indígena é particularmente distinto de outro narrador; a própria narrativa sobre estas práticas altera e reescreve categorias do cinema e do conhecimento em geral de modo intenso e extenso (desfaz as fronteiras rígidas entre o humano, as plantas e os animais, entre o testemunho e o delírio, ou ainda, entre o visível e o invisível).

Os cinemas indígenas estão também constituídos por filmes abertos a mundos por vir, como analisa André Brasil em um artigo em que compara a arquitetura do *kuxex*, a casa dos cantos do povo Maxakali, com a poética dos filmes realizados por eles:

Se há então algo como uma visada interna, ela se constitui por suas relações com o fora, relações que a casa dos cantos (*kuxex*) cifra em sua precária arquitetura: a frente fechada ao centro da aldeia, seu fundo é aberto, voltado à mata. No caso dos filmes tikmũ'ũn, uma analogia poderia se desdobrar para dizer do plano cinematográfico: tal como a *kuxex*, sua parte visível (sua "fachada") é cerrada, sendo a parte invisível (o "fundo", o extracampo) aberta, voltada para fora, exposta aos animais e espíritos que, vindos da floresta, visitam a aldeia. (BRASIL, 2017, p. 19)

Deixamos como pensamento ainda aberto, ao final, a percepção de que há em grande parte dos cinemas ameríndios uma forte relação ontológica com o exterior dos corpos, tradução de uma cultura animista, acentrada, não antropocêntrica, mas antropofágica. A visualização não deve ser uma procura de constantes que permitam a descrição do que seria a cultura indígena ou um ritual de cura ameríndio, mas sim uma reflexão sobre em que medida estes filmes, ao assumirem esta atenção à duração e a abertura aos seres não humanos – sejam eles espíritos, plantas ou animais – incorporam à linguagem características de seu modo de existência, não apenas o registrando mas, em certa medida, constituindo-o.

Referências

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, David. *A Queda do Céu*, SP, Cia das Letras, 2015.

MADI DIAS, Diego. “Três paradigmas para pensar o vídeo entre os Kayapó”. In: VALE, Glauro Cardoso;

MAIA, Carla; TORRES, Junia (Orgs.). *Catálogo do forumdoc.bh.2011*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011. Pg 305.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. In: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf, 1999.

DOMINGUES, Sérgio Augusto. Ideias para um projeto futuro sobre cinema indígena. *Catálogo da mostra Olhar: um ato de resistência (forumdoc.bh.2015)*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2015.

CANEVACCI, Massimo. “Auto-Representação – Entre Xavante, Bororo, Cherokee”. *Catálogo da mostra Olhar: um ato de resistência (forumdoc.bh.2015)*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

KRENAK, Ailton; COHN, Sérgio. “Trechos de uma entrevista com Ailton Krenak”. In: *Catálogo da mostra Olhar: um ato de resistência (forumdoc.bh.2015)*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2015.

BRASIL, André. “Imagens que visitam, imagens que acolhem: Pasolini entre os Tikmũ’ün”. In: *Caderno de Leituras n.67 - A aventura da precisão*. <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/06/cad-67.pdf>, 2017.

GALLOIS, Dominique e CARELLI, Vincent. Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.

Sobre o filme *Nũhũ yãgmũ yõg hãm: Essa terra é nossa!* (Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero, 2020)

><<<

César Guimarães

Andando lado a lado com um grupo de pajés e cantores Tikmũ'ũn (Maxakali), um filme se faz ao percorrer o território onde os antigos – na companhia dos *yãmĩyoxop* (os povos-espírito) – viviam em casas de madeira e folhas de palmeira, e caçavam na vastidão das matas que se estendiam por todo o Vale do Mucuri, fazendo fronteira com a Bahia e o Espírito Santo. É a voz de Isael que comenta as primeiras imagens de *Nũhũ yãgmũ yõg hãm: Essa terra é nossa!* – os desenhos do príncipe e naturalista prussiano Maximiliano de Wied-Neuwied, que percorreu a região do Mucuri na segunda década do século XIX. “Antigamente, há muito tempo, os brancos não existiam aqui nestas terras”. (A trilha sonora traz risos de crianças, pios de pássaros e passos entre folhas). Invasores e expropriadores – “bravos como as abelhas e as formigas” – os brancos fizeram das imagens um modo de contar a sua história e apagar aquela dos povos que há muito habitavam o mundo que eles “conquistaram” e saquearam.

Diante das cenas de um filme de 1930 que mostra os habitantes de Teófilo Otoni em praça pública, algumas autoridades ou membros da elite local, bem como a extração de madeira e a atividade das serrarias, a montagem sobrepõe o comentário de Isael: “A mata era grande, dentro dela havia árvores enormes. Mas os brancos pegaram elas, descascaram e venderam para outros brancos fazerem tábuas para construir suas casas. Mas as árvores são encantadas. Tinham espíritos dentro delas.

Hoje, não existe mais floresta aqui. (...) As árvores compridas acabaram, mas os cantos delas ainda existem”.

Quando surge, de muito alto – captada por um drone – a imagem da terra grande (esverdeada e desmatada), compreendemos que este filme se fará à procura do que ainda vive em torno daquilo que desapareceu, como nas palavras do canto, entoadas repetidamente: “saudades das árvores compridas/saudades das árvores compridas”. Os cantos, um dia aprendidos com os *yāmīyoxop*, permitirão o reencontro com os lugares onde eles surgiram, tempos atrás. A transmissão ainda se faz, contra todas as perdas e apagamentos. O filme, porém, não se contenta com isso. Com seus recursos expressivos próprios, ele se propõe a buscar e a criar os índices, gestos e testemunhos que assinalam, materialmente, a inscrição e a elaboração da história e da memória do povo Tikmũ’ũn. Ele compõe uma cartografia visual das moradas dos antigos e dos lugares de origem dos cantos, seguindo, dentre outras, as indicações de Manoel Kelé e Dona Delcida, mãe de Isael. Kelé nos conduz à caverna na qual os maxakali um dia se esconderam, perseguidos pelos soldados, e onde o *xūnĩm* (o morcego-espírito) encontrou abrigo quando o mato acabou. “Eu deitava aqui quando era pequeno”, diz Kelé. Enquanto ele segura nas mãos um morcego com as asas abertas, os pajés cantam para que os Tikmũ’ũn e os *xūnĩm* tenham o que comer e onde dormir.

Em um admirável plano sequência, ao percorrer a estrada de chão margeada pelos pastos e bois, próxima à cidade de Batinga (denominada pelos Maxakali de “Tatu caro”, onde muitos parentes foram mortos), Dona Delcida sofre – e ignora – as zombarias de dois homens, ao lado de uma moto: “O que ela procura? Ela é cega, não?”, diz um deles. Nômade e vidente, ela vê o que os brancos nunca viram e jamais verão. Em outra passagem, quando o grupo dos Tikmũ’ũn chega à região da Pedra Branca, Isael pergunta: “Mãe, o que você viu aqui?”. O espaço atual, enquadrado, abre-se ao tempo de outrora, e ela conta o episódio da anta que teve o corpo partido ao meio, apanhada em pesada armadilha. Foi esse acontecimento que deu o nome ao lugar: “onde a anta se partiu”. O enquadramento não apanha o que Dona Delcida vê. Com um movimento do braço, ela aponta para o que não vemos e não conhecemos: “A terra ia até lá, onde tem um

rio". Ou então, ao indicar a Gameleira Branca onde as crianças balançavam no cipó, acima das águas: "É a nossa terra mesmo, onde nós morávamos, quando éramos pequeninhos". A aldeia que existia ali desapareceu, mas a gameleira ainda está lá. Quem sabe, outras crianças virão se espalhar por essa terra (como escutaremos mais adiante).



Essa caminhada feita em dois espaços, simultaneamente, pelo território atual – cercado e vigiado pelos fazendeiros e vaqueiros – e pelas terras grandes habitadas pelos antigos (em seu fora-de-campo absoluto), é atravessada por acontecimentos violentos, que são narrados e documentados. No quadro branco da escola da aldeia, são listados os nomes dos vinte e um maxakali assassinados, em lugares e condições diversas. Os criminosos – fazendeiros e capatazes – permanecem impunes. À direita, no alto, a data: 17 de maio de 2019. Findo o canto dedicado aos desaparecidos, os pajés olham para os nomes e pedem: "Olhem por nós. Estávamos falando de vocês. Nos ajudem para nossa terra voltar".

Um segundo movimento realizado pelo filme consiste em ir até os locais dos crimes cometidos contra os Tikmũ'ün e ali produzir uma nova cena, feita do registro de depoimentos e testemunhos. É o que acontece quando Pinheiro, diante do

1 TATO KAT HONAX YINIMAK XA AX HÄM TEX ÜXUXET AX MIXEN 17/05/11 VICENTE

2 XI NÄNG KÜNÄPA KÖMĒTU KÄNYAKTU

3 XI MENET XAAX HÄM TEX ÜXUXET AX TOAM JOÃO CASCORADO

4 XI XOKOTÖN XAAX HÄ YIPHEP KUP TU TIK KIX

5 XI XATANĒN TU MĒM KOKUK TU ÜXUXET AX MANIP HONAX HÄ HÄ NĒM PUTEX ÜXUXET AX OT MĒN OSMINO

6 XI MÖKÖNI TUP TEX YIPTE

7 XI NANAĒN XA AX HÄ ÖN TE TOX OT KÖYÖY HAYOK ÜXUXET AX HÖMĒN ROMINHO

8 XI YÄKAMA NANAĒN KOPAP TEX MÖTOK NÄG TE ÜXUXET AX NAPYIN DALDINA

9 XI ÄLÖN

1 BATINGA DA BAHIA RENATO MAXAKALI = ADALBERTO MAXAKALI OSCAR MAXAKALI ZEILTON MAXAKALI ANTONIO ZAZA MAXAKALI

2 ESTRADA DE JERIBÄ MG VICENTE MAXAKALI

3 NANUQUE CARLOS CHARGA MG CAPA ONGA MAXAKALI

4 ESTRADA DE MEDEIROS NETO DA BAHIA JOÃO CASCORADO MAXAKALI

5 ESTRADA DE TEO FILO ÖTONI MG ALCIDES, BETAMIA, AGOSTINHO, CECI, CARMEN MANGAU MAXAKALI

6 SANTA HELENAS DE MINAS OSMINO, TIAGO, VALDEIR, ROSILDO MAXAKALI

7 LADAINHA MG. ROMINHO, DALDINA, ABELITA, MAXAKALI

ÜXOHĒ TE 21 Iikmüün äyuhuk TE KIX XOP

21 PESSOA MORRE



túmulo do irmão, Osmino, relembra como ele foi assassinado: “Ele estava deitado na cancela, veio o branco e matou”. O fazendeiro escondeu o corpo nas imediações. Quando ele foi encontrado, o pai de Osmino decidiu enterrá-lo ali. Depois – prossegue Pinheiro – a mulher de Osmino, Daldina, foi atropelada e seu filho, Rominho, também foi morto. Em Batinga, o pajé Vitorino descreve como seu irmão, Renato, foi assassinado por um grupo de brancos: ele estava dormindo na calçada, deram chutes e socos nele, e passaram a moto por cima. Na saída da cidade, na direção de Jeribá, ao lembrar a morte de Vicente Maxakali, atropelado por um caminhão e deixado morrer à míngua na beira da estrada, o filme faz um de seus gestos mais potentes. No muro arruinado de um padrão de energia elétrica, Isael escreve, na língua Tikmũ’ün, com tinta vermelha e traços largos de pincel: “Essa terra é nossa”. Diante da marca dos ausentes, eles fazem seus pedidos: “Para as nossas crianças. Para a gente poder se espalhar de novo por essas terras onde os brancos nos mataram”. Mais do que um trabalho de luto e de denúncia, trata-se de destinar os desaparecidos ao futuro, de tê-los ainda consigo no tempo que virá (esta memória não guarda nada no passado; se ela conserva algo, é para lançá-lo ao devir).

Visionários e andarilhos, os pajés e cantores avançam até onde a vista não alcança, à procura dos cantos que um dia deram nome e memória aos lugares, para reencontrá-los e endereça-los aos que que virão. Eles percorrem os caminhos – mapeados por Dona Delcida – que os antigos traçaram, como Vitorino afirma: “Agora estamos caminhando por aqui para Tupã nos ver e fazer as nossas árvores, o nosso capim verdadeiro e os nossos *yãmĩyoxop* voltarem”. Essa jornada foi um reencontro – agora descobrimos – quando um dos pajés, Israel, olha discretamente para a câmera e afirma: “Antes eu ouvia os cantos, mas agora eu vi”. Ao final do filme, reunidos no quadro, no lugar onde existiu a aldeia Gameleira Branca, os pajés e cantores lançam novamente seus votos e desejos: “Que os nossos *yãmĩyoxop* possam reconquistar esta terra para nossas crianças morar aqui de novo”. Porém, o canto que encerra o filme, indexado ao nome do lugar (*Katamak Xit*), reenvia à violência e ao trauma que o fundou: ele fala do homem branco de roupa verde que matou uma vaca, vendeu a carne, comprou tecidos e uma espingarda, e “saiu atirando, saiu atirando” (como repetem os últimos versos).

Dedicado à memória do rezador Valdomiro Flores,
indígena Ava do filme *Coração da Terra - Ava Yvy Pyte*
(Genito Gomes e Johnn Nara Gomes, 2019)

“Como suas palavras são lindas!”

><<<

Paulo Maia

*A aurora é apenas o início do dia; o crepúsculo
é sua repetição.* (Claude Lévi-Strauss)

Tonico Benites defendeu sua tese de doutorado em antropologia no Museu Nacional (PPGAS/UFRJ) em 2014, a primeira inteiramente dedicada à história do movimento indígena Aty Guasu dos Ava Kaiowa e Ava Guarani [Ava contemporâneos] e os diferentes processos de retomada e ocupação de terras tradicionais, seus *tekoha*, no estado do Mato Grosso do Sul nas últimas três décadas. Ele mesmo uma liderança kaiowá da Aty Guasu, Tonico Benites é responsável, juntamente com outros indígenas que na última década acessaram diferentes programas de pós-graduação no país, por toda uma re-escritura da história dos territórios indígenas, de norte a sul, de leste a oeste do país, muito diferente daquela narrada pelos não-indígenas. Essa nova escritura não está descolada, muito ao contrário, da ação política indígena de retomada e gestão territorial de suas terras tradicionais, sendo que boa parte dessas terras continuam sendo ocupadas ou judicializadas por não indígenas, marcadas portanto por expropriações e despejos, em suma, todo tipo de injustiça territorial e cobiça fundiária (BENITES, 2014). Se as universidades têm colaborado nesse movimento de escritura e retomada, como fica evidente pelo percurso acadêmico e político de Tonico Benites, podemos dizer que o audiovisual também tem tido um papel fundamental, como atestam os filmes realizados por jovens kaiowa da *tekoha* Guaiviry (MS) articulados ao programa de extensão universitário “Imagem,

canto, palavra nos territórios Guarani e Kaiowa” coordenado pela professora Luciana Oliveira (PPGCOM/UFMG).

