



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR**  
**MILTON SANTOS**  
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM**  
**CULTURA E SOCIEDADE**

***IMAGENS INDÍGENAS EM MOVIMENTO: HISTÓRIA, CULTURA E***  
***COSMOVISÃO NOS CINEMAS HUNI KUIN, KUIKURO E MBYÁ-GUARANI***

**KARLIANE MACEDO NUNES**

**Orientadora: Profa. Dra. MARINYZE PRATES DE OLIVEIRA**

**SALVADOR,**  
**2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS  
PROFESSOR MILTON SANTOS  
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CULTURA E SOCIEDADE**

***IMAGENS INDÍGENAS EM MOVIMENTO: HISTÓRIA, CULTURA E  
COSMOVISÃO NOS CINEMAS HUNI KUIN, KUIKURO E MBYÁ-GUARANI***

**KARLIANE MACEDO NUNES**

**Orientadora: Profa. Dra. MARINYZE PRATES DE OLIVEIRA**

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutora.

**SALVADOR  
2017**

*Para Rosa.*

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Marinyze Prates, com quem tive a grande honra de dialogar ao longo desses quatro anos. Sua generosidade, acolhimento, afeto, confiança e sabedoria foram, a todo tempo, um grande estímulo e fonte de inspiração.

Aos professores, funcionários e colegas do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade e do Grupo de Pesquisa Cultura e Subalternidades, pelas contribuições ao longo da elaboração desta tese. Ao professor Maurício Matos, pelas discussões instigantes em sala de aula e no grupo de pesquisa, pela leitura cuidadosa e preciosas recomendações no momento da qualificação deste trabalho. Também agradeço ao professor Carlos Bomfim, pelo estímulo e indicações de leituras que ampliaram meu olhar em relação à Nuestra América.

Aos cineastas indígenas, pelo trabalho sensível, convidativo e tão necessário nesse momento de crise de todas as ordens. Agradeço a Zezinho Yube, Takumã Kuikuro, Ariel Ortega pela disponibilidade e pelas conversas que, em diferentes momentos, renovaram o meu desejo em relação à concretização deste trabalho, ampliando horizontes e me ensinando sobre a delicadeza e sobre a força das coisas. Agradeço igualmente a Ailton Krenak, Edson Kayapó, Daniel Munduruku, Kaká Werá, Severiá Idiorê, Timóteo da Silva, grandes pensadores indígenas com quem tive a sorte de encontrar e “receber” muitas histórias de resistência e de conhecimentos outros.

À minha filha Rosa Morena, guardiã do amor e da doçura, inseparável companheira nessa jornada da vida.

À minha família. Em especial à minha avó Francisca e meu avô Waldemar (em memória), lugar das minhas raízes negras e indígenas. À minha mãe Carla, meu pai João e meus irmãos Gabriela e Filipe, pela partilha.

A Catarina e Manoela, amigas de sempre, pela cumplicidade e pelo amor.

Aos meus alunos, que me incentivam e me ensinam constantemente sobre a alegria da troca. Aos colegas da Universidade Federal do Amazonas, pela concessão do afastamento para a realização desta pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia (Fapesb), pela concessão da bolsa para a realização desta pesquisa.

*Desta terra, nesta terra, para esta terra. E já é tempo.*

(Oswald de Andrade)

NUNES, Karliane Macedo. *Imagens indígenas em movimento: história, cultura e cosmovisão nos cinemas Huni Kuin, Kuikuro e Mbyá-Guarani*. 213 f. 2017. Tese (Doutorado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

## RESUMO

Esta tese foi estruturada a partir de dois eixos: de um lado, busquei mostrar como o par saber-poder articulou-se na América Latina de modo a subalternizar as populações indígenas, situando-as como povos “menores”, sem conhecimento e sem história. No Brasil, as políticas e instituições estatais, bem como o conhecimento produzido nos centros de saber nutriram-se dessa lógica binária e excludente - em que o “um/mesmo” (homem branco ocidental) foi construído como o total oposto do “outro” (as populações indígenas) -, tendo colaborado, em momentos e de modos diferentes, com a elaboração de um repertório de discursos e imagens equivocadas e estereotipadas em torno dos povos indígenas. O segundo eixo refere-se a uma tentativa de mapeamento do contexto de emergência do chamado cinema indígena, no qual diferentes povos tornam-se protagonistas no processo de elaboração de suas imagens e narrativas, cujo marco histórico, no Brasil, remonta ao final da década de 1980 e vem sendo desenvolvido de modo mais sistemático pela ONG Vídeo das Aldeias. *Já me transformei em imagem* (2008, Huni Kuin), *Os Kuikuro se apresentam, O manejo da câmera* (2007, Kuikuro) e *Bicicletas de Nhanderu* (2011, Mbyá-guarani) foram os filmes escolhidos para a análise, levando em consideração seus aspectos históricos, culturais e sociocósmicos. Os modos de vida indígenas - com suas concepções de mundo, suas resistências ao modelo separatista do conhecimento dominante e dos modos de vida engendrados pelo capitalismo -, parecem encontrar no formato audiovisual um potente aliado de enunciação, de elaboração de si e de diálogo com o mundo não-indígena. Trata-se de filmes que mobilizam questões pulsantes em torno de temas como contra-narrativas, cultura, interculturalidade, encontros, transformações e natureza, podendo funcionar como potentes instrumentos a favor de uma descolonização do conhecimento. Tanto o pensamento indígena quanto a potência de seu cinema parecem estar na intensidade dos encontros (mito e história, tradição e modernidade, corpos e tecnologias, índios e não-índios), e na elaboração de formas de vida que, ao invés de negar, integram os muitos outros com os quais se relacionam, nutrindo uma possibilidade de viver com, numa postura afirmativa da vida. Para pensar tais questões, este trabalho, de caráter multidisciplinar, mobiliza um aparato crítico-teórico oriundo dos Estudos Culturais, Estudos Pós-coloniais e Estudos Subalternos, inspirados num discurso de base pós-estruturalista.