Ava Marangatu (2016, 15 min.) e *Ava Yvy Vera - A terra do povo do raio* (2016, 52 min.) estrearam no *forumdoc.bh.2016* tendo sido realizados a partir de oficinas de filmagem ministradas pelo programa de extensão mencionado anteriormente. Genito Gomes, John Nara Gomes, Valmir Gonçalves, Jonathan Gomes, Ediana Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites foram os jovens que participaram dessas oficinas e que assinam a realização e imagens.

Yvy Pyte - Coração da Terra (Guaiviry, 2019, 7 min.), filme/homenagem dedicado a memória do rezador/nhanderu Valdomiro Flores, é o terceiro filme realizado com o *tekoha* Guaiviry, território de retomada na BR-463 e MS-386, localizado nos municípios de Aral Moreira e Ponta Porã (MS) e, além de dirigido por Genito Gomes e John Nara Gomes, se difere dos dois primeiros tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, apesar de todos serem marcados pela proeminência da fala dos anciões e antigos como guias da experiência cinematográfica nos *tekoha*, um encontro com as lindas palavras.

Nos primeiros filmes, como atesta Genito Gomes em depoimento gravado durante o evento Mekukradjá – Círculo de Saberes: Língua, Terra e Território, em outubro de 2017 (SP), a intenção ali era experimentar, bem como aprender a filmar “várias partes” do *tekoha* Guaiviry guiados pela fala/memória de seu pai e outros rezadores Ava. Contribuindo assim na retomada da cultura e, ao mesmo tempo, comprometidos em registrar o modo de vida tradicional nos *tekoha* para que as próximas gerações possam acessar mas, também, para circular fora do território, do estado e do país a fim de que outros indígenas e não-indígenas possam conhecer como os Ava Guarani e Kaiowa vivem e lutam pela posse definitiva de seus territórios.

Genito Gomes destaca, no filme *Ava Yvy Vera - A terra do povo do raio*, toda uma negociação necessária entre realizadores e rezadores para que fosse possível filmar os relâmpagos, trovões e, principalmente, os raios. Os rezadores tiveram que pedir permissão para filmar seus ancestrais sob risco, do contrário, dos equipamentos de filmagem serem queimados ou destruídos, demonstrando, assim, um arranjo ou negociação cosmopolítica

que se inscreve no cerne desse cinema dedicado à retomada dos *tekoha* expropriados e devastados pela monocultura da soja.

Em *Ava Yvy Vera*, comenta Ana Carvalho (2016), “a memória se faz presente na paisagem, nos corpos e na palavra”. Por seu turno, *Yvy Pyte*, é focado inteiramente na fala/palavra/*Ñe’e* do rezador/*nhanderu* Valdomiro Flores sobreposta, do início ao fim imagens gravadas de dentro de um automóvel em movimento num espaço que nunca tem fim, de diferentes pores de sol em territórios parcialmente identificáveis, destacando-se nas imagens um único corpo, o corpo solar celestial. Já na banda sonora...

Experimentamos neste filme/homenagem uma espécie de “encontro com a palavra” a fim de retomarmos à ideia que orientou o curso de mestras e mestres em Saberes Tradicionais intitulado “*Ojuhu Ñe’é/Mbopaje Ñe’e* – Encontrar Palavra/Encantar a Palavra” ministrado em 2016 na UFMG por Valdomiro Flores (Ava Kaiowa). Copio da página Saberes Tradicionais na UFMG uma mini-bio que apresenta muito bem a figura homenageada em *Yvy Pyte*:

“Valdomiro Flores nasceu em Amambai-MS, filho de Quirina Vasquez e Antônio Flores, sobrinho do grande líder político e espiritual, Alberto Vasquez. É casado com Tereza Marília, com quem teve 10 filhos, cinco deles vivos e trabalhando junto com Valdomiro nos roçados do Guaiviry, território original onde viveram seus pais e os pais de sua esposa. Analfabeto segundo a escolarização formal, detém uma característica muito valorizada em sua maestria de rezador: ele o é por nascimento e não por um processo de formação e aprendizado vindos de outros rezadores. Manifestou, desde criança muito pequena, as habilidades para o diálogo com *Ñanderu Guasu* e as qualidades do *mbareté* (força espiritual) e *aguyjé* (busca da perfeição). Outra característica de extremo valor em sua prática xamânica é que possui um vasto repertório dos cantos de sociabilidade (*cotyhu* e *gualhu*), domínio dos rituais de cantos longos (*mburahei puku*) para alçar os quinze patamares celestiais, especialmente realizados nas quintas-feiras de todas as semanas e o domínio do canto do batismo do milho branco (*jerosy puku*). Seus cantos de reza longa, entregues a ele diretamente por *Ñanderu Guasu*, se renovam anualmente, outra característica considerada de grande distinção entre os rezadores Kaiowa.”

Valdomiro Flores esteve na UFMG em dois momentos como mestre convidado de cursos em Saberes Tradicionais, em 2014 e 2016, e veio a falecer em 2017 na *tekoha* Guaiviry. Pela sucinta descrição acima é possível entrevermos a grandiosidade das belas palavras desse *nhanderu* que o filme pretende eternizar.

Neste pequeno ensaio, também em sua homenagem, pretendo destacar dois pontos: em primeiro lugar as lindas palavras transcritas e traduzidas para o português nas legendas do filme e, em segundo, a belíssima e sagaz diferenciação cosmopolítica presente nessas palavras entre Território e Terra Indígena que, por seu turno, nos trazem diretamente para a cena do mais importante debate político contemporâneo a respeito da legitimidade da Terras Indígenas no Brasil, a saber, o debate contrário à chamada “Tese do Marco Temporal”.

O trabalho central de tradução dos discursos e diálogos da língua guarani para o português nos filmes do *tekoha* Guaiviry, bem como em outros filmes indígenas, merece destaque uma vez que, como já sugerimos, é justamente a fala, os diálogos, rezas, cantos, dentre outros, o aspecto destacado pelos realizadores e com o qual lidam com tanto cuidado e respeito. Em certo sentido, são “dirigidos” por elas. “As belas palavras”, nos ensinou Pierre Clastres (1974), é como os povos Guarani “nomeiam as palavras que usam para se dirigir aos deuses. Linguagem bonita, grandes rezadores, agradável aos ouvidos do divino que se sentem merecedores”.

É fundamental destacar a força suplementar ao encontramos, pela primeira vez, com essas palavras ditas diretamente da boca de Valdomiro captadas pelo nossos ouvidos mediada pela leitura das legendas no filme. Palavra outrora falada e agora transcrita que se alinha a outras palavras ditadas por outros mestres indígenas, como por exemplo, Davi Kopenawa e Ailton Krenak. Peço licença aos Ava do Coração da Terra, aos Ava da *tekoha* Guaiviry, aos realizadores e, em especial ao *nhanderu* Valdomiro Flores, para copiar e assim, compartilhar aqui, as lindas palavras transcritas na legenda do filme *Yvy Pyte* ditas pelo finado *nhanderu*:

“Nós somos Ava puro de verdade. Nós somos do Coração da Terra (*Yvy Pyte*). Inambú é um pequeno pássaro que, como nós, vive no Coração da Terra. Nós somos chamados de Avás. Como uma criança que engatinha, nós não vamos para longe do Coração da Terra. E aí

vieram os fazendeiros nos matando, no nosso Coração da Terra. Há muito tempo atrás começaram a surgir as grandes matas para nós buscarmos algo nelas.

Eu me escondi no Paraguai. Por isso que entregaram a mim a terra dos dois pilares do mundo. Um fica aqui no Brasil e o outro lá no Paraguai, bem no meio daquela terra que veio da montanha que foi queimada. Não vai reto, dá voltas. Igual a uma água que caminha bem, mesmo quando faz curvas. Ela vai fazendo as curvas, mas sempre indo em frente. E então o rio Paraguai está no Coração da Terra. Todos os rios Pane Guasu, Panemi, Guarai, Guarairy e outros vem e desaguam no rio Paraguai. E o rio Paraguai cai no mar, naquele mar. Nós temos do lado de cá o rio Dourados, que era bem pequeno no tempo antigo. Temos também o rio Anambi, como o chamam hoje, mas o nome verdadeiro desse rio é Tupãã. Temos agora também o que chama de rio Iguatemi, ele não era grande no tempo antigo. Ele vai desaguar no rio Paraná, que vai desaguar no meio do mar.

Lá onde o grande mato está guardado. Nós somos mato e é por isso também que temos nome de mata, assim nos contaram para que soubéssemos. Nós somos do mato e vivemos naquele Coração da Terra. Nós não sabemos o que é dinheiro. Vamos a qualquer lugar, e de qualquer lugar voltamos. Vamos até onde não tem fim. Se você não se sente alegre, dá uma volta e volta. Diz-se que sempre voltamos para onde está o Coração da Terra, para onde estão os dois pilares da terra. No Paraguai e no Brasil. Mas nós, Ava verdadeiros, vivemos no Coração da Terra, vivemos aqui e não vamos longe. Coração da Terra. Aquele Coração da Terra onde vivem os Ava. Ava do Coração da Terra.

Esse é meu modo de viver. Isso mesmo, até sentado, se não tiver ninguém me estorvando. Canto *kotyhu* na minha roça. Canto mesmo na minha roça. Para a roça crescer bem. Nós temos que cantar *kotyhu*. Nós cantamos só baixo na língua *kotyhu*. O *kotyhu* e o *guahu*, ficamos sentados para cantar o *mburaheu puku*. Esse canto que cantamos agora, é isso que ilumina o mundo para nós. Ava do Coração da Terra. Ava puro, Ava puro. Nós nos apegamos nossa palavra verdadeira para, então, nós Ava puro de verdade mesmo nos apegarmos. Nós não somos de outra nação, nós somos Ava de verdade, do Coração da Terra.

Sim, este território, aqui é o Coração da Terra. Estamos lutando por este território. Este é o Coração da Terra mesmo. Nós lutamos não só por esse pedaço mas por todos os territórios do Coração da Terra”.

O atual presidente do STF, o ministro Luiz Fux, retirou de pauta o julgamento, previsto para o dia 28 de outubro, do recurso extraordinário (RE) que discutiria o direito originário dos povos indígenas às suas terras tradicionais previstas na Constituição de 1998 e, claro, o que for decidido irá impactar a vida de todos os povos indígenas no Brasil. O Recurso Extraordinário 1.017.365 que tramita no STF é um pedido de reintegração de posse a pedido da Fundação de Meio Ambiente do estado de Santa Catarina contra a FUNAI e indígenas Xokleng. A terra em disputa faz parte do território/tekoha Ibirama Laklãnõ que foi reduzida à Terra Indígena Ibirama Laklãnõ, não obstante, o recurso extraordinário reivindica a posse de parte da Terra Indígena já diminuta e invadida. Em 11 de abril de 2019 o STF reconheceu por unanimidade que o julgamento do presente recurso se trava de um caso de “Repercussão Geral”, ou seja, a necessidade de se tomar uma decisão por uma tese que irá julgar todos os processos em curso judicializados, bem como orientará a abertura de novos processos de demarcação. Ou seja, os direitos constitucionais indígenas no que diz respeito à demarcação de Terras Indígenas se encontram ameaçados mais uma vez frente à disputa interpretativa da carta magna, frente a interesses fundiários particulares que pode ser descrita pelo embate de duas teses: a do direito originário e a do marco temporal.

A tese do direito originário expressa na Constituição de 1988 garante aos povos indígenas no Brasil o direito às terras tradicionalmente ocupadas. Já a tese do marco temporal defende uma outra interpretação, completamente equivocada, do direito constitucional, afirmando que os povos indígenas só teriam direito à demarcação de terras que porventura estivessem sobre sua posse no dia 05 de outubro de 1988, data da promulgação da nova Constituição ou ainda, caso, essas terras tradicionais já estivessem em disputa física e judicial. A tese do marco temporal limita sobremaneira a demarcação de Terras Indígenas na medida em que oblitera o direito de povos que foram movidos à força ou por pressão de seus territórios originários e tradicionais e que, por direito, devem ser retomados.

As lindas palavras de Valdomiro Flores, como deve ter ficado claro, são a própria fundamentação e defesa guarani e kaiowá do direito originário expresso pela Constituição de 1988 alinhada à história de resistência dos povos indígenas. “Nós lutamos não só por esse pedaço mas por todos os territórios do Coração da Terra”, com essas palavras se encerra o filme/homenagem *Yvy Pyte* em defesa do direito ao território Coração da Terra, bem maior que as terras demarcadas e, porventura, as que serão retomadas. Não seria em vão se esses filmes chegassem e fossem analisados com cuidado pelo plenário do STF a fim de orientá-los na tomada de decisão contra a tese do marco temporal e em favor do direito originário de todos os *tekoha*.

Referências

BENITES, Tônico. [tese de doutorado]. *Rojeroky hina ha roike jevy tekohape (Rezando e lutando): o movimento histórico dos Aty Guasu dos Ava Kaiowa e dos Ava Guarani pela recuperação de seus tekoha*. Rio de Janeiro: UFRJ/MN/PPGAS, 2014.

CARVALHO, Ana. Ava Yvy Vera - a terra do povo do raio. In. *Catálogo forumdoc.bh.2016*. Filmes de Quintal: Belo Horizonte, 2016.

CLASTRES, Pierre. *Le Grand Parler. Mythes et Chants Sacrés des Indiens Guarani*. Paris, Éditions du Seuil., 1974.

GOMES, Genito. Depoimento gravado durante o evento Mekukradjá – Círculo de Saberes: Língua, Terra e Território, em outubro de 2017, em São Paulo (SP). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v-QToZbViZw&t=1s>>.

NHANDERU Valdimiro Flores. In. Saberes Tradicionais UFMG. Disponível em: <<https://www.saberes-tradicionais.org/nhanderu-valdomiro-flores/>>.

Pisada forte

><><

Ana Carvalho
Fábio Costa Menezes
Sophia Pinheiro

“Sua mãe me deu batata”. O velho de cabelos longos começa a falar quando a câmera se aproxima. Em primeiro plano, ele amola o facão. No fundo do quadro estão bananeiras num terreno limpo, cercado de mata. Logo, ele diz que vai trabalhar na roça. “Já está começando a nascer”, fala apontando para os brotos. A amolação é abreviada pelo corte e ele então leva um cachimbo à boca: “Vou acender minha cabeça”. Fuma e começa a carpir. Vai narrando o que faz, comentando sobre as plantas, reclamando da falta de ajuda dos jovens. Sua atenção está quase toda direcionada para o chão: roçar, abrir caminho, deixar o chão limpo perto do pé de cacau, derrubar a bananeira, fazer brotar e crescer. Na cena, suas ações têm uma conotação de cotidiano e há uma intimidade aparente, mediada pela câmera, entre os sujeitos. À vontade na interação, o homem não apenas vai elaborando a si mesmo como personagem e o roçar como trabalho, mas também vai nos permitindo entrever uma relação sensível, de atenção em relação aos tempos da terra – como a brota, a limpa, a queimada – e aos vestígios inscritos nela – como o rastro de anta. Personagem e câmera deixarão a roça e seguirão pela trilha, até chegarem a uma pista de pouso. Um avião se aproxima, aterrissa e cruza o quadro. “Deixa ele voltar e vamos atrás”, diz o velho. Enquanto espera, ele se entretém com o canto dos papagaios no extracampo: “Estão cantando lá na cachoeira”. O avião ressurgiu e o homem apura-se a

seguí-lo, distanciando-se da câmera. A leveza de seu passo convida o filmador a apressar o dele, deixando o caminhar – a pisada – mais marcado no movimento da imagem. Sobre ela, surge a tela preta onde se lê *Ingrõny – Pisada Forte*.

Nesta sequência de abertura do filme realizado pelo Coletivo Beture, dos Kayapó Mebêngôkre do sul do Pará, estão certas características que marcarão toda a projeção e, podemos dizer, de alguma forma se desdobram nos temas das conversas de seus personagens e no percurso narrativo que a montagem, pela sucessão e acumulação de situações, cria. Este é, em vários sentidos, um filme “pé no chão”. A expressão que o senso comum associaria ao realismo aqui se refere, num primeiro momento, à aderência e à experiência do cotidiano, da vida ordinária em oposição a eventos extraordinários. Para o espectador acostumado a ver os Kayapó representados em seus grandes rituais, artesanatos, pinturas corporais ou jogos de grupo – e mesmo em situações de ativismo que se desdobram em imagens de alto poder simbólico – *Pisada Forte* apresenta um panorama, a princípio, menos épico: a rotina de dois velhos Kayapó, Soldado e Careca, este último sempre acompanhado por sua esposa, Pujté. É sempre partindo dessa superfície – ou chão – da experiência cotidiana, que o filme nos permite entrever aspectos e questões que transcendem o imediato das situações filmadas, seja a elaboração da relação – ambígua, complexa – com o mundo não indígena, ou a maneira própria pela qual os Mebêngôkre percebem e se relacionam com a terra que habitam, a mata, os animais.

Outra dimensão deste “pé no chão” remete diretamente ao título do filme. Um título duplo, que traz tanto o nome que eles deram à nova aldeia, – *Pykarârâkre*, o lugar da pisada forte, – nome “muito antigo e que ainda permanece”, dado justo pelo som que as pessoas fazem ao pisar o chão, quanto *Ingrõny* – broto novo –, de uma planta, da água que brota incessante da pedra, num movimento contínuo de morte, renascimento e continuidade da vida. Dentro do filme, a pisada forte – lugar, som, nome – é um elemento catalisador das narrativas da história recente do grupo, cujos personagens são a memória em corpo vivente: o primeiro contato, a aldeia velha, a epidemia de sarampo. Aqui, mais uma vez, o filme parte do “pé no chão” – tanto a superfície do registro, o aqui e agora da filmagem, quanto da manifestação

acústico-geográfica – para dar a ver as memórias do passado, as ruínas ausentes, o presente da aldeia nova e as relações com o mundo não indígena: “nunca vai acabar, vai ser sempre assim”, diz Soldado depois de limpar a terra para a câmara também pisar o chão. A ação do som poderia reverberar por cada fragmento de substrato daquele solo, como a manutenção de presença da eternidade ali misturada em água, raízes, corpos enterrados e a conversa com a terra, o eco do contato do pé no chão.

Ao lado do fogo, Careca diz a Pujté: “a gente podia pedir pro trator limpar o pátio da aldeia também e derrubar as casas. Acho que por isso o cacique está falando de dinheiro, com esse dinheiro podemos construir uma nova aldeia. E casas novas também. Nós vamos construir as casas”. O trator chega na aldeia, de balsa. Todos aguardam em terra. À magnitude da presença branca no trator, contrasta-se a exuberância do próprio território Kayapó e do Rio Xingu. Soldado fala com Careca: “Ele já pode começar a limpar a pista, mas tem que trabalhar bem direitinho! Acho muito bonito todo mundo vir ver o trator”. O trator, em *Pisada Forte*, é ao mesmo tempo objeto de fascínio e de apropriação. Símbolo por excelência da destruição, é apropriado, controlado e ressignificado por eles: derrubar as casas para que eles façam “brotar” (construir, segundo novos preceitos e exigências) novas casas, uma nova aldeia, um novo roçado. O Outro, seus objetos, valores e crenças, nunca estão impunes ao mundo Kayapó: o trator “amansado” para o bem da aldeia, o dinheiro assumido em seu valor de troca e não de acumulação, o culto evangélico na língua nativa, o hina-hina no qual convergem a tradição das danças e uma apropriação do imaginário pop. A viagem à cidade traz consigo uma aceleração provocada pelo deslocamento e pelas tensões dialéticas imbricadas nas situações filmadas, opondo os personagens ao exterior, a vida Kayapó ao mundo não indígena. Aqui, a simbologia do dinheiro é revirada ao avesso. Nele, tomado em sua dimensão icônica, não os números, mas os animais são as figuras de valor. Isso não anula a consciência do valor de cada nota, da negociação, mas configura uma espécie de recusa do paradigma usual de seu uso, devolve-nos a arbitrariedade de nosso (da cidade, dos não indígenas) próprio sistema de valores e trocas. “Gasta logo, meu amor”, apela Soldado para a mulher, como se dissesse: “Se é o que querem...”. As duas cabeças

de onça que o velho emprega no pagamento das roupas são as mesmas que ele reconhece como “muito pouco” quando é pago pelo cacau que leva ao depósito. Muito para pagar, muito pouco para ser pago. Assim como as onças, da história contada por Soldado numa das caminhadas pela mata, as cabeças de onça (o dinheiro) tem sua própria cultura, é preciso saber manejar-se em relação a ela.

Logo, voltaremos à terra indígena; mais uma vez, nossa atenção é levada ao chão. Soldado, Careca, Pujté fazem uma excursão à área da aldeia mãe, que hoje não existe mais. “Cemitério”, comenta Soldado enquanto limpa a trilha com o facão. Mais uma vez, a superfície e o presente são o ponto de partida, desta vez para a narrativa do contato, da vida na antiga aldeia – cuja planta Pujté traz intacta na memória – e da epidemia de sarampo que tantos dizimou naquele tempo. Nada disso – a aldeia, os corpos, o contato – vemos: “Antes do sarampo, vivíamos felizes”, diz Careca. “Era eu quem enterrava as pessoas”, diz Soldado. “Aqui era a minha casa”, diz Pujté. Resta-nos buscar o que resta deste invisível – o passado, o mundo que já foi – nas ruínas do solo, nos corpos e nas palavras dos personagens. A narrativa do surto de sarampo se atualiza de forma inevitável em nosso imaginário, recentemente atravessado pela pandemia da covid-19, este ensaio para o fim de nosso próprio mundo. Seria este um dado possível para a nossa compreensão da resiliência de povos que, como os Kayapó, experimentaram inúmeros fins de mundo (lembremos, aqui, da formulação de Viveiros de Castro)? “Nós somos os sobreviventes”, diz Careca, na frase que encerra o filme. Brotos novos, esses sobreviventes da aldeia mãe se espalharam em várias aldeias novas pelo Xingu: Rikaro, Pykarārãkre, Krwuanhogo, Kokraimoro nova, Kawatire: inventaram mundos novos e, mais uma vez, suas formas de “nunca acabar”.

1

Acabava de assistir, alarmado, a *O dilema das redes* (Jeff Orlowski, 2020), quando recebi do forum-doc.bh *Topawa* (2020), filme dirigido por Kamikia Kisedje e Simone Giovine, que chegou como um alento, uma brisa. Nada mais distante, nada em comum entre os dois documentários: o primeiro, um *blockbuster* da Netflix, cujos entrevistados, executivos e artífices das principais plataformas das chamadas “redes sociais” (na verdade, plataformas de “monetização”, como eles dizem), se mostram assustados com o monstro que ajudaram eles próprios a criar. O segundo, um curta-metragem concentrado em mostrar, em sua discreta e complexa trama, a feitura da rede de tucum (*topawa*) entre os Parakanã, na Terra Indígena de Apyterewa. Se no primeiro filme, entrevistados dizem querer ver seus filhos longe do que resultou do seu trabalho, o segundo se encerra com a imagem da mãe parakanã a embalar e amamentar o filho na rede que as mulheres tecem elas mesmas.

2

Duas incomensuráveis tecnologias, dois modos muito distintos de constituir redes sociais que me desculpo por não resistir em aproximar: em comparação com as redes ameríndias (firmemente tecidas, acolhedoras, ao mesmo tempo, abrigo e mirante para o céu, para a luz do sol que adentra pelas frestas a compor outras tramas sobre as tramas dos tecidos; antenas para os sonhos), hoje,

o sinal mais pungente do fracasso, da falência civilizacional do Ocidente são as redes que construímos e nas quais nos enredamos. Celebrando-se como “abertas” e “democráticas”, as redes sociais na internet revelam-se asfixiantes (mais ainda durante a pandemia): nos aprisionam no domínio do trabalho e do consumo precarizados; nos impõem permanente vigília, sobressaltam nosso sono, fazendo dos sonhos a continuidade atormentada do estresse do dia. Constituem o cerne daquilo que Jonathan Crary (2016) caracterizou como capitalismo 24/7 (24 horas por sete dias na semana). Dormimos em *sleep mode*, ele nos diz, “em modo de consumo reduzido e de prontidão”, quando “nada está de fato ‘desligado’ e nunca há um estado real de repouso” (p. 22 e 23)

3

Não há como não nos lembrar, nesse ponto, da conhecida formulação de Davi Kopenawa (2015, p. 390). Os brancos, observa, dormem muito, mas só conseguem sonhar com eles mesmos. Dormem deitados em camas apoiadas no chão, onde se agitam com desconforto. Já as redes yanomami, estão suspensas pelas cordas, antenas por onde desce o sonho dos xapiri¹.

Em meus sonhos, os espíritos amarravam as cordas de minha rede bem alto no céu. Era como se longas antenas de rádio fossem esticadas ao meu lado e funcionassem como caminhos para os xapiri e seus cantos chegarem até mim, assim como o caminho das palavras do telefone dos brancos. Eu ficava deitado, bem calmo, mas sentia minha rede crescendo e crescendo. Depois, era como se eu também estivesse ficando cada vez maior, junto com ela. Apesar de eu não passar de um menino, tinha a sensação de ficar imenso. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 90)

4

Mais do que lugar de repouso e descanso, amparo para o sono, para além de sua inegável sofisticação estética, as redes ameríndias são “sociais” porque engendram uma miríade de

¹ Quem nos relembra dessa passagem de Kopenawa é Wellington Cançado (Low), quando demonstra ser impossível sonhar “capitalisticamente”, em um debate online que dividiu com Ailton Krenak. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qS7JidpuN2s>>.

relações, que *se expandem no espaço* – dos gestos, das palavras, dos cantos aos percursos pelos rios e igarapés, às trilhas pela mata que se abre como cosmos, constituído por uma multiplicidade de mundos e seus guardiões. E que *se expandem no tempo* – cada entrada na mata, cada gesto de coleta do tucum, cada nó que enlaça um e outro fio – atualizam, diferindo no presente, gestos, excursões e encontros passados. São assim também gestos de resistência, porque produzem o tecido, o casulo onde se aninha o futuro.



5

Como dirá Naine Terena (2019, p. 56), a rede provoca a reflexão sobre a experiência social indígena:

não cabe mais ver as redes como espaço de descanso e decoração. Necessita-se admirar sua representação e compreender que materialidade é a prova da resistência ameríndia. Que por trás da beleza e da forma existem focos de resistência. Que tecer ou criar a partir delas é arte, é ativismo. É atividade. É sobrevivência. É ser.²

²O texto de Naine Terena faz parte do belíssimo catálogo da exposição *Vaivém*, acontecida nas unidades do Centro Cultural Banco do Brasil, entre maio de 2019 e maio de 2020, sob curadoria de Raphael Fonseca. Como diz Fonseca, na apresentação ao catálogo, as redes permitem que “sigamos construindo idéias contraditórias de Brasis”. (2019, p. 6)

6

Em sua conferência de abertura às atividades do semestre letivo na UFMG, em modo remoto, Ailton Krenak estabelece uma aguda distinção entre ciência e tecnologia, uma irmã gêmea da outra, tendo a primeira nascido um pouco antes da segunda.