**Palavras-chave:** Cinema indígena; Vídeo nas Aldeias; interculturalidade; saber-poder; descolonização do conhecimento.

NUNES, Karliane Macedo. *Indigenous images in motion: history, culture and world-view in Huni Kuin, Kuikuro e Mbyá-Guarani cinemas*. 213 f. 2017. Tese (Doutorado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

## ABSTRACT

This thesis was structured based on two axis: I tried to show how the pair knowledge-power was articulated in Latin America in order to subordinate the indigenous populations, placing them as "smaller" people without knowledge or history. In Brazil, the state policies and institutions, and also the knowledge produced by the centres of knowledge was nurtured by this binary and excluding logic - in which the same (western white man) was constructed as the exact opposite of the "other" (the indigenous populations) - , having collaborated, in different moments and in different ways, with the creation of a repertoire of stereotypical and misleading discourses and images surrounding the indigenous peoples. The second axis refers to an attempt to map the emergency context of what is called indigenous cinema, in which different indigenous people became protagonists in the process of elaboration of their own images and narratives. It's historical landmark in Brazil is from the end of the 1980's and has been systematically developed by the NGO Videos das Aldeias. *Já me transformei em imagem* (2008, Huni Kuin), *Os Kuikuro se apresentam, O manejo da câmera* (2007, Kuikuro) e *Bicicletas de Nhanderu* (2011, Mbyá-guarani) were the films chosen for analyses, taking into account its historical, cultural and sociocosmic aspects. The ways of life of the people's, with their world views and resistance to the separatist model of dominant knowledge and the ways of life promoted by capitalism - , seem to have found in the audiovisual format a strong enunciation ally, of elaboration of self and the dialogue with the non-indigenous world. These are films that mobilize important questions around topics such as counter-narratives, culture, interculturality, encounters, transformations, nature, working as powerful instruments in favor of a decolonization of thought. The power of indigenous thinking and it's cinema seem to be in the intensity of encounters (myth and history, tradition and modernity, bodies and technology, indigenous and non-indigenous) and in the elaboration of ways of life which, instead of denying, integrate the many others with which they establish relationships, nurturing a possibility of co-living, a affirmative posture towards life. In order to think such questions, this work of a multicultural character, mobilizes a critical theoretical apparatus of the Culture Studies, Postcolonial Studies and Subaltern Studies inspired in a discourse with a post structuralist base.

**Keywords:** Indigenous Cinema; Video nas Aldeias; interculturality; knowledge-power; decolonization of knowledge.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Abrindo a visão, multiplicando caminhos .....</b>  | <b>10</b> |
| <br>  |           |
| <b>1. Modernidade, colonialidades e a invenção do “outro”.....</b>  | <b>26</b> |
| 1 - Estado-nação, ciências sociais e a exclusão da diferença.....   | 27        |
| 2 - Colonialidades .....  | 31        |
| 3 - Globalização e deslocamento epistemológico.....   | 32        |
| <br>  |           |
| <b>2. Saber-Poder à brasileira: a construção do índio como “menor”.....</b>   | <b>35</b> |
| 2.1 – História com H e os “povos sem história” .....  | 36        |
| 2.2 – Forças em jogo na colonização: todos contra os índios.....  | 39        |
| 2.3 – “Conhecimento” a serviço da política indigenista no século XIX.....   | 40        |
| 2.4 – Sobre terra, leis e trabalho.....   | 42        |
| 2.4.1 – Espoliação das terras indígenas .....   | 44        |
| 2.4.2 – Política de aldeamento.....   | 45        |
| 2.4.3 – Legislação e projeto “civilizatório” .....  | 46        |
| 2.5 – De selvagem a símbolo nacional.....   | 48        |
| <br>  |           |
| <b>3. Deslocamentos epistemológicos e políticos: Índios em movimento no século XX.....</b>  | <b>50</b> |
| 3.1 – SPI, Funai e as políticas indigenistas no século XX.....  | 51        |
| 3.2 – Imagem técnica, representação e a construção do índio como objeto científico.....   | 54        |
| 3.3 – Índios em movimento e a constituição de 1988.....   | 56        |
| 3.4 – Vozes múltiplas, interculturalidade e deslocamentos antropológicos.....   | 64        |
| <br>  |           |
| <b>4. A emergência do cinema indígena no Brasil.....</b>  | <b>69</b> |
| 4.1 – Experiências pioneiras do cinema indígena.....  | 70        |
| 4.2 – A proposta do Vídeo nas Aldeias (VNA).....  | 73        |
| 4.3 – O audiovisual como instrumento de comunicação e ferramenta política.....  | 76        |
| 4.4 – Índio no cinema; Cinema de índio.....   | 79        |
| <br>  |           |
| <b>5. O aspecto político no cinema Huni Kuin: história, representação e identidade em <i>Já me transformei em imagem</i>.....</b> | <b>86</b> |
| 5.1 – Os tempos da história Huni Kuin .....   | 87        |
| 5.2 – Construção da narrativa: personagens, diálogo, visibilidade.....  | 91        |
| 5.3 – Imagens de arquivo, apropriação e desconstrução.....  | 98        |