Nas nossas histórias de criação do mundo, os irmãos gêmeos têm uma pequena diferença de parto, e aquela pequena diferença, essa fração do tempo que separa o nascimento de um e de outro, é muito significativa. Um desses heróis observa o mundo, pensa o mundo, e o outro sai maquinando o mundo, geralmente provocando desastres. Eu já me referi a um fragmento de uma história muito grande e bonita do povo Maguta (que são os Tikuna do Rio Solimões), em que o irmãozinho apressado, mais novo, sobe no alto de uma palmeira e o irmão que nasceu um pouquinho antes dele, mais velho, está cá no chão e grita: 'cuidado com o que você vai dizer aí em cima.' Porque ele sobe no alto da palmeira e, toda vez que pronuncia alguma palavra, as coisas surgem; ele cria o mundo com a palavra (como é comum em muitas das nossas histórias). E lá de cima da palmeira, jaci, ele grita: 'lá vêm os nossos inimigos, eles vão acabar com a gente!'

Ciência e tecnologia, continua Krenak, são quase simultâneas, mas não fazem a mesma coisa. Com a industrialização, a tecnologia disparou na frente da ciência e começou a governar o mundo. "A ciência tem uma voz sensível à complexidade dos povos e da própria ecologia do planeta. A ciência reclama um cuidado com a vida, que a tecnologia não ouve. A tecnologia tem pressa em antecipar a ideia de progresso e de futuro."³

7

As redes ameríndias são tecnologias que não se dissociam dos saberes e das práticas sociais de onde nascem, não se apressam nem se adiantam a eles: tecem e embalam estes saberes (no sentido de produzir com eles um vai-e-vem), mantendo-os conectados aos ritmos do cotidiano e da natureza. Permitem, ao mesmo tempo, que o corpo viaje a longas distâncias, por meio da tecnologia do sonho.

³ A conferência de Ailton Krenak – Tempos presentes: a negação da ciência – está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9TOvKwQV-Ss>>.

8

As redes ameríndias amparam, acolhem, transformam, curam. Elas são também armadilhas, como nos ensinou Alfred Gell (2001), a partir da rede de caça Zande enrolada na galeria de uma exposição curada por Susan Vogel. A rede captura e embaralha nossos (pré)conceitos acerca do que seja arte ou artefato. Em um filme, ela se esquivava a ser capturada pelo quadro, conduzindo o filme e o espectador em seus enredos: neles, o que se quer tomar como objeto de conhecimento, abrupta ou sutilmente, ascende à posição sujeito. Afinal, a rede tece os gestos que a tecem. O corpo deitado na rede “distorce o tecido” que molda sua matéria. (TERENA, 2019, p. 56)

9

Em *Topawa*, acompanhamos as mulheres parakanã, de direntes gerações, em seu trabalho de tecer as redes de tucum (antes, saem em busca do broto da palmeira, em longas viagens pelos rios e igarapés, afluentes do Xingu). A câmera filma em direto e o documentário poderia se filiar à tradição do filme etnográfico, produzindo, contudo, sutis mas decisivos deslocamentos e inversões.

O gesto permanece sendo o de enquadrar e, por meio do enquadramento, observar atentamente. O enquadramento, sabemos, é uma operação central do cinema, como tecnologia moderna, que lança sobre o mundo um saber especulativo, tendo como primado a visão. Por meio dele – sempre uma violência, em alguma medida –, faz-se avançar o visível sobre o invisível; conhecimento e domínio sobre um indivíduo, um povo, um conjunto de saberes. Inescapavelmente o enquadramento produz relação e se produz em uma relação. Enquadra-se o mundo que, no entanto, age no interior do enquadramento para, quem sabe, transformá-lo por dentro.

Topawa produz enquadramentos precisos, ciosos como os gestos de tecer que ele dá a ver. Aos poucos, o que é um *quadro* vai se abrindo e se mostrando um *tecido* de gestos, narrativas, cantos e percursos pelos rios e pelas matas. Como se do interior do quadro, uma rede fosse sendo tecida, em ato, transformando por dentro seus limites, suas bordas: fios se multiplicam e se expandem e o que seria uma técnica – aquela de fazer a rede com a fibra do tucum – distribui-se por linhas que

constituem a vida das mulheres parakanã, em sua relação tão discreta quanto forte com uma multiplicidade de outras vidas.

10

Tecer redes de tucum é tecer redes entre redes. Redes que não se deixam filmar sem que nosso olhar seja por elas enredado, armadilhado: desfiar a fibra, fiar o fio de tucum; rememorar e desfiar o fio de história, enquanto se enrola a linha na perna; mas antes, viajar pelo rio, que serpenteia pela floresta, ele mesmo uma linha a se desfiar em afluentes e igarapés; o próprio barco, uma rede flutuante que abriga anciãs, jovens e crianças; o barco que voa, enquanto a voz narra, dando outra velocidade ao plano: “trabalhar com tucum não é rápido. Vamos muito longe para tirar ele do mato”.

11

Que o filme se inicie pelo paciente fiar da planta, acompanhado do canto entoado por uma das mulheres, talvez seja para mostrar que, por entre esses eventos mínimos, descontínuos, o canto será fio de voz e memória ao qual outros se alinhavam. Fio que se canta no começo do filme, que desaparece, como a submergir na terra, até ser retomado, mais ao final, pela jovem, a pedido da anciã.



12

Antes de se tornar rede, as linhas são cordas, onde as mãos tocam o silêncio, enquanto a jovem canta.

13

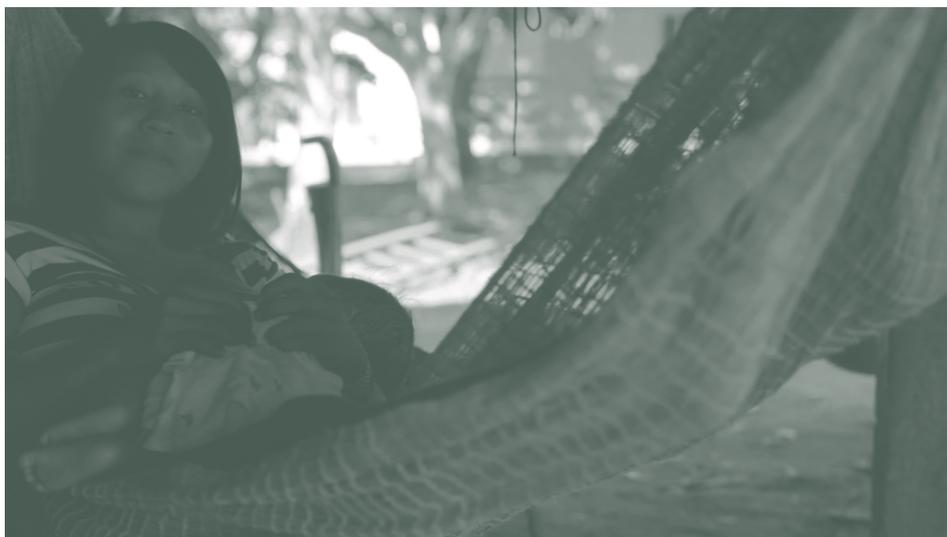
Em *Topawa*, montar as imagens e as cenas (eventos curtos, incompletos, entrecortados) é menos estabelecer uma ordem, uma cronologia para uma prática – como se fosse possível organizá-la em uma sucessão de etapas – do que mostrar como essa prática é distribuída pelos gestos, pelas palavras e pelos cantos; como ela se distribui pelos espaços, do entorno da casa às excursões na mata; e pelos tempos, entrelaçando o presente ao passado, embalando o futuro com as linhas de outrora.

14

No filme, o percurso pela mata para colher o broto de tucum, atualiza o encontro entre os Parakanã (autodenominados *awaetê*) e os brancos, no caso deste grupo, datando do início dos anos 1980. Com ele, chegaram as redes de algodão, junto aos facões, às espingardas, às doenças, à dependência dos remédios e da assistência médica. “Não sabemos como o branco chegou até nós. Nós estávamos longe”, diz a anciã. Depois do contato, se aprofundaram as invasões de madeireiros, garimpeiros, fazendeiros e colonos. Quando da demarcação da Terra Indígena Apyterewa, as grandes empresas exportadoras de mogno abriram suas estradas para agricultores e fazendeiros pecuaristas. Hoje, quando, na sinistra reunião ministerial, Ricardo Salles defende deixar “passar a boiada”, fazendo da pandemia, oportunidade (bem ao gosto dos necropolíticos e necroeconomistas ultraliberais), os Parakanã se vêem diante de uma série de “coincidências”. Como contam Carlos Fausto e Paulo Bull, a fala de Salles dá-se um mês depois da demissão do diretor de Proteção Ambiental do Ibama, órgão que encampara uma megaoperação de retirada de garimpeiros e madeireiros ilegais de terras indígenas no sul do Pará. Uma delas, a T.I. Apyterewa. Um pouco antes, o ministro do Supremo Tribunal Federal, Gilmar Mendes, havia determinado uma tentativa de conciliação entre invasores da T.I. e os indígenas, no caso, os Parakanã, proposta injustificável, já que a terra

está demarcada, homologada e registrada, não sendo assim objeto de “negociação”.⁴

Passados tantos anos, com suas terras rasgadas por garimpos, pastagens e estradas ilegais, os Parakanã procuram hoje garantir o usufruto de seu território, sem no entanto ter sequer o direito de percorrê-lo sem receio, em virtude da presença de invasores. A sucessão infundável de embaraços jurídicos que se arrasta desde a década de 1990 exigiria uma prestação jurisdicional eficaz e imediata visando à proteção dos Parakanã e de seu modo de vida tradicional, conforme garante a Constituição da República. (FAUSTO; BULL, 2020).



15

As redes sociais na internet vêm sendo, em alguma medida, ocupadas, “indigenizadas”, “aquilombadas”. Por elas, durante a pandemia, nos chegam as vozes e imagens de

⁴Ver artigo de Carlos Fausto e Paulo Bull no jornal digital Nexo, em 26 de julho de 2020: Abrindo a porteira das terras indígenas para a boiada passar. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/ensaio/2020/Abrindo-a-porteira-das-terras-ind%C3%ADgenas-para-a-boiada-passar>

lideranças, artistas e pensadores indígenas, quilombolas, sujeitos e coletivos negros e negras. Com seus saberes, suas ciências, ocupam as chamadas *lives* e, mesmo sendo os mais afetados pelo desamparo e pelos ataques aos direitos pelo atual (des)governo, são os que mais oferecem alternativas de reinvenção e reencantamento da política.

As redes me trouxeram, recentemente, imagens da escultura-instalação *Entidades*, que Jaider Esbell realizou durante o *Cura – Circuito de Arte Urbana 2020*⁵. Imagens que me fizeram abandonar momentaneamente a exaustão da quarentena diante do computador e caminhar até o viaduto Santa Teresa para ver as jiboias – sua pele a abrigar todos os desenhos – se enlaçando, como fios vivos e encantados, aos arcos de concreto. As jiboias que, nas narrativas de muitos povos, foram as que ensinaram as mulheres a tecer.

Pelas redes, pude ouvir também o trovão que atravessou a fala de Juliana Fausto, em um encontro de saberes com Wellington Cançado e Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, durante o 22º FestCurtasBH. Vindo de longe (ou de outrora), o trovão ecoou enquanto ela comentava *Artes de viver em um mundo danificado* (2017):

Os colonizadores olharam direto pra frente, enquanto destruíam povos nativos e ecologias. O terreno construído por esse futuro está abarrotado de fantasmas. Os cavalos precisam de antolhos físicos, dispositivos que empobrecem sua percepção e os falcões são encapuzados, para que, privados temporariamente de um sentido pra eles fundamental, agora na mão de outrem, tornem-se dóceis. Para esta humanidade, que se reivindica mestra destes animais, entretanto, bastou o feitiço do futuro único pra que todo o planeta se transformasse em coisa.

Sobre esse surpreendente encontro – entre o trovão e as palavras – Nêgo Bispo comentou adiante:

Quando os africanos foram trazidos para cá, através das outras coisas, se comunicaram com os indígenas. Através do vento, através das plantas, das pedras, através

⁵Ver o vídeo da instalação em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Doc3U-Xn70M4>>.

do cosmos, houve essa comunicação, e por isso a nossa existência e a nossa confluência. Eu fiquei muito feliz, Juliana, quando você falou 'feitiço', teve um grande trovão aí na sua casa. No momento que eu estou falando, é bem provável que vocês tenham ouvido o vento, porque aqui, de vez em quando, passa uma brisa. É dizer da gratidão de participar desse momento em que o trovão veio participar da nossa mesa.⁶

Eu mesmo vivi um desses momentos de beleza inesperada: mediando um encontro com Edgar Corrêa Kanaykô promovido pelo forumdoc.bh, enquanto eu lia um trecho de sua dissertação de mestrado, o fotógrafo virou a câmera do celular para nos oferecer o entardecer do cerrado, em sua aldeia, na Terra Indígena Xakriabá. Gesto simples, que nos lembrou do espaço vital – cósmico – que existe e insiste fora das redes digitais, mas que vez ou outra irrompe, lampeja em seu interior.

16

Imaginemos, por fim, como, de dentro de *Topawa*, nos olham e nos pensam os Parakanã: a rede ameríndia é também mirante, observatório, de onde os indígenas nos lançam seu olhar, nos indagam e se indagam onde queremos chegar com tudo isso.

⁶ Debate *Perceber as formas de outras vidas, perceber a vida de outras formas* (mediado por Felipe Carnevalli, o debate fez parte da mostra *A vida das coisas*, no 22º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h7BisjY_WU4>.

Referências

CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Ed., 2016.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ*, 2001.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TERENA, Naine. A rede do tempo-espaço: entre resistências e permanências. In: Fonseca, Raphael. *Vaivém* (catálogo da exposição). São Paulo: Conceito, 2019.

TSING, Anna et al (orgs). *Arts of living on a damaged planet: ghosts and monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2017.

Do filete da seiva colante que sangra pelo sulco longilíneo talhado ao redor do tronco duro e retorcido da seringueira do cerrado, conheceremos o *Ãjãĩ (cabeçabol)*, o jogo de bola tradicional do povo Myky, que envolve toda a aldeia em uma série de preparativos para a recepção dos seus convidados Manoki. Os homens tratam de esticar, aquecendo, soprando e recobrando o delgado balão até formar a bola do jogo. As mulheres tratam de torcer, fiar e tramar as redes de algodão que preparam para a chegada dos convidados, e também a fibra de tucum que será posta a prêmio no jogo. Uma delas lembra em cena que, antigamente, as mulheres Myky só conheciam aquela fibra; foi o pássaro Nambuzinho que as presenteou com o algodão, com que passaram a fiar suas redes. O encontro com os Manoki mobiliza coletivamente os Myky para trabalhar na realização da festa. A montagem do filme vai justamente intercalar esses e outros processos trabalhados ora por mulheres e meninas, ora por homens e meninos na aldeia, nas matas e arredores da terra indígena. A corda narrativa do filme é torcida com estes dois fios alternados, de modo a estabelecer uma divisão e uma simultaneidade dos processos. Nas cenas filmadas na aldeia, entretanto, a separação sugerida pela montagem paralela se embaraça pela presença de ambos os espaços nas bordas e no fundo do campo.