|   |            |
|---|------------|
| 5.4 – História, estereótipos e contra-narrativas.....   | 101        |
| 5.5 – O filme entra em cena: representação e identidade.....  | 108        |
| 5.6 – Identidade Huni Kuin em movimento .....   | 112        |
| <b>6. O tema da cultura no cinema Kuikuro: Ügühütu, “cultura” e diálogo intercultural em <i>Os Kuikuro se apresentam</i> e <i>O manejo da câmera</i>.....</b> | <b>121</b> |
| 6.1 – Ocupação do Brasil Central e a criação do Parque Indígena do Xingu.....   | 12         |
| 6.2 – Contexto de emergência da produção audiovisual entre os Kuikuro.....  | 12         |
| 6.3 – Os Kuikuro se apresentam.....   | 130        |
| 6.4 – O manejo da câmera .....  | 135        |
| 6.5 – Ügühütu, “cultura” e as ambiguidades da contemporaneidade.....  | 142        |
| 6.5.1 – Crítica ao Multiculturalismo Neoliberal .....   | 144        |
| 6.5.2 – Interculturalidade funcional e Interculturalidade crítica.....  | 147        |
| 6.5.3 – A indigenização do conceito de cultura: cultura e “cultura”.....  | 148        |
| <b>7. A cosmovisão no cinema Mbyá-Guarani: Palavra, mito e (r)existência em <i>Bicicletas de Nhanderu</i>.....</b>  | <b>157</b> |
| 7.1 – Os Mbyá-Guarani e o território.....   | 158        |
| 7.2 – Espiritualidade e a busca pela Terra sem Mal.....   | 160        |
| 7.3 – Palavras, sonhos e imagens: (r)existência Mbyá-Guarani.....   | 165        |
| 7.4 – Fronteiras culturais, fronteiras territoriais.....  | 176        |
| 7.5 – Pensamento indígena e produção audiovisual: por uma descolonização do conhecimento .....  | 182        |
| <b>Cinema-encontro e a indigenização do conhecimento.....</b>   | <b>189</b> |
| <b>Referências.....</b>   | <b>204</b> |

## **ABRINDO A VISÃO, MULTIPLICANDO CAMINHOS**

*Os índios tem em si milhares de anos de conhecimento, e é por isso que a sua ciência é tão perfeita. O seu mundo não é diferente do nosso, o que acontece é que eles o habitam, ao passo que nós estamos ainda no exílio. Que nos ensinem eles, e depressa, o que são as cidades, o que são as outras linguagens, do contrário vamos talvez morrer de asfixia”.*

Le Clézio (1989)

O meu primeiro contato com o cinema indígena, tal como ele é entendido neste trabalho - enquanto um cinema de produção partilhada, que envolve uma parceria entre indígenas e não-indígenas para a realização de produções audiovisuais em que o protagonismo é das comunidades e dos realizadores indígenas e cujo objetivo é determinado por cada povo, de acordo com suas realidades, demandas e possibilidades - ocorreu no ano de 2010 quando morava em Parintins, no estado do Amazonas.

Enquanto professora do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas, vinha desenvolvendo atividades de extensão que levavam alguns títulos do cinema nacional para bairros periféricos da cidade, com o intuito de discutir questões referentes à diversidade cultural que nos constitui enquanto povo brasileiro, numa perspectiva crítica ao processo de tentativa de homogeneização que marcou a constituição do Brasil enquanto Estado-nação.

Nesse contexto, em um momento no qual estava pensando sobre os títulos que poderiam compor um novo projeto a ser, dessa vez, realizado junto à comunidade indígena Sateré Mawé residente em Parintins, tive acesso ao material produzido pelos cineastas indígenas no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Conversei sobre isso com José da Silva, professor Sateré e então diretor da Organização de Professores Indígenas Sateré Mawé, que gostou da ideia e levou a proposta para os indígenas residentes da Casa de Trânsito de Parintins<sup>1</sup>.

Foi gratificante e de um aprendizado intenso passar alguns meses frequentando a Casa de Trânsito e assistindo aos filmes que compõem a Coleção de DVDs *Cineastas Indígenas* junto a jovens, mulheres e crianças daquela etnia. Eles riam e se identificavam com alguns aspectos das diferentes culturas indígenas presentes nos filmes; e estranhavam outros, marcando as diferenças percebidas em suas falas. O fascínio dos jovens pelos equipamentos de gravação de imagens e sons era evidente. Eles também gostariam de fazer filmes sobre elementos de sua cultura, e sempre

---

<sup>1</sup> Espécie de abrigo sustentado pela Igreja que recebe indígenas da etnia Sateré Mawé - residentes em áreas indígenas localizadas no estado do Amazonas – quando precisam permanecer na cidade por períodos mais prolongados.

<sup>2</sup> Informação do site Vídeo nas Aldeias (<http://www.videonasaldeias.org.br>), acessado em 31 de julho de 2012.

<sup>3</sup> *Wai'A Rini / O poder do sonho* (2001); *Vamos à luta* (2002); e *Daritire / Aprendiz de Curador* (2000), do diretor xavante Divino Tserewahu, são alguns exemplos.

<sup>4</sup> A lei inclui ainda a obrigatoriedade de ensino de história e cultura afro-brasileira.

<sup>5</sup> Corpo aqui entendido não fisiologicamente nem anatomicamente, mas como “um volume complexo e composto de ideias, afetos e percursos, faculdades e ambientes associados”. (MANGUEIRA. 2001. p.

destacavam o ritual de passagem da adolescência para a vida adulta de seu povo, conhecido como Tucandeira, no qual tem de colocar a mão numa luva revestida com formigas enormes e venenosas.

Ao final desse projeto, utilizando os equipamentos da Universidade e contando com o diálogo com estudantes não-indígenas, eles realizaram um filme de curta duração em que encenavam algumas partes do referido ritual. Foi mais um exercício didático do que uma produção audiovisual propriamente, mas uma experiência que despertou entre os jovens Sateré um olhar mais atento a elementos de sua cultura e um desejo de aprender a manejar a câmera e fazer filmes com e para o seu povo.

Foi uma experiência muito rica, que me possibilitou uma aproximação com as culturas indígenas (tanto através dos filmes indígenas a que assisti como através da atividade realizada com os Sateré Mawé). Paralelamente a essa atividade de extensão, também comecei a ministrar uma disciplina voltada para pensar a imagem dos grupos subalternizados historicamente pelo discurso dominante, a partir de uma crítica da imagem eurocêntrica, cujo aparato teórico veio, sobretudo, dos trabalhos de Robert Stam (2003; 2008) e dele com Ella Shohat (2006).

Com isso, surgiram as inquietações, os questionamentos e uma grande vontade de aprender mais sobre as histórias e culturas indígenas do Brasil, infelizmente, ainda hoje, silenciadas e invisibilizadas pelo modelo de História única pautada pelas vozes dominantes de nossa sociedade, dos colonizadores às atuais elites políticas, econômicas e intelectuais. Os filmes indígenas me pareceram, nesse sentido, um espaço privilegiado para realizar tais aproximações.

Assim, em 2013, propus o projeto de pesquisa de doutorado que culminou nesta tese. Naquele momento, a minha proposta era realizar uma análise comparada entre os filmes indígenas do VNA e filmes não-indígenas, entendendo os primeiros como elementos de contraponto ao repertório de filmes nacionais historicamente responsáveis pela elaboração de imagens estereotipadas em relação aos povos indígenas. Essa ideia inicial de pesquisa continha uma base de oposição, configurada a partir da separação entre filmes nacionais e filmes indígenas; representação e auto-representação, “nós” e “os outros”.

Nos dois primeiros anos de pesquisa, cursei disciplinas no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade e frequentei as reuniões do Grupo de Pesquisa em Cultura e Subalternidades, coordenado pelos professores Marinyze Prates e Maurício Matos. As discussões realizadas no grupo, voltadas para pensar o lugar do subalterno na configuração da cultura contemporânea e orientadas pela consolidação de uma tendência dos Estudos Culturais, a saber, um pensamento pós-colonial a partir da América Latina, associado ao discurso pós-estruturalista e às teorias pós-modernas, foram fundamentais para o reordenamento da proposta inicial da pesquisa.

Além desse aparato crítico-teórico do que se tem convencionado chamar de estudos subalternos, a aproximação realizada com o universo indígena através dos filmes e da participação em festivais de cinema indígena, me permitiram perceber o quanto a proposta inicial de pesquisa, de certo modo, alimentava as separações e os binarismos de base cartesiana cujas marcas se fazem presentes no pensamento ocidental dominante ainda hoje.

Dei-me conta do quão impregnado nós – pesquisadores, professores, acadêmicos – estamos de uma construção epistêmica que, ao fim e ao cabo, repetem a perspectiva colonizadora e excludente que elaborou as bases do conhecimento moderno/colonial. Dei-me conta do quão esse “pensamento dominante” está incrustado, em maior ou menor grau, nas nossas subjetividades e que o caminho para uma descolonização do conhecimento deveria, assim entendi, se tornar uma luta cotidiana, um exercício diário de desconstrução do regime da “verdade única” do modelo eurocentrado, de modo a abrir espaço no pensamento para as múltiplas perspectivas e formas de saberes que nos constituem enquanto continente e enquanto nação. Percebi que um caminho para a descolonização do conhecimento implica, assim, um movimento duplo, que vai da crítica ao conhecimento ocidental - que silenciou e invisibilizou os conhecimentos indígenas e outros – a uma aproximação e um diálogo horizontal com as perspectivas de conhecimento dessas minorias.

Foi então que abandonei a perspectiva de análise que promovia um embate de caráter dualista entre cinema nacional e cinema indígena, e decidi voltar minha atenção

para o cinema indígena realizado no Brasil a partir do final dos anos 1980, mais especificamente, para os filmes produzidos no âmbito do VNA.

O Vídeo nas Aldeias realizou, ao longo dos anos 1990, oficinas de vídeo com o propósito de ensinar a indígenas de diferentes etnias técnicas de realização filmica. O coordenador do projeto, Vincent Carelli, e alguns anos mais tarde, Mari Correa, afirmam que o objetivo desse trabalho era apoiar o fortalecimento das identidades indígenas em um contexto de lenta conquista de direitos<sup>2</sup>. Alinhada a um modelo indigenista, a experiência buscou enfatizar as relações interculturais com os índios, opondo-se às políticas paternalistas do período da ditadura.

Ao destacar alguns desses filmes<sup>3</sup>, Robert Stam (2008, p. 502) observa que os temas referem-se ao “combate à imagem estereotipada do índio, a apresentação dos rituais, o retrato da vida cotidiana, troca de estratégias de luta entre grupos diversos e propostas para a demarcação de terras”. Se de um lado, o cinema nacional veiculou imagens caricaturadas e essencialistas dos povos indígenas desde o seu surgimento, os atuais modos de produção de narrativas são mais diversos, tornando possível a abertura de espaços paralelos e viabilizando a construção de imagens e narrativas alternativas, alimentando, inclusive, a interculturalidade.

Com a atenção voltada para os filmes organizados em uma coleção intitulada *Cineastas Indígenas*, que inclui sete DVDs de quatro filmes cada produzidos pelas etnias Kuikuro, Panará, Huni Kuin, Ashaninka e Xavante (algum tempo depois entraram para esta Coleção também DVDs das etnias Mbyá-Guarani e Kisêjê), estava diante do desafio de selecionar um *corpus* de trabalho.

Um dos aspectos que motivou a minha escolha por esta coleção foi o fato de que este material fez parte de um programa do Ministério da Educação para dar suporte ao atendimento da Lei 11.645/2008, que tornou obrigatório o ensino de história e cultura

---

<sup>2</sup> Informação do site Vídeo nas Aldeias (<http://www.videonasaldeias.org.br>), acessado em 31 de julho de 2012.

<sup>3</sup> *Wai'A Rini / O poder do sonho* (2001); *Vamos à luta* (2002); e *Daritire / Aprendiz de Curador* (2000), do diretor xavante Divino Tserewahu, são alguns exemplos.

indígenas nas escolas brasileiras<sup>4</sup>, tendo sido distribuída a 3 mil escolas do ensino médio em todo o Brasil, o que amplia potencialmente o público espectador atingido.

### **Recorte do *corpus* e estratégia de análise**

De modo geral, o cinema indígena não é separável de sua dimensão pragmática: como prática cultural e interétnica, mobiliza uma série de relações e negociações e integra-se ao cotidiano das aldeias. Construído coletivamente através de múltiplas vozes (subjetividades, corpos, pontos de vista), só se efetiva *em relação* e constitui-se, de diferentes maneiras, em um espaço híbrido, um instrumento de mediação cultural que envolve os jovens realizadores e demais membros das aldeias, instituições e o público espectador. O hibridismo implica uma posição dupla, um ocupar diferentes posições simultaneamente, e isso ganha materialidade nos filmes de diferentes maneiras.