A vontade de receber os Manoki para festejar, trocar prêmios e jogar o *cabeçabol* parece torcer um terceiro fio nessa corda narrativa. O jovem líder

Typju Myky traça uma linha própria, um fio de intensidade singular na *mise-en-scène* documentária do filme, refletida na sua autoria mesma – partilhada entre André Lopes e Typju. A intensidade com que o jovem Myky se lança ao filme e ao trabalho de liderar a organização do jogo e do time da sua aldeia cintila em sua passagem ao intérprete, que se desdobra, desfaz a si mesmo na aventura documentária.

O sujeito filmado é levado a alucinar com o *humano* na máquina filmadora. Eu sei bem que é uma máquina, um brinquete, um condensado de tecnologia, e que assim ela é *meu outro* (meu *inimigo*?). No entanto, não posso deixar de acreditar que se encontre ou se encontrará com o humano, o *amigo* no fora-de-campo temporal aberto pelo registro que ela fez de mim. Uma interlocução ligeiramente delirante constitui a máquina filmadora como parceira. (COMOLLI, 2012, p. 424; tradução nossa)

Diferente das cenas em que a câmera filma com certa intimidade entre homens ou entre mulheres, o antecampo aparece nas cenas filmadas com Typju atravessado por sutis e irônicas provocações associadas justamente à separação dos espaços e dos trabalhos entre mulheres e homens. No filme, o antecampo é constantemente convocado à cena por meio de comentários provocativos e jocosos entre aqueles e aquelas que filmam e as pessoas filmadas. “Eu que poderia estar filmando vocês agora! Vocês novas têm que aprender a ralar mandioca!” – provocam as mulheres mais velhas. Aliás, as brincadeiras e provocações agram inúmeras das relações em cena.

Antes de finalmente receber os convidados em sua aldeia, são os Myky que viajam à terra dos Manoki para participar do torneio de futebol e do bailão. A festa dos Manoki está mergulhada na música ouvida nas cidades do interior do estado (MT) de tal maneira que o depoimento emocionado do cacique aparece irremediavelmente marcado pelo desencontro cifrado na cena, entre seu espaço sonoro e o campo visual. Obstáculo. Typju explica sua ausência na viagem. O desencontro Manoki só terá realmente seu sentido no filme com o silêncio de Typju após assistir à gravação do cacique Manoki. O espectador pode encontrar novamente o fio delicado da escuta atenta àqueles que preparam e imaginam desejosos a festa, o jogo e o encontro. A alegria com que os anciãos Manoki reencontram os jovens Myky estabelece a medida da sua presença no filme.

A partida de *cabeçabol* exige uma enorme resistência física dos jogadores, que sofrem mas se divertem, segundo um deles. O campo sonoro também está investido na partida pela marcação (catimbada) dos pontos. Não sabemos se os Manoki premiaram os Myky com munição para os caçadores, ou se a única pólvora que colocaram a prêmio foram fósforos...

Na manhã do último dia, os jovens Myky despertam em suas novas e coloridas redes, do sono revigorante dos vencedores. Missão cumprida, Typju anuncia timidamente vitorioso, para a câmera, que deixará sua função no ãjãí. O velho Manoki ainda faz uma fala de despedida em português para antes de subir no micro-ônibus e seguir com o time de Cravari na caçamba do caminhão para sua terra.

O prólogo, gravado um ano depois na sala de edição, encerra o filme como um golpe de esperança. Typju revê as imagens da festa e com elas a sua decisão: seguirá com sua função no ãjãí, auxiliado pelo seu parceiro. Ainda que não saibamos como, ou mesmo se isso foi possível, o anúncio decidido de Typju ressoa como uma inexplicável esperança de que possamos rever cada um daqueles que compartilharam conosco a alegria que transborda daquele encontro.

Referências

COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique (2004-2010)*. Paris: Verdier, 2012.

Na língua Guarani, como explica Sandra Benites (2020), *Nhemongueta* é uma palavra usada para nomear um “encontro de conversa”. Por meio dessa conversa, que transcorre nas aldeias, busca-se caminhos que são percebidos pelos interlocutores ao longo da troca de palavras. Nesse sentido, há um cuidado com a forma como se faz o uso da linguagem, sendo a escolha das palavras e a escolha do modo como se dirige as palavras ao outro essenciais para garantir que não ocorra desequilíbrios entre os envolvidos e para que os caminhos se abram, impedindo que as doenças cheguem até os corpos. *Nhemongueta* é, portanto, uma troca de palavras que protege os corpos, impedindo o adoecimento. A expressão *Kunhã Mbaraete* é a designação que identifica “mulheres guerreiras”. Ou seja, *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* é conversa entre mulheres guerreiras.

No contexto de adoecimento coletivo, identificado na pandemia da Covid-19, as conversas se tornam ainda mais importantes, pois impedem que as doenças avancem sobre as mulheres na solidão do isolamento, produzindo o que Sandra Benites chama de “piração” ao experimentar o isolamento social na cidade e, portanto, agravado pelo isolamento da aldeia e dos parentes.

[...] nós Guarani sempre estamos em *nhemongueta*, encontro de conversa, para que não se chegue a explodir. Hoje eu entendo o que é doença para muitos *djurua* [não-indígenas]. *Mba'e hasy, mba'asy*, coisa que dói ou doença, aparece no corpo quando já está no último estágio. (BENITES, 2020, p. 1)

Nhemongueta Kunhã Mbaraete foi exatamente o nome que as cineastas Guarani Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e a artista visual Sophia Pinheiro escolheram para um conjunto de cartas audiovisuais trocadas entre elas durante os primeiros meses de isolamento. A despeito de viverem no Brasil em lugares muito distantes uns dos outros e de estarem em isolamento, elas criaram, com a troca de cartas, um outro espaço aberto em que os territórios onde vivem são aproximados em função da proximidade que a fala de uma com a outra sugere.

Michele Kaiowá vive no Centro-Oeste do Brasil, na Aldeia Panambizinho em Dourados (MS). Graciela Guarani nasceu na Aldeia Jaguapiru próxima da aldeia de Michele, mas vive atualmente no sertão de Itaparica, no Nordeste, no interior de Pernambuco, numa cidade próxima ao território Pankararu. Patrícia vive no extremo Sul do país, próximo à fronteira com a Argentina, na Aldeia Koenju, em São Miguel das Missões. Sophia estava em um sítio onde vive sua mãe em Goiás quando das gravações, apesar de viver em São Paulo.

Os corpos das cineastas são parte desses territórios, seus saberes estão relacionados à terra em função da sua ligação com Nhandesy (terra), diferentemente do que acontece aos homens cujo vínculo é com Nhanderú (céu). A maneira como elas se relacionam com o território se dá por uma percepção que envolve todos os sentidos que compõem seus corpos. O que elas trocam umas com as outras – e conosco – não são apenas observações visuais do território. São percepções em que todos os sentidos reunidos em seus corpos estão acionados. A maneira como cada uma delas percebe seu território e suas transformações são decisivas para compreender como elas se relacionam com aquilo que está fora das aldeias. Nesse sentido, é do ponto de vista de mulheres guerreiras situadas em seus territórios e ligadas à terra que elas pensam o momento atual numa relação com a história e também com suas vidas.

Desses lugares foram realizadas quatro séries de cartas, compostas por quatro cartas cada uma delas, totalizando 16 trabalhos, sendo que a correspondência é disposta seguindo sempre a mesma ordem entre as remetentes, variando o seu endereçamento. O *forumdoc.bh* incluiu em sua programação a sequência *Conversas n. 2*. Não apenas esta mas as demais conversas são constituídas por imagens realizadas por celular nas quais

muitas vezes elas próprias se colocam em cena, com a colaboração de parentes. A narração em voz *over* sobre as imagens é um recurso importante porque sublinha a fala, a escolha das palavras permite que elas tragam para as cartas suas sabedorias e, finalmente, torna esse trabalho de fato uma conversação de cada uma consigo mesma e com as demais por meio da imagem que ocupa o lugar da fala. Em *Nhemonguetá Kunhã Mbaraete* escutamos e vemos falas tornadas imagens ou falas-imagens.

No endereçamento entre elas, que é explicitado em cada vídeo-carta como se elas estivessem de fato escrevendo uma carta uma para a outra, percebe-se o tom de cuidado, que faz com que a fala seja usada para enunciar e, ao mesmo tempo, para a escuta e a interação. Certamente, o modo como a linguagem é usada no endereçamento e também no acolhimento e escuta faz com que se crie um espaço para a circulação de uma narrativa livre marcada pelo afeto que surge dos corpos e se materializa em falas-imagens.

Nesse encontro, o que interessa não são apenas as elaborações intelectuais das participantes sobre seus territórios ou sobre a pandemia da Covid-19. Em diversos momentos elas manifestam aflições decorrentes da pandemia que vão desde a preocupação com a chegada de alimentos nas aldeias, a impossibilidade de venda de artefatos, a necessidade de uso de máscaras, a epidemia e o contágio como um fato histórico e atual. Mas o que está em jogo são corpos inteiros que falam, como se os corpos nascessem do território e as palavras nascessem dos corpos e se transformassem em falas-imagens. Isso só é possível porque os corpos de mulheres guerreiras são corpos vivos, despertos aos sentidos e à tutilidade da terra, dos alimentos, do fogo, das águas, das plantas, do barro e também da tinta, do desenho, da câmera de celular que elas usam para promover essa conversa. Além das falas surgirem dos corpos, vale notar que cada um desses corpos estão sempre abertos em conexão com o fora, sejam as figuras da ancestralidade, os filhos, os maridos, os parentes, os amigos. E, para completar, o próprio ato de realizar as gravações é também uma forma de conectá-las ao fora ou de conectá-las umas às outras. “O corpo é a relação com o outro e é fundamental para a construção da sabedoria”, explica Sandra (2018).

A primeira carta de Conversas n. 2 é realizada por Michele. Ela está totalmente voltada para o aprendizado da feitura da

tinta de urucum, ensinada por sua avó. Ela cata o urucum, separa suas sementes da casca, faz a fogueira e acompanha a avó durante um extenso período, ajudando-a no preparo da tinta, que permanece no fogo. Assim, ela consegue aprender como se faz a tinta vermelha que será usada para pintar seu rosto. Ela conta que quando sente o cheiro de urucum dá vontade de estar no meio da reza. “Ainda bem que ela me ensinou. Ainda bem que eu aprendi com ela. Ela é filha caçula de Nhanderú do pai Chiquito. A única sobrevivente”. Na narrativa de Michele, em suas falas-imagens, o território, o urucum, o ritual da reza, a avó e o seu próprio corpo estão sendo produzidos e reafirmados nessas relações.

Após Michele é a vez de Graciela: “Eu não sou um corpo desconexo no mundo. Meu corpo tem história, marcas, sentimentos, pensamentos e poderes que muitas vezes até eu desconheço”. Essa conexão entre o corpo dela e os corpos e os objetos que a circundam está sempre presente em cena como se ela tocasse os objetos e como se os objetos a afetassem: as louças, as roupas para lavar, os alimentos que cozinha, os desenhos da filha, a presença do companheiro.

E, em seguida, na próxima carta, Patrícia coloca-se a filmar as formigas que comprometeram as plantações na roça. Ela pede a Nhanderú que dê sabedoria para que ela possa replantar e não desistir da plantação. Na medida em que tenta compreender o que aconteceu com a plantação, ela diz que se acelerarmos as coisas não teremos tempo para refletir sobre o que estamos fazendo e indica que mais importante do que pensar sobre a Covid-19 é refletir sobre como estamos vivendo. Ao mostrar uma casa de barro sendo construída, ela fala:

A delicadeza de usar as mãos para manusear o barro e botar nessa casa e a todos e tudo ao nosso redor, temos que ter essa delicadeza a cada instante. Temos que dar passo com delicadeza, dar passo com reflexão. Todos os dias temos que refletir nossos atos. E praticar que tenhamos a paciência e sabedoria de ficar, de ter de tocar a terra úmida como a gente costuma colocar nessas casinhas e fixando nas paredes como na nossa vida. E que sejamos fortes, resistentes e resilientes como o barro que está nessa casinha.

Sophia está em Goiás para onde foi para atravessar o isolamento ao lado da mãe. Ela começa sua carta cozinhando

um prato com folhas de taioba. Mostra espigas de milho que foram trazidas por sua mãe da roça onde passou a infância em Itapuranga. Desfolhando a espiga de milho passa às fotografias de família. Manuseando as fotografias, como se estivesse revisitando a história da família com as mãos, ela, em seguida, irá até uma cachoeira tomar um banho encerrando esse conjunto de cartas com uma imagem de água corrente da mesma maneira como Michele havia começado a primeira carta ao gravar um rio na aldeia Panambizinho.

Se a política se apropria das pandemias para produzir um controle sobre a vida e regular os corpos, para distinguir aqueles que devem viver daqueles que devem morrer, percebemos também neste mesmo momento estratégias de aliança entre os corpos que os faz resistir coletivamente. Se o corpo vivo é o objeto central de toda política, como nos lembra Paul B. Preciado (2020), fazendo referência aos estudos sobre a biopolítica de Michel Foucault, os corpos de mulheres guerreiras podem se revoltar, se insurgir e as estratégias de solidariedade que estabelecem entre si, como vemos em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, são marcadas pelas conversas e repletas de falas-imagens.

Se a imagem tem sido usada como arma pelos povos indígenas no Brasil é preciso observar que trata-se de uma arma usada com um sentido não de eliminar a vida, mas de defender os corpos do adoecimento e da morte, uma arma que liga os corpos das mulheres e que permite aos espectadores, por meio da experiência do vínculo com esses mesmos corpos e suas falas-imagens, encontrarem um caminho para a afirmação da vida em sua plena diversidade.