A produção dos filmes configura-se como uma rica manifestação das dinâmicas de encontro (étnicos, discursivos, temporalidades), que coloca em relação imagens de dentro e de fora, passadas e atuais, num movimento de reelaboração permanente, fazendo do processo de feitura fílmica não apenas uma oportunidade de registro, mas, sobretudo, um momento de constituição de acontecimentos. Portanto, muito mais do que preservar tradições e originar arquivos, os filmes quase sempre são eventos que produzem efeitos nas vidas das pessoas envolvidas. Aspectos marcantes das culturas indígenas (oralidade, protagonismo do corpo, rituais, músicas, dentre outros) são potencializados pela ferramenta audiovisual, e os filmes tornam-se um irresistível convite de aproximação aos modos de vida e pensamento dos povos nativos.

Ainda que a proposta dos VNA tenha um objetivo comum para todos os grupos, os filmes indígenas são muitos diferentes entre si, tanto nas estratégias de realização quanto nos resultados. Ao assistir a todos os filmes da referida coleção, chamaram-me especialmente a atenção filmes que se destacam por três aspectos: 1) aqueles que trazem a história das etnias a partir de suas próprias perspectivas, muitas vezes, questionando a história oficial e funcionando, assim, como uma espécie de contra-narrativa histórica (são filmes que rompem com a ideia, dentre outras, de que os povos indígenas são povos sem história); 2) aqueles que tratam das culturas indígenas na atualidade,

---

<sup>4</sup> A lei inclui ainda a obrigatoriedade de ensino de história e cultura afro-brasileira.

destacando os encontros entre as culturas, a interculturalidade (são filmes que desconstroem, assim, o estereótipo da “pureza cultural” que congela as culturas indígenas no passado histórico); 3) aqueles voltados para a realização de rituais ou que tratem da cosmovisão dos grupos (constituindo-se em ricos exemplos de outras formas de pensamento, conhecimentos e saberes que desafiam a lógica do pensamento dominante).

Essa primeira interpretação dos filmes me conduziu à escolha do material a ser analisado mais detidamente na pesquisa, a partir do entendimento de que esses três grupos identificados referem-se a questões importantes mobilizadas pelo cinema indígena, na medida em que trazem questionamentos em torno dos temas das histórias, das culturas e dos pensamentos indígenas. No movimento de análise, busquei manter esse percurso: o confronto com a história oficial que os invisibilizou durante séculos; passando para sua existência no momento presente do ponto de vista da cultura (e que implica uma interculturalidade); até chegar à última parte, que remete a um modo próprio indígena de olhar para o mundo, através de uma cosmovisão e modo de pensar que resistiu a séculos de opressão e violência e cuja sabedoria tem muito a ensinar a todos.

Com isso em mente, optei por eleger filmes de diferentes etnias, de modo a contemplar um pouco da diversidade das populações e do cinema indígena que vem sendo produzido no Brasil. Para pensar sobre questões relacionadas à história, representação e identidade, destacando os aspectos mais políticos dos filmes do VNA, detive-me no filme do povo Huni Kuin *Já me transformei em imagem* (Zezinho Yube, 2008, 32 min). Para discorrer sobre questões da cultura, com o foco nos encontros, nas tensões e nas mudanças culturais, trabalhei com dois curtas-metragens do povo Kuikuro: *Os Kuikuro se apresentam* (7 min) e *O manejo da câmera* (17 min), ambos de 2007 e assinados pelo Coletivo Kuikuro de Cinema. Por fim, para trazer questões voltadas para a espiritualidade e cosmovisão, optei pelo filme da etnia Mbyá-Guarani *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2011, 48 min).

Tive a feliz oportunidade de conhecer os cineastas envolvidos na produção desses três trabalhos. Estive com Takumã Kuikuro e Ariel Ortega numa Mostra de Cinema Indígena que aconteceu em 2015 na aldeia Mirandela, dos Kiriri da Bahia, e também



durante o V Cine Kurumin, que ocorreu em março de 2016, em Salvador. Nessa ocasião, pude conversar com Zezinho Yube. Esses encontros foram momentos de muito aprendizado e de grande estímulo para o encaminhamento desta pesquisa. Também acredito que eles tenham colaborado para que a minha atenção se voltasse com mais intensidade para os filmes que optei por analisar.

Desse modo, com o *corpus* de trabalho definido, busquei realizar uma reflexão em torno das diferentes questões que envolvem a realização destes filmes, sem desconsiderar suas singularidades e a diversidade da população indígena do país. Minha intenção ao selecionar filmes produzidos por diferentes etnias foi tornar visíveis as especificidades do cinema produzido por cada povo, um da região norte, outro do Xingu, e outro da região sul do país: desde a história do contato e situação territorial até aspectos da cultura, cosmovisão, mitologia e demandas atuais, o que pode contribuir para desconstruir o estereótipo do índio genérico tão presente no imaginário nacional ainda hoje.

No encaminhamento da pesquisa, busquei não definir uma metodologia *a priori*, com o intuito de não limitar a rica reflexão gerada através dos filmes indígenas a modelos e categorias pré-existentes. Antes, me permiti o arriscado movimento de ouvir o que os filmes falavam para, então, ir construindo um caminho pelo qual pudesse realizar as leituras e reflexões em torno deles. Como afirmou Dirlik (1994): “A pós-colonialidade representa uma resposta a uma necessidade genuína: a necessidade de superar a crise de entendimento produzida pela inabilidade das velhas categorias em dar conta do mundo”. (DIRLIK, 1994, p. 352 apud PRYSTHON, 2014, p. 108)

Algumas estratégias oriundas do pós-estruturalismo e dos Estudos Culturais, em sua vertente associada aos estudos pós-coloniais e subalternos latino-americanos, me inspiraram nessa busca e nesse caminho. Assim, para escapar de métodos essencialistas, que tendem a fixar o discurso através da repetição do “mesmo”, considerei pertinente, num primeiro momento, situar a temática indígena através de uma crítica do conhecimento ocidental e dos seus mecanismos de exclusão da diferença, observando o lugar conferido aos povos indígenas no Brasil.