Referências

BENITES, Sandra. Piração. In: *Corpos que falam*. Disponível em: <<https://corposquefalam.weebly.com/escritas/piracao-sandra-benites-ppgasmnufjr>>. Último acesso em 20 de outubro de 2020.

BENITES, Sandra. *Viver na língua Guarani Nhandewa (mulher falando)*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Museu Nacional, UFRJ, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Aprendendo do vírus*. São Paulo: N-1, Coleção Pandemia Crítica, 2020.

O ritual *Iraxao* é o espírito do povo *Inĩ* (karajá, Javáé e Ixibyòwa). Os porcos do mato são os principais alimentos. A festa *Iraxao* é para alegrar os *Apyãwa* (Tapirapé) juntamente com os espíritos, é a pacificação dos espíritos durante as festas, onde os espíritos cantam, dançam, pintam seus corpos e festejam. Por isso são oferecidas muitas comidas para os *axyga* (espíritos). Os espíritos chegam e misturam-se entre as pessoas.

Os homens fazem os seus ornamentos dentro da *Takãra*. Confesso que os grupos *Araxã* e *Wyraxiga* trabalham juntos na confecção de seus ornamentos. O *Iraxao* ensaia dentro da *Takãra*. Os homens cantam três das suas músicas. Depois de ensaiar, saem da *Takãra* para dançar com a mulherada.

Os seus alimentos são divididos para os dois grupos maiores dentro da *Takãra*, ou seja, para o grupo *Araxã* e para *Wyraxiga*. Dentro desses grupos maiores dos homens, há subgrupos que pertencem a esses dois grupos, como no grupo *Wyraxiga* há *wyraxigio* e *wyraonoo*. Assim como no grupo *Araxã*, há *warakorõ* e *tarawe*.

O *Iraxao* fica vigiando a sua alimentação e convivendo com seu dono. O espírito fica com fome, por isso, o dono e o povo sabem que é preciso respeitar a cultura espiritual dentro da visão cosmológica, como também o conhecimento vivo do povo *Apyãwa* que faz o elo com alimentação.

A sua alimentação é respeitada, é muito sagrado. Tem uma conexão muito forte com espírito. O espírito

Iraxao sempre acompanha os caçadores, ele cerca os porcos para os caçadores, deste modo ele contribui com sua alimentação.

O espírito *Iraxao* pode causar *tyeay* (diarreia) e *ma'eparaxokã* (o alimento que faz mal para estômago), quando é desrespeitada a sua regra de dança. Porém, a medicina, que é chamada *xyrõ*, acalma o *Iraxao*. Para pacificar o espírito, o dono do *Iraxao* mastiga *xyrõ* e sopra na direção de *Iraxao* para que seja pacificado o espírito.

As imagens dos espíritos são desenhadas pelos xamãs, na medida em que fazem contato com os espíritos. Todas as imagens quando desenhadas, são acompanhadas pelos espíritos, dialogando com quem está sendo convidado a participar de um ritual na aldeia, para que seja liberado o seu animal de estimação para o consumo no ritual e para que o povo seja protegido das doenças. Então, neste processo, todos os espíritos participam do ritual. Mesmo tendo sido convidado apenas um espírito vem todos, como os espíritos de peixes, de pássaros, dentre outros.

Assim, eles nos protegem das doenças, da morte. Caso contrário, se as pessoas não acreditarem nos espíritos, eles mesmos podem causar doenças espirituais.

Iraxao a'era Karaxã 'yga. Taxao a'era emi'oete. Iraxao rarywa a'eramõ Apyãwa xeweywejnãwa xere'yga ne, xere'yga maarypãwa taryjpe, axekwe marakã pe, xemoonãwa pe. A'era wetepe temi'o i'oakaãp axyga we. Emanyt a'eramõ mĩ xaneparãp xerekawo.

Akoma'ekwera mĩ aãpa 'yro Takãripe, wyraxiga gy, araxã gy. Takãripe mĩ ika axa'yga, maãpyt mĩ ia'ygi amarakã axa'yga. Axa'ypawire xowe mĩ ipari iraporaãjta koxywera we.

Temi'o a'eramõ mĩ amaxa'ak axaope Araxã, Wyraxiga ne Takãripe. Araxã, Wyraxiga a'eramõ mĩ wereka maãpyt wyrã, exanaj, Araxã, Warakorã, Tarawe. Emanyt Wyraxiga ranõ, Wyraxiga, Wyraxigio, Wyraonoo.

Iraxao a'eramõ mĩ aixãk, awak 'ota akawo wemi'o re, aka mĩ awaka axara re. Axyga ro'õ epe mĩ ity'ãt akawo, a'era imawiteãp Iraxao rarywa, emanyt a'era mĩ paxẽ ikome'o ãIraxao rarywa.

Iraxao remi'o a'eramõ imawiteãp. Axyga remi'o ramõ xemaryj'ygawe'yma. Aka ro'õ mĩ Iraxao ataãramõ akama'e agy rewiri, a'era ro'õ mĩ amawak akawo taxao, emanyt a'eramõ mĩ ipyro wemi'o re ataãramõ akama'e agy.

Iraxao a'eramõ mĩ aãpa tyeay, ma'eparaxokã amawitee'ymanõ. Axewe mĩ xyrõ pe imaxyrõ. Ixãra a'eramõ mĩ aypyj xyrõ pe imaaryarypa.

Paxẽ a'eramõ mĩ aã'yg irota axyga, wemiexãka. Axekwe ro'õ mĩ itori wa'yga mõ taryjpe, weymãwa ipiawaka tarywa we, axewe ro'õ mĩ xaneape'a 'ota ma'eajwa wi. Emanyt ro'õ mĩ itori axyga taryjpe wetepe, ipirã xãra, wyrawyra xãra, mĩ ma'ema'e xãra.

Emanyt a'eramõ mĩ xanerape'a ma'eajwa wi, manõ wi, amawitee'ymanõ mõ xowe ro'õ mĩ iapa ma'eajwa.

A categoria dono-mestre, conforme elucidou Carlos Fausto sobre o tema, é central nas sócio-cosmologias indígenas. Corroborando com esta afirmação, e também com a constatação de que o universo ameríndio opera como um “*mundo de donos* e o dono como o modelo da *pessoa magnificada* capaz de ação eficaz sobre esse mundo” (FAUSTO, 2008, p. 330), podemos notar que nas comunidades indígenas, mesmo em atividades “trazidas de fora”, a categoria surge o tempo todo, gerando toda sorte de discussões. O processo de documentação audiovisual não é uma exceção à regra, trazendo outros pontos importantes, como a forma com que os indígenas enxergam a categoria de autoria. Essa última, ao invés de ser assimilada como mera forma ocidental obrigatória, pensada burocraticamente por não indígenas, é vista nativamente de maneira crítica, muitas vezes por impor conceitos enfaticamente individualistas que não dialogam com outras entidades supramundanas ou com as lideranças tradicionais que tangenciam os universos ameríndios. Sendo assim, trazendo estas temáticas supracitadas, este trabalho fará uma recompilação de diversas notas etnográficas para ampliar as teorias antropológicas sobre as novas formas do pensamento ameríndio, que nascem deste contato entre as atividades tradicionais e não tradicionais no ambiente indígena.

Quando o autor mira

Em abril de 2005 fui convidado pelos coordenadores do Vídeo nas Aldeias, para ministrar uma oficina para os Hunikuĩ do Acre. Munido de uma rede, poucas peças de roupa, câmara fotográfica e câmara de vídeo, fui para Rio Branco encontrar o cineasta Vincent Carelli para realizarmos esta, que foi a primeira oficina em território Hunikuĩ, no caso, na Aldeia São Joaquim, na TI Kaxinawa¹ do Alto Rio Jordão. Após passarmos por tensos contratemplos durante a travessia, devido aos grandes bancos de areia e enormes troncos que se amontoam nos rios Tarauacá e Jordão, fomos recepcionados com festa na Aldeia São Joaquim na manhã do dia 8 de abril:

Fomos recebidos pelas mulheres sob um cantar que hipnotizava. Elas traçavam um desenho, corpos ondulantes em fila indiana, simulavam os movimentos da Yube, a sagrada jibóia frequentemente narrada em seus mitos. Guardamos toda bagagem na escola (*unachubú*), sob forte algazarra das crianças (*bakö*), que nos cumprimentavam incessantemente. Depois da chegada, fomos diretamente para casa (*hive*) do pajé (*Mukaya*), iniciar as apresentações, presenteados com lindos cantos de boas vindas. Zezinho Yube, um dos alunos, documentou tudo, atento aos sutis movimentos das mulheres.

Depois da ciesta, novas apresentações, só que dessa vez com direito a reza de cura. O pajé pediu licença aos deuses para a floresta nos receber bem. Eles consentiram sem problemas. Depois de receber em cada narina uma dose de rapé (*dume deshke*) o distante fio por onde percebemos as coisas de tão quebradiço se rompeu, meus olhos rubros e lacrimejantes se enturvaram, a realidade deu lugar ao que eles dizem ser “ver além”. Cores inebriantes iludiam meus olhos, seguidas por fogachos que me faziam transpirar.

¹ Os Kaxinawá são um povo indígena do sudeste amazônico, falante de Hãtxa Kuĩ, língua oriunda da família linguística Pano. Sua população é estimada em 7.535 indivíduos residentes no Acre (Funasa, 2010) e 2.419 no Peru (INEI, 2007). Como ocorre com a maioria dos povos indígenas, o nome oficialmente atribuído a este povo foi dado por outro grupo, já que significa “povo do morcego”, possuindo caráter pejorativo. Este nome, portanto, é motivo de discórdia por parte destes indígenas; os indivíduos desta etnia se auto-intitulam “Hunikuĩ”, ou “Gente Verdadeira”. Partindo deste desejo, dos estimados parceiros, vou utilizar neste trabalho a nomenclatura “Hunikuĩ”, com exceção dos trechos em que for necessária a inserção dos nomes oficiais das TIs (Terras Indígenas Kaxinawá).

Exaustos pela travessia à canoa, seguimos uma trilha para tomarmos banho. Antes da água, porém, uma parada para fumar *shurume*, uma antiquíssima erva da região, em um cercado de bancos, que me parecia um belo cenário. Em torpe, tomamos banho em poucas porções de água na cuia, abismados com o excêntrico *petit comité* de boas vindas. Três horas depois jantamos mandioca (*atsa*), ovo (*bati*), caldo de amendoim (*tama*) e atum enlatado, que fez bastante sucesso entre eles. Depois da janta fizemos uma boa sessão de Vídeo nas Aldeias, com destaque para “Amendoim da cotia”.

Bem mais tarde fomos enfim provar o *nixi pae*, encantado pelas palavras do *mukaya*, Augustinho.

Esta honrosa recepção aos formadores de audiovisual, organizada por nossos anfitriões Hunikuĩ, foi uma ocasião memorável, ainda mais para mim, que jamais havia pisado em uma comunidade indígena. Logo após esta ocasião, na qual nos sentimos bem vindos, a festa prosseguiu até o dia seguinte:

Passamos o domingo em festa, desta vez dedicada ao *kene* (padrões gráficos). As mulheres se pintam, e pintam os homens cantando. Fui pintado por três, de três gerações distintas. Me senti permeado por uma escrita litúrgica, que guarda no canto seu encanto, pois sem ele a tinta não fixa (assim nos disse o *Mukaya* Augustinho sobre essa tradição).

Na segunda-feira começamos a oficina pouco depois do raiar do dia, após fazermos um cronograma das atividades exigido pelas lideranças da Aldeia São Joaquim. Formações de todos os tipos em comunidades indígenas geralmente são precedidas por reuniões nas quais são escolhidos seus participantes, característica comum, que geralmente demonstra a importância que os indígenas dão a estes eventos e o poder político que envolve a inclusão nos mesmos². É usual, pouco antes das formações, formalizações contratuais, que passam pela elaboração de calendários desenhados ou impressos que

² Ver, a esse respeito, TURNER (1993: 84) e DIAS (2011: 153). Ambos tecem reflexões sobre a experiência da utilização de vídeo entre os Kaiapó, em momentos distintos de sua história. No primeiro caso, o autor observa que a escolha dos participantes destes projetos está repleta de significados sociais e políticos. Já no segundo, os dados coletados durante uma formação evidenciam que a escolha dos participantes foi estipulada por um conselho de homens.

preveem, além dos horários de trabalho, o das refeições; que podem incluir, além dos alunos, muitos dos protagonistas das filmagens e seus familiares.

Seis da matina. Início dos trabalhos. Depois de quase almoçarmos em tal horário absurdo, começamos, enfim, a oficina. Distribuímos as câmeras e ensinamos só o elementar: ligar, desligar, gravar, não gravar, nada de zoom (por favor!).

Zezinho já procura seu filme, ele parece perseguir os passos do xamã Augustinho. Filmou umas 3 fitas sobre seu interessante personagem.

No primeiro dia o processo da oficina foi evidenciado para os habitantes do local, que estavam apreensivos e animados com o evento: os alunos deviam filmar o cotidiano da aldeia escolhendo um personagem para acompanhar durante a oficina. Essa era uma das diretrizes propostas por Vincent. Além disso, ele enfatizava que nos momentos de ócio, onde aparentemente nada acontecia, é que surgiam as boas cenas. Notei, pelos discursos, que para as lideranças os alunos deviam, decerto, “resgatar a cultura”; para os jovens isso, aparentemente, significava filmar os mais velhos. Logo no primeiro dia, ao assistirmos o material, o *mukaya* (xamã) Agostinho Manduca Mateus Īka Muru já demonstrava ter compreendido, conforme sua própria inteligibilidade, o processo:

Soubemos que a oficina seria aqui. Eles vieram nos ensinar a filmar. Trouxeram cinco câmeras para os alunos filmarem. Isso é chamado oficina. Eles vão registrar o nosso dia-a-dia e não uma representação. A nossa vida do jeito que ela é, com cada personagem que foi escolhido. (...) O Zezinho me escolheu como personagem. Falei pra ele que a gente vai trabalhar do nosso jeito, sem representar. Por isso você tem que trabalhar direito. Você sai daqui, dá a explicação, trabalha e volta. Assim fica bonito. Sem representação. Se você ficar dando pulinhos não fica bom. Tem que mostrar as coisas verdadeiras. Por isso temos que pensar direito. (Augustinho Muru, em cena do filme *Xinã Bena*).

Tadeu Siã, filho de Agostinho, ao me observar fazendo aquarelas, disse que quando me via só com a câmera não achava que eu era “grande artista”, mas que, após ver minha pintura, ele estava enganado, pois “eu era”. Ele adaptou meu

ato de pintar ao ato que ele concebia como sendo sua arte; o Kene, os padrões gráficos hunikuĩ. Ao pintar eu me inseria horizontalmente em seu universo, bem mais do que fotografando ou filmando. De forma semelhante, ele se colocava no meu mundo durante o ato de filmar.

Em janeiro de 2006 retornei para o alto Rio Jordão, desta vez quase na fronteira física com o Peru, com Mari Corrêa e uma equipe da televisão francesa (que iria documentar nosso trabalho), para uma oficina na Aldeia 3 Fazendas. No caminho paramos na Aldeia São Joaquim, para mostrar o filme *Xina Bena* em seu set de origem, realizado na formação anterior, que estava praticamente pronto. Agostinho, ao me ver tentando dar a ignição no gerador de eletricidade, sem sucesso, disse para eu não me preocupar; já que, devido ao fato do homem grande francês ter uma câmera gigante, certamente, por ser “senhor das máquinas de longe”, ele sopraria sobre essa, de eletricidade, para quebrar o feitiço, fazendo-a funcionar. Dito e feito; instantes depois o *cameraman* da *France3* conseguiu ligar o gerador Honda de cinquenta cilindradas. Esta formação não obteve o mesmo sucesso da anterior, devido a uma série de intempéries. Um dos fatos que aparentemente mais prejudicaram a oficina, mostra muito sobre a forma de pensar dos Hunikuin. Os participantes passaram a tomar constantemente Nixi Pae (Ayahuasca) antes de filmar. Ao ver que o material filmado sob o efeito do chá estava ficando totalmente disperso, sem nexos, questionei alguns alunos sobre a eficácia da bebida alucinógena durante as filmagens. Tuĩ, um dos alunos, me respondeu que sem o Nixi Pae eles não conseguem mirar. Que é por isso que eles tomam, para obter a *miração*. Que a filmagem não estava ficando boa porque eles não estavam mirando o suficiente. Entendi que *fazer cinema*, para esse grupo Hunikuĩ, fosse o mesmo que mirar durante o transe de Ayahuasca. Se mirar corresponde ao ato de filmar, posso deduzir que a Ayahuasca seja a câmera e a fita um receptáculo dos *yuxin yuda* (espíritos miniaturizados). Afora meus devaneios, essa foi uma desculpa inquieta deles, que trazia consigo um discurso que eu não pude assimilar de maneira apropriada na época. Eu só pensava na impossibilidade técnica e minha interpretação era baseada no medo de todos nós fracassarmos, e com isso a oficina não render um bom filme. Argumentei que mesmo durante a *miração*, existem cantos que seguram o participante no grupo que pratica

o ritual, e que isso é uma técnica, assim como existem outras, de Nawa (branco), como focar e medir a luz nas câmeras. Eles não se deram por convencidos, e voltaram a tomar o chá antes das gravações.

No início dos anos 80, Peter Gow observou que na região do Alto Ucayali, a ayahuasca também era chamada de *el cine de monte* (“cinema da floresta”). Para o antropólogo escocês, entre os indígenas peruanos habitantes desta região, a *miração* provocada pela ayahuasca era associada, metaforicamente, ao cinema. Essa metáfora refere-se tanto a capacidade de a ayahuasca permitir o acesso à verdadeira identidade visual da floresta (dentro/interior), quanto ao cinema, que permite o acesso aos países distantes (fora/ exterior) (GOW, 1995). Aparentemente, para os indígenas que dialogam com as tradições andinas, como os Kampa e os Hunikuĩ, a relação entre a *miração* e o cinema vale tanto para assistir um filme quanto para realiza-lo.

No contexto Hunikuĩ, que vivenciei *in loco*, me chamou a atenção essa noção de que a maestria, o poder de dominar uma narrativa cinematográfica no caso de uma oficina de audiovisual, não estava somente ligada ao processo de repetir atos visando o aperfeiçoamento do labor, como fazemos usualmente no cinema documentário. As diversas técnicas cinematográficas e narrativas cujo dono (*ibu*) vem de fora, não funcionam sem a *miração*, processo análogo ao xamânico, cujos cantos são aprendizagens de seres supramundanos, como no caso da Yube (jibóia), cujos grafismos presentes na pele também têm o poder de ensinar os desenhos. Não por acaso, Pedro Cesarino utiliza a metáfora do xamã *romeya* dos Marubo, como um rádio:

Quando sai da maloca, o “duplo do peito” da pessoa estabelece relações com os demais espíritos *yovevo* que vivem em suas indefinidas casas. Adquire ali cantos e rituais, coreografias e padrões gráficos, nomes e histórias, formações de doenças e outros tantos conhecimentos que, retornando ao seu lar, ele transmite para as pessoas daqui (isto é, da dimensão externa) por meio da pessoa-mediação, deste “rádio” que é o xamã *romeya*. As sessões xamanísticas são propriamente isso: momentos em que um *romeya*, deitado em sua rede, deixa que seu duplo saia de sua maloca interna a fim de que outros espíritos ali entrem para cantar.

Estabelecem-se assim os canais de comunicação com a miríade personificada do cosmos, com a “babel da floresta” na qual o xamã se encontra enredado. Nessas sessões, uma pessoa pode obter informações sobre um de seus duplos que decidiu viver junto de um determinado povo-espírito. O procedimento é frequente: os duplos saem da maloca interna para viver alhures e aprender. A pessoa-carcaça assim se favorece: torna-se mais inteligente, mais propensa a memorizar os longos e complexos cantos de cura que deve conhecer para cuidar de sua parentela. (CESARINO, 2010, p. 159)

As modalidades artísticas tradicionais, no caso destes grupos falantes de línguas Pano, passam, portanto, pelo fato de que todos os artistas são interpretes de cantos, desenhos, cujos padrões são transmitidos pelos intangíveis donos das obras. Os protagonistas dos saberes sempre se encontram em estado de conexão transitória neste meio criativo amazônico, cuja própria noção de autoria é extremamente delicada, como percebi ao assistir a discussão entre Agostinho e o *Txana*³ Romão Sales presente no filme *Huni Meka – Cantos do Nixi Pae* (2006):

— Esses são cantos para o momento da *miração*. Eu cantei para você os cantos para chamar a força e também os cantos de *miração* para a hora em que as fantasias vêm com o poder da jiboia. É nesse momento que se canta, quando você vê os desenhos da *miração*. Tem também os cantos de cura. (Romão Sales)

— Mas não é disso que estamos falando! Estamos discutindo sobre músicas, os cantos não são nossos. Não podemos registrá-los. Os cantos são da jiboia, só que ela não pode ir lá e assinar o nome dela. Quando o branco faz uma música ele fica sendo o dono dela. Se foi ele que fez ele é o dono. Nossos Cantos nós aprendemos com os nossos pais. Quem é o dono? Eram nossos pais, vem dos antepassados, ninguém nunca registrou. E ninguém pode ir lá agora assinar o nome. (Agostinho Muru)

A categoria de autoria entre os Hunikuĩ, como evidenciou o *mukaya* Agostinho, só pode ser pensada paralelamente ao universo espiritual, bem como em diálogo com as narrativas

³ Cantor e contador de histórias em *hãtxa kuĩ* (língua vernácula).

míticas que balizam estes saberes. Os cantos do *Nixi Pae*, portanto, possuem seu dono supramundano — a jiboia Yube — hierarquicamente superior à “gente de verdade”, que no caso, somente pode operar como difusora destes conhecimentos intangíveis. De forma semelhante, o entendimento institucional, que considera indígenas como coletivos homogêneos de “detentores de patrimônios imateriais”, amplamente utilizado nas políticas públicas brasileiras, carece de revisão, para que respeite as categorias hierarquizantes nativas repletas de assimetrias, e suas problemáticas particulares.

Acorde para o benzimento!

Em setembro de 2014 fui para a TI Yanomami (RO) realizar uma oficina através do Observatório da Educação Escolar Indígena da FAE/UFMG, no qual coordenava as formações em audiovisual. Os Ye'kwana foram o primeiro grupo escolhido para formações presenciais *in loco*, no caso, alunos residentes na comunidade de Kudaatannha e outros de Auaris. Depois de uma grande assembleia as lideranças decidiram quem iria participar, porém alguns alunos desistiram pela ausência de bolsa escolar, além de temerem a carga-horária de duas semanas que poderia prejudicar as obrigações escolares. Ao final, contamos com sete participantes nesta formação.

Fui alojado na escola indígena Motaaku Ye'kwana, porém, desde o início dos trabalhos Marco Antônio, o Tuxaua, me chamava reservadamente para jantar em sua casa com os homens de sua família. Nesse período ele fazia toda sorte de perguntas, sobre o que os alunos filmaram principalmente. Um dos seus assuntos mais frequentes era o temor ao alcoolismo e ao suicídio. Para Marco, seu filho havia se suicidado por ter bebido muito caxirí, na época que o mesmo era permitido em Kudaatannha. Após esse evento a comunidade decidiu proibir o consumo de caxirí, obedecendo também os conselhos da missionária que ali reside. O suicídio é uma epidemia preocupante entre os Ye'kwana, somente na véspera de minha estadia dois jovens haviam tirado a própria vida em Kudaatannha, entre eles um menino de apenas 8 anos. Segundo Marco, em Auaris 15 jovens haviam feito o mesmo nos últimos anos.

Os horários dos Ye'kwana foram os mais rígidos que eu já havia presenciado em comunidades indígenas, todas as

refeições tinham horários marcados, além disso, conversar com os mais velhos era uma atividade obrigatória que durava das 21:00 até 24:00, repleta de cigarros de palha com o melhor tabaco que eu já havia provado. Essa não era a primeira vez que eu trabalhara com essa etnia, há muito tempo atrás eu havia sido convidado pelo antropólogo Ruben Caixeta para editar o material gravado em uma viagem pelo território Ye'kwana, em uma oficina em Belo Horizonte com alguns tradutores Ye'kwana. Agora, na terra indígena que originou o material que eu havia editado anteriormente, eu entrava em contato com a visão que os indígenas haviam tido sobre aquele processo. No almoço comunitário eles questionavam os motivos das filmagens. Para que vai servir? Marco citou o caso do filme que saiu de controle e foi parar na Venezuela em CDs piratas vendidos em camelôs. Aquele evento, gerara a proibição das filmagens em Waikas. Os Ye'kwana não queriam perder o controle sobre suas próprias imagens. As oficinas de Ruben, com a propagação posterior de imagens não permitidas, geraram controvérsia. As lideranças disseram que “o antropólogo” prometeu não mostrar as imagens para brancos e tudo saiu do controle. Mesmo sem saber anteriormente que eu também havia editado esse material “fora de controle”, e sem ter a exata dimensão destes contratempos, agora tudo fazia sentido. O tempo havia passado e eu mesmo só estava ali, escutando aquelas revelações, porque havia convencido Mauricio Ye'kwana há menos de um ano, sobre a importância das oficinas de audiovisual no projeto de prevenção ao suicídio Wayana e Emerillon que havia coordenado na Guiana francesa. Essa utilização de formações em audiovisual para a discussão de problemas comuns entre algumas famílias karib, despertara a jovem liderança Ye'kwana. Agora Marco questionava o motivo de Maurício ter proibido as filmagens em Auaris, permitido-as pouco tempo depois em Kudaatannya.

Eu jamais havia presenciado um processo tão dialético em uma oficina. As lideranças não pareciam acreditar na possibilidade dos jovens se tornarem bons documentaristas em tão pouco tempo. Mesmo que eu considerasse as filmagens dos jovens iniciantes surpreendentes, com cenas de caça que eu jamais havia assistido ao longo da carreira, quem tomava as decisões estava desconfiado. No dia 13/09, no final da tarde, algumas mulheres da família de Paulo (benzedor)

começaram a preparar uma poção para evitar picadas de cobra. Pequenas esferas presas por folhas de 30 cm que se assemelham com nozes moscadas foram raladas em um ralo semelhante ao Baniwa. Paulo às 9h00 da noite partiu para a casa comunitária azul com um caderno. Em sua frente estavam duas painéis com ervas embebidas em água e uma pequena cuia vermelha com batatinhas raladas. Com uma concentração soberba ele começou a ler os encantamentos presentes no caderno. Seu tom foi intimista, ele leu em voz baixa aproximadamente duas páginas de cada vez. Nesses intervalos ele cuspiu nos três recipientes, sua saliva parecia ser o veículo transmissor de suas potentes palavras xamânicas. No final ele explicou um pouco sobre o ritual que iria ser realizado durante a próxima madrugada, cuja poção acabara de ser preparada.

Para minha metodologia, ou processo didático, considerei primordial que os alunos realizassem a totalidade das filmagens naquela madrugada. Fui dormir com essa expectativa, de que ao acordar os alunos tivessem realizado esse importante trabalho de documentação. 5h00 da manhã sou acordado pelo irmão de Marco, Davi, com a frase: “Acorde para o benzimento!”. O tuxaua exigia que eu filmasse o ritual de benzimento. Obedeci a liderança imediatamente, mesmo atordoado pelo sono, preparei o equipamento em instantes e parti para casa do benzedor. Um a um todos os moradores de Kudaatannya foram benzidos por Paulo, que passou ervas e a poção elaborada nas vésperas, nos braços e pernas de sua gente, ao mesmo tempo que proferiu seus encantamentos.

Paulo era o único desta localidade detentor destes conhecimentos sobre benzimentos. A escrita foi primordial para seu processo, com seus imensos cadernos ele preservou parte desta tradição oral. Nessa transposição de palavras a memória se manteve com ajuda do papel. Mais um sinal que a documentação detalhada desses conhecimentos é urgente para esse povo. Contudo, outro aspecto me pareceu relevante: um povo conhecido pela excelência de sua arte aprimorada ao longo de gerações, segundo minhas impressões, estava tendo dificuldades para conceber meros aprendizes como sendo aptos para a documentação de eventos que envolviam toda espécie de forças. O próprio esquecimento no caso Ye'kwana, era associado ao consumo desgovernado

da pele de diversos animais. A minha experiência como documentarista em diversas comunidades indígenas havia convencido as lideranças de que eu me encontrava mais apto para realizar determinadas filmagens perigosas do que os jovens aprendizes da própria etnia.