Desse modo, a inspiração inicial do texto que se segue veio do projeto histórico-

filosófico de Michel Foucault (1979, 1983, 1996, 2004) e da leitura de tal projeto realizada por alguns pensadores latino-americanos para pensar os contextos moderno-coloniais. A reflexão realizada busca enfatizar o modo como as articulações do saber-poder trabalharam na construção dos discursos legitimados como verdadeiros, uma vez que todo discurso dominante é estruturado de modo a produzir um efeito de poder único.

Para uma leitura do modo como os conhecimentos indígenas foram excluídos dessa versão da história única, busquei mobilizar alguns discursos de poder e de saber que constituíram a História dos índios no Brasil, buscando mostrar as falhas e fissuras desse regime de verdade que se supõe único e total, tentando trazer à tona o que escapou. A diferença de valores nasce da relação de dominação, o que torna ainda mais importante discuti-los nos contextos de emergências em que se tornaram dominantes: por isso é que uma atividade de natureza crítica deve contextualizar historicamente os acontecimentos que possibilitaram a emergência de certos valores em detrimento de outros. Os valores, assim como a história, são perspectivas. Nessa primeira parte incluem-se as seções 1, 2 e 3.

Se no primeiro momento deste trabalho, considere importante entender os dispositivos de saber-poder que buscaram silenciar e invisibilizar a existência indígena; num segundo momento, busco apresentar as condições que possibilitaram a emergência do cinema indígena no Brasil a partir dos anos 1980: aponto brevemente a imagem estereotipada dos indígenas construída pelo cinema dominante e pelo cinema etnográfico, descrevo a proposta do Vídeo nas Aldeias, para então discorrer em torno da potência criativa dos filmes indígenas e do modo como os cineastas indígenas vem se apropriando de tais ferramentas (não para reproduzir o modelo, mas ao contrário, para fazer delas um instrumento de criação e transformação, de novas proposições em torno da imagem e do pensamento).

Entendo a realização dos filmes indígenas como um momento do voltar-se para a frente, para o devir, “para a atualização de um corpo<sup>5</sup>, tendo em vista que este é efeito de forças que se realizam em um aqui-agora que ultrapassa todo o presente, passado e

---

<sup>5</sup> Corpo aqui entendido não fisiologicamente nem anatomicamente, mas como “um volume complexo e composto de ideias, afetos e perceptos, faculdades e ambientes associados”. (MANGUEIRA, 2001, p. 220)

futuro em uma proximidade criadora”. (MANGUEIRA, 2001, p. 220)

Em relação aos modos de construir pensamentos, Maurício Manguiera distingue duas possibilidades de atuação: uma é o que ele chama de força reativa da história, vinculada ao distanciamento do mundo-objeto, estabelecido no interior de um sujeito e cuja finalidade é prolongar a submissão das forças ativas que nele se encontram; o outro é o que ele chama de força ativa da cultura, cuja finalidade é selecionar, com vistas à criação da própria cultura: pensamento criador, afirmativo, imanente ao mundo. (Ibidem, p.121)

Daí o movimento que tentei realizar ao longo da tese: 1) no primeiro momento, um exercício de crítica da história dominante que genocidou não apenas física e culturalmente, mas também discursivamente as populações indígenas (seções 1 e 2); 2) num segundo momento, realizo um mapeamento de articulações e mudanças que possibilitaram a emergência do cinema indígena no final do século XX (seções 3 e 4) ; 3) e, por fim, chega-se aos filmes das etnias Huni Kuin, Kuikuro e Mbyá-Guarani, tentando cruzar discursos passados e atuais, de modo a desenvolver reflexões em torno de temas como história, identidade, cultura, interculturalidade, cosmovisão e pensamento indígena (seções 5, 6 e 7).

Que valores emergem destes filmes? Que estereótipos buscam romper? O que o cinema indígena traz sobre imagem, cultura e pensamento? O que tais filmes revelam sobre as perspectivas indígenas? O que nos dizem sobre a visão limitada dos não-indígenas? O que esses filmes instalam, independente da “verdade” construída pelo discurso dominante em torno dessas populações? Como conciliam a imagem construída historicamente sobre eles com a imagem que tem de si?

### **Inspirações teóricas e estrutura da tese**

As principais referências teóricas desta pesquisa são oriundas da abordagem multidisciplinar dos Estudos Culturais e do pensamento pós-colonial, uma vez que busquei relacionar não apenas disciplinas e teorias, mas também narrativas e discursos antigos e contemporâneos, de modo a realizar uma crítica do conhecimento ocidental, apontar como as relações de poder-saber atuaram no sentido de invisibilizar os

conhecimentos nativos e trazer os filmes como um espaço que aponta para a multiplicidade das culturas e dos conhecimentos indígenas.

O cinema, enquanto componente da cultura contemporânea, constitui-se em um importante espaço para pesquisas de diferentes áreas, com destaque para os chamados Estudos Culturais, que privilegiam sua “disseminação na cultura por meio de um amplo contínuo discursivo, no qual os textos são inseridos em uma matriz social e produzem consequências em todo mundo”. (STAM, 2003, p. 250) Além disso, interessam-se por todos os tipos de texto e não apenas por aqueles considerados eruditos, e com isso, buscam demarcar tanto os momentos de manipulação hegemônica quanto de resistência.

Dessa forma, os Estudos Culturais operam no sentido também de abrir espaço para vozes marginalizadas e grupos sub-representados, situando o cinema no espectro das práticas culturais, considerando-o enquanto sistema de representação e significação, de onde se expressam diversas vozes sociais e perspectivas culturais. Se é através da elaboração de narrativas que a cultura produz e reproduz seus significados, então o cinema constitui-se numa poderosa ferramenta de circulação de valores e de construção de identidades.