Essa foi a segunda vez que um evento dessa natureza havia acontecido. No ano de 2008, em outra comunidade indígena alhures, na tríplice fronteira com a Venezuela, Colômbia e Brasil, esta problemática também existiu. Nessa ocasião, em outra oficina em uma comunidade Kotiria do Amazonas, eu tinha sido convocado por um Capitão para filmar danças extremamente elaboradas, com coreografias herméticas, também no lugar de jovens aprendizes. Porém, nesta outra situação, os jovens foram proibidos de filmar porque consumiam caxirí durante as gravações. Diferenças à parte, me pareceu que documentar, em ambos os casos, era algo que exigia experiência, assim como a arte indígena somente podia possuir expertise pelo constante aperfeiçoamento de seus artesãos. Notei, com estes eventos, que o processo de aprendizagem, para ambos grupos, demandava tempo. Longos períodos de labor que garantem a maestria, como dependem os trabalhos artesanais masculinos que produzem os enxovais de cestaria e utensílios de roça, elaborados antes dos casamentos nos dois povos.

No final desta oficina as lideranças gostaram do resultado, um filme de longa-metragem gravado pelos sete realizadores, com uma ressalva: pediram para que eu cortasse as cenas nas quais os jovens ouviam salsa venezuelana, não considerada música tradicional indígena segundo os relatos que ouvi na época.

Conclusão

Vimos, ao longo deste ensaio, como as oficinas de audiovisual em comunidades indígenas são permeadas pelas escolhas de quem não necessariamente participa delas no papel de alunos. O protagonismo indígena nos ambientes nativos pode ser propositivo, ou trazer diversas interdições. Este fato se deve ao ambiente hierarquizado destas formações, que envolvem estratégias políticas e habilidades dialógicas, que vão muito além das técnicas narrativas e cinematográficas encontradas nos filmes. Portanto, os contextos participativos de execução destas oficinas podem dizer mais do que o produto final gerado nas mesmas.

Nas experiências etnográficas descritas ao longo do trabalho, as categorias dono-mestre, podem ser lidas como estratégias que permitem o exercício de controle e autoria. A alternância entre estes estados de agência hierárquica depende, portanto, das circunstâncias e espaços nas quais esses discursos e atitudes são empregados.

Mesmo que o trabalho envolva grupos indígenas distintos, ao que parece, existem fortes semelhanças entre estas formas estruturantes de poder ameríndias, que são evidenciadas, no âmbito das formações audiovisuais, sobretudo nos discursos das lideranças indígenas espirituais e políticas. Compreender o atual estado das imagens geradas pelos povos ameríndios, passa atualmente, pelo entendimento nativo sobre a circulação das mesmas e também pela noção de controle dos mais velhos em atrito com a multiplicação gerada pelos mais novos.

Referências

- CESARINO, Pedro de Niemeyer. 2008. "Donos e Duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre Marubo". *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2010, v.53 no1.
- FAUSTO, Carlos. 2008. "Donos demais: Maestria e domínio na Amazônia". *Mana* 14(2): 329-366
- GUSS, David M. *Tejer y cantar*. Caracas : Monte Avila Eds., 1990.
- _____. *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American Rain Forest*. Berkeley : University of California Press, 1989. 288 p.
- IBÃ, Isaias Sales Kaxinawá. 2006. "*Nixi Pae: O Espírito da Floresta*". Rio Branco. Comissão Pró-Índio do Acre.
- ĨKA MURU, Agostinho Manduca Mateus Kaxinawá (org). 2012. "*Una Hiwea. O Livro Vivo*". Belo Horizonte. Literaterras / Faculdade de Letras UFMG.
- ĨKA MURU, Agostinho Manduca Mateus Kaxinawá & QUINET. Alexandre. 2014. "*Una Isi Kayawa. O Livro da cura do povo Huni Kuĩ do rio Jordão*". CNCFlora / JBRJ; Dantes Ed. Rio de Janeiro.

Ailton Krenak

Escritor, ativista do movimento socioambiental e de defesa dos direitos indígenas. Doutor Honoris Causa pela UFFJ e membro fundador do comitê gestor da Reserva da Biosfera da Serra do Espinhaço (UNESCO). Participou da fundação da União dos Povos Indígenas e da Aliança dos Povos da Floresta. É autor dos livros *Ailton Krenak – Encontros*, com organização de Sergio Cohn (Azougue); *A Vida Não é Útil, O amanhã não está à venda* e *Ideias para adiar o fim do mundo* (Companhia das Letras), que foi publicado na França, Argentina, Canadá e Itália.

Alberto Alvares

Cineasta pertencente ao povo Guarani, com vários filmes premiados. Diplomado no Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas pela UFMG, hoje é mestre pela UFF. É ator e tradutor do português para o guarani. Ministra oficinas de realização audiovisual para diferentes povos indígenas.

Amalia Córdova

Curadora de cinema com foco em cinema indígena latino-americano. Trabalhou no Museu Nacional Smithsonian, em Nova York. Ingressou na Gallatin School of Individualized Study da New York University como docente em 2011, e mais tarde atuou como diretora assistente do Centro de Estudos Latino-Americanos e Caribenhos da NYU.

Ana Carvalho

Artista, educadora e ativista. Trabalha junto a povos indígenas em processos de criação colaborativa nas áreas do audiovisual, artes visuais e publicações. Integrou a equipe de organização do forumdoc.bh, festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte.

André Brasil

Professor do curso de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e do comitê pedagógico da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.

Bernard Belisário

Professor de cinema e audiovisual na UFSB. Graduou-se em Comunicação Social pela UFMG. Atuou como diretor, roteirista, finalizador e montador de filmes, videoarte e programas de TV. É colaborador do *Vídeo nas Aldeias*, onde ministrou oficinas de realização cinematográfica junto a comunidades indígenas no Brasil e no Paraguai.

Carolina Canguçu

É documentarista e mestre em Comunicação Social pela UFMG. Atualmente coordena a Interprogramação da TVE Bahia.

César Guimarães

Professor Titular do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG e pesquisador do CNPq. Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e do comitê pedagógico da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.

Clarisse Alvarenga

Professora adjunta da Faculdade de Educação da UFMG, onde atua como docente no Curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI) e como coordenadora do Laboratório de Práticas Audiovisuais (Lapa). É autora do livro *Da cena do contato ao inacabamento da história* (Edufba, 2017).

Cristiane Lima

Professora da Universidade Federal do Sul da Bahia e doutora em Comunicação Social pela UFMG.

Daniel Ribeiro Duarte

Pesquisador, curador e realizador de cinema. Doutor em Ciências da Comunicação com especialidade em Cinema pela Universidade Nova de Lisboa. Integra o coletivo Filmes de Quintal e a equipe de organização do *forumdoc.bh* – festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte.

Diego Madi Dias

Doutor em Ciências Humanas (Antropologia Cultural) pelo IFCS/UFRJ. Realizou pesquisa entre os Guna no Panamá e trabalhou na produção de *Bila Burba*, filme etnográfico sobre a Revolução Gunadule de 1925. Coordenou o Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas (Museu do Índio).

Edgar Kanaykō

Fotógrafo premiado nacional e internacionalmente, nasceu e vive na Terra Indígena Xakriabá, em Minas Gerais. É graduado no curso Formação Intercultural para Educadores Indígenas UFMG e mestre em Antropologia pela mesma universidade, com a dissertação *Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente*.

Els Lagrou

Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ.

Estela Vera

Rezadora/xamã do povo Ava Guarani.

Fábio Costa Menezes

Cineasta, mestrando em Cinema pela ECA/USP e colaborador do Vídeo nas Aldeias desde 2010.

Isael Maxakali

Cineasta indígena. Vencedor do PIPA Online 2020, realizou, entre outros, *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020, com Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero), *Quando*

os yãmiy vêm dançar conosco (2011, com Renata Otto Diniz e Sueli Maxakali), *Konãgxeka: o dilúvio maxakali* (2016, com Charles Bicalho), e *Yãniyhex: as mulheres-espírito* (2019, com Sueli Maxakali), premiado na 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

Jimmie Durham

Fez parte do movimento indígena americano nos EUA nos anos 1970 e no início dos 1980 e foi diretor do Conselho Internacional dos Tratados Indígenas com sede nas Nações Unidas, em NY. Foi o organizador da Conferência de Indígenas das Américas em 1977. Escultor, ensaísta e poeta nascido em 1940 na América e que hoje vive na Europa.

Julia Bernstein

Mestranda em Comunicação Social (UFMG). Trabalha, principalmente, com edição de documentários e formação em cinema para jovens indígenas e não indígenas.

Júnia Torres

Documentarista e antropóloga com doutorado pela UFMG. Integrante da Associação Filmes de Quintal. Programadora de mostras de cinema dedicadas a realizações de autoria indígena. Integra a equipe de organização do *forumdoc.bh* – festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte.

Koria Yrywaxã Tapirapé

Professor indígena e antropólogo (Mestre em antropologia social pelo PPGAS UFG).

Massimo Canevacci

Professor de Antropologia Cultural e de Arte e Culturas Digitais na Faculdade de Ciências da Comunicação, Universidade de Roma “La Sapienza”. Desde 1984 ensina e faz pesquisa também no Brasil.

Oglala Lakota Russell Means

Ator, músico e ativista.

Paulo Maia

Antropólogo e professor associado da Faculdade de Educação (UFMG). Co-fundador e curador do *forumdoc.bh*, com destaque para as mostras: *Melanésia* (2008), *Direto.doc* (2010), *Animal e a Câmera* (2011), *Queer e a Câmera* (2016) e *Mortos e a Câmera* (2019). Integra a equipe de organização do *forumdoc.bh* – festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte.

Pedro Portella

Mestre em Antropologia Social pelo PPGAN - UFMG e doutorando em Antropologia Social pelo PPGAS - Museu Nacional/UFRJ. Trabalha como consultor e professor de audiovisual em ONGs, empresas e órgãos governamentais no Brasil e no exterior. Integra a equipe de organização do *forumdoc.bh* – festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte.

Renata Otto Diniz

Mestre em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ e doutoranda pelo PPGAS da UNB. Foi antropóloga da FUNAI, atuando nas coordenações de delimitação e demarcação de terras e proteção aos índios isolados. Co-dirigiu, com Isael Maxakali e Sueli Maxakali, o filme *Quando os yãmiy vêm dançar conosco* (2011). Integra a Filmes de Quintal.

Roberto Romero

Etnólogo, com doutorado em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ) e membro do Núcleo de Antropologia Simétrica (NanSi). Desenvolve pesquisa entre os Tikmũ'ũn (Maxakali) sobre os temas dos sonhos, das armadilhas, da doença e da cura. Integra a equipe de organização do *forumdoc.bh* – festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte.

Rosângela de Tugny

Professora titular da UFSB em Porto Seguro e pesquisadora do CNPq. Integra o INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. Publicou, em coautoria com especialistas Tikmũ'ün, livros / dvds e filmes bilíngues de tradução de alguns de seus repertórios míticos, poéticos e musicais, bem como publicou livros e artigos que envolvem o tema da música, xamanismo e cosmopolítica, da diversidade musical, das estéticas dos povos originários. Coordena o grupo de pesquisas Poéticas ameríndias.

Ruben Caixeta de Queiroz

Professor de Antropologia da UFMG, etnólogo e pesquisador do CNPq. Pesquisa junto aos povos indígenas Karib das Guianas desde 1994. Integra a equipe de organização do *forumdoc.bh* – festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte.

Sophia Pinheiro

É pensadora visual, cineasta, artista visual, professora e pesquisadora.

Sueli Maxakali

Cineasta indígena, realizou, entre outros, *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020, com Isael Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero), *Quando os yãmiy vêm dançar conosco* (2011, com Renata Otto Diniz e Sueli Maxakali) e *Yãmiyhex: as mulheres-espírito* (2019, com Isael Maxakali), premiado na 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

Wellington Cançado

Arquiteto e professor da Escola de Arquitetura e Design da UFMG, onde integra o grupo Cosmópolis (CNPq). Pesquisa a relação entre as metamorfoses urbanas, os cinemas ameríndios e as cosmopolíticas do Antropoceno. É editor da Revista *Piseagrama*.

Realização

Associação Filmes de Quintal

Produção editorial e organização

Daniel Ribeiro Duarte, Júnia Torres
e Roberto Romero

Preparação de textos

Cora Lima

Colaboração

Glaura Cardoso Vale

Projeto gráfico e diagramação

Felipe Carnevalli De Brot e Paula Lobato

Desenhos da capa e encarte

Isael Maxakali

*Arte da capa: *Mãtãnãg xop pet* (As casas do povo de Mãtãnãg), 2020

Gestão e assessoria jurídica do projeto

Diana Gebrim

Assistência administrativa

Andreza Vieira

Integram este coletivo e contribuíram com os catálogos forumdoc.bh

Paulo Maia, Ruben Caixeta, Cláudia Mesquita, Glaura Cardoso Vale, Carla Italiano, Milene Migliano, Ewerton Belico, Pedro Aspahan, Bruno Vasconcelos, Rafael Barros Gomes, Bernard Machado, Carla Maia, Alice Lamounier, Pedro Portella, Luisa Lanna, Frederico Sabino.

ISBN

978-85-63837-25-7
2021

Projeto

Organização e digitalização de acervo textual e midiático do Ponto de Cultura Associação Filmes de Quintal aprovado no edital

02/2020 da Lei Aldir Blanc no âmbito do estado de Minas Gerais.

Processo: 1410.01.0007918/2020-27

Realização:



FILMES DE QUINTAL

Apoio:

CULTURA E
TURISMO



**MINAS
GERAIS**

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



**PÁTRIA AMADA
BRASIL**

GOVERNO FEDERAL

**Este livro é dedicado a Vincent Carelli
(VÍdeo nas Aldeias) e às/aos cineastas
indígenas do presente e do futuro.**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena / coordenação Daniel Ribeiro Duarte, Roberto Romero, Júnia Torres. -- 1. ed. -- Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal, 2021.

ISBN 978-85-63837-25-7

1. Cinema - Catálogos 2. Cultura indígena 3. Ensaios - Coletâneas I. Duarte, Daniel Ribeiro. II. Romero, Roberto. III. Torres, Júnia.

21-89052

CDD-791.43

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema: Arte 791.43

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Israel