A partir das conexões com o pensamento pós-colonial é que os Estudos Culturais vão delineando suas especificidades no âmbito da América Latina, onde o tema da representação encontra-se implicado, necessariamente, na consideração do problema da subalternidade. Assim, tem sido parte dos esforços do “Grupo latino-americano de estudos subalternos”, em contraposição à “historiografia tradicional da elite um estudo da cultura latino-americana que recupere as especificidades da subalternidade e corrija as distorções estabelecidas pelas abordagens hegemônicas”, conforme explica Ângela Prysthon. (2014, p. 113)

Utilizo como chaves de leitura algumas ideias em torno dos temas da identidade, diferença, cultura e hibridismos trabalhadas por Stuart Hall (1992, 1997, 2012). Nessa seara de reflexões que relaciona questões identitárias, culturais e discursivas, auxiliaram-me também os trabalhos de Tomaz Tadeu da Silva (2012) e Sérgio Costa (2009), além do olhar apurado da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009), quando propõe o termo “cultura” (cultura com aspas) para pensar esse duplo lugar de

ação que envolve o tema da cultura pelas populações indígenas e do qual os filmes parecem situar-se como um espaço exemplar desse modo de se relacionar com o dentro e o fora das comunidades.

Como alternativa para escapar de uma abordagem centrada exclusivamente nos estereótipos, a leitura da obra *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (2006), de Shohat e Stam, colaborou para uma atenção especial às relações de poder e às orquestrações de vozes sociais, situando o cinema como prática cultural. O trabalho destes autores tem como suporte a teoria pós-estruturalista, segundo a qual o acesso ao real se dá somente via linguagem e representação. Assim, o cinema não se refere ao “mundo”, mas representa suas linguagens e discursos. O filme é uma representação menos por causa da mimese e mais por seu sentido de delegação de vozes. É também discurso. Para os autores, abordagens centradas nos estereótipos podem trazer contribuições, ao revelar padrões opressivos de preconceito e ao assinalar a sua ação como forma de controle social. No entanto, eles argumentam que a exclusividade de preocupação com as imagens esbarra em problemas metodológicos (essencialismo, individualismo e a-historicidade). (Ibidem, p. 289-295)

Foram muito úteis também os olhares críticos ao conhecimento de matriz europeia que deu origem às ciências sociais na América Latina, lançados por autores latino-americanos como Aníbal Quijano (2005), Santiago Castro-Gomez (2005), Walter Dignolo (2008) e Catherine Walsh (2008, 2009), que empreendem grandes esforços para – em diálogo com os grupos subalternizados pelo discurso dominante, as minorias e os movimentos sociais – fomentar vias de descolonização do pensamento dentro e fora das Universidades.

As teorias do perspectivismo e do multinaturalismo ameríndio, elaboradas a partir da cosmopolítica de boa parte dos povos das terras baixas da América do Sul pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002) são de suma importância para a crítica do conhecimento cartesiano e, principalmente, pelo esforço em traduzir as perspectivas de conhecimento indígenas. Viveiros de Castro defende a força de tais conhecimentos, que devem ser escutados seriamente nos espaços legitimados de saber, propondo a noção de “entreconhecimento” como forma de descolonizar a educação.

Autores brasileiros que tem se dedicado a pesquisas em torno do cinema indígena, a exemplo de Caixeta de Queiroz (2008), André Brasil (2010, 2012) e César Migliorin (2013), tem se servido dos trabalhos de Viveiros de Castro e de Manuela Carneiro da Cunha (sua noção de “cultura”) e realizado ricas reflexões a respeito do potencial desse cinema não apenas do ponto de vista político e de luta por direitos e representação, mas também do ponto de vista estético.

Além deles, há um número considerável de dissertações e teses que vem sendo realizadas em torno da temática, sobretudo nos departamentos de Ciências Sociais, Antropologia e Comunicação. Dentre eles, trouxeram-me importantes informações e considerações para esta pesquisa as teses de Claudia Gonçalves (2012) e Juliano Araújo (2015), e também as dissertações de Silvia Pellegrino (2003), Adriana Busso (2011), Joseane Daher (2007), Eliete Pereira (2010) e Fernanda Silva (2013).

Por fim, pude realizar importantes reflexões de caráter histórico, político, espiritual e ecológico a partir das publicações de Daniel Munduruku (2012), Ailton Krenak (2015), Kaká Werá (2016) e Davi Kopenawa (2015), potentes vozes da atualidade que vem divulgando conhecimentos sobre os povos indígenas do Brasil e que, felizmente, estão à disposição da sociedade brasileira.

Isso posto, passo para uma breve descrição dos temas abordados em cada seção desta tese. No primeiro momento, busco apontar os vínculos estreitos entre a constituição dos Estados nacionais, as ciências sociais e o processo de invenção, exclusão e disciplinamento do “outro” no contexto latino-americano. A produção de alteridades, fundamentada na racionalidade ocidental característica da modernidade, segundo Castro-Gómez, dependeu de um entrelaçamento entre o Estado-nação e as ciências sociais na atividade de construir e legitimar um modelo, um perfil de subjetividade que atendessem aos interesses dominantes. De acordo com o autor, o aparato teórico-conceitual das ciências sociais, fundado na lógica binária, contribuiu para a exclusão e o disciplinamento daqueles que não se ajustavam ao padrão de subjetividade requerida pelos Estados nacionais para dar cabo às políticas de modernização.

Com a globalização, altera-se o lugar da diferença no projeto capitalista e nas políticas estatais, o que implica mudanças também no campo do conhecimento científico. Nesse sentido, Castro-Gómez considera fundamental o papel das teorias pós-coloniais e de um projeto de descolonização das ciências sociais e da filosofia. Uma das questões desta pesquisa aponta para os modos de vida ameríndios como uma rica possibilidade de crítica do conhecimento dominante e de contribuições para o deslocamento de paradigmas cientificistas para paradigmas ético-estéticos.

No segundo momento, intitulado “Saber-Poder à brasileira”, busco mostrar como o par saber-poder articulou-se no Brasil de modo a invisibilizar o indígena no campo discursivo, dando destaque à forma como, no século XIX, as teorias vigentes fundamentavam as decisões políticas e legislativas em torno das populações indígenas, com o objetivo de tomar suas terras e, na impossibilidade de destruí-los, incorporá-los à nação a ser criada na condição de cristãos, trabalhadores e cidadãos comuns.

Em “Deslocamentos epistemológicos e políticos: Índios em movimento no século XX”, enfatizo alguns acontecimentos do referido século, com destaque para a oficialização da política indigenista e da criação de órgãos de “apoio” às populações indígenas, como o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e a Fundação Nacional do Índio (Funai). Comento, também, sobre as mudanças ocorridas na antropologia dos anos 1960 e 1970 e o trabalho dos indigenistas em apoio às populações indígenas num contexto político em que “desenvolvimento” e “progresso” eram palavras de ordem das políticas estatais, que continuam promovendo práticas etnocidas e ecocidas. Discuto sobre a mobilização indígena e a luta conjunta em prol dos direitos à terra e à diferença, conquistados na Constituição de 1988 para, enfim, chegar ao contexto de emergência dos filmes indígenas.

Na quarta seção apresento o contexto de emergência do projeto Vídeo nas Aldeias, os objetivos da proposta, a pertinência do método audiovisual para a produção de conteúdos indígenas e a importância de tal trabalho no âmbito da comunicação, da cultura e da política indígenas. Desde o seu surgimento, em 1910, o cinema nacional (ficção e documentário) aborda a questão indígena, difundindo imagens que insistem em situar os indígenas no passado histórico e no lugar de primitivos.

A partir da década de 1970, passa-se a valorizar produções partilhadas e talvez o cinema indígena seja um dos desdobramentos mais ricos desta prática. Busco pontuar as primeiras experiências nesse sentido, com destaque para os diferentes momentos que marcaram as produções do VNA, projeto que surgiu com o propósito de promover a apropriação de ferramentas audiovisuais em diversas aldeias no Brasil, incentivando o protagonismo de jovens indígenas na construção de suas imagens e narrativas, num contexto de lenta conquista de direitos e de movimentos de reafirmação étnica. O indigenista e documentarista Vincent Carelli, coordenador do projeto, destaca a pertinência do método audiovisual no processo de recriação cultural acionado com a realização dos filmes, a partir do diálogo e da participação coletiva.

Dada a ausência indígena na mídia nacional, bem como a rara existência de comunicação interétnica no início dos anos 1990, Carelli destaca ainda o processo de apropriação audiovisual como uma importante ferramenta de comunicação e circulação de informações dentro e fora das aldeias, como instrumento mobilizador de estratégias políticas. Segundo ele, trata-se de uma “revolução tecnológica” justamente porque potencializa a oralidade e os processos tradicionais coletivos, sem ter que passar necessariamente pela crivo da escrita.

Na seção 5 finalmente chego à análise dos filmes. “O aspecto político no cinema Huni Kuin: história, representação e identidade em *Já me transformei em imagem*” é o título referente ao momento da pesquisa em torno da construção filmica realizada pelos Huni Kuin para contar a sua história em cinco tempos. Busco discutir como os povos indígenas tem se apropriado das tecnologias audiovisuais para elaborar discursos e questões em torno de temas como história, representação, identidade e visibilidade, todos aspectos relacionados à faceta mais política do cinema indígena contemporâneo produzido no Brasil.

Em “O tema da cultura no cinema Kuikuro: *ügühütu*, ‘cultura’ e diálogo intercultural em *Os Kuikuro se apresentam* e *O manejo da câmera*”, discurso brevemente sobre o momento dos primeiros contatos entre os Kuikuro e os *kagaiha* (branco) e as discussões em torno da criação do Parque Nacional do Xingu. Em seguida, busco contextualizar as condições de emergência do trabalho de documentação audiovisual e produção de filmes da etnia, a partir da experiência de Carlos Fausto



(2011), para enfim, chegar aos filmes e realizar uma discussão em torno das mudanças culturais e das tensões e diálogos de caráter intergeracional e intercultural que eles propõem. A partir dos filmes ainda foi possível realizar uma discussão em torno da crítica ao multiculturalismo neoliberal (tal como proposta por Costa, a partir de Bhabha e Hall) e apresentar a noção de interculturalidade crítica (como proposta pelo movimento indígena equatoriano e sistematizado por Walsh em diálogo com Quijano).

Por fim, “A cosmovisão no Mbyá-Guarani: Palavra, mito e (r)existência em *Bicicletas de Nhanduru*” remete à resistência secular dos Guarani, sustentada, sobretudo, em sua cosmovisão na qual a palavra ocupa um lugar especial. O documentário em questão, ao mesmo tempo em que evoca a espiritualidade ancestral presente no cotidiano da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões (RS), aponta para as tensas relações estabelecidas com o entorno não-indígena, promovendo também a questão da “cultura” como tema. Por fim, a partir do enlace entre tempo presente e tempo mítico que o filme propõe, mobilizo a sistematização realizada por Eduardo Viveiros de Castro em torno do perspectivismo e multinaturalismo ameríndios, de modo a propor uma abertura para esse pensamento sociocósmico, em que as dimensões míticas e oníricas são legítimas no exercício de ver e agir sobre o mundo.

## 1. MODERNIDADE, COLONIALIDADES E A INVENÇÃO DO “OUTRO”

*“O encontro com o mundo índio (...) tornou-se  
uma necessidade para quem quer  
compreender o que se passa no mundo  
moderno. Não basta porém compreender;  
trata-se de ir até o fim de todas as galerias  
obscuras, de procurar abrir algumas portas –  
quer dizer, no fundo, tentar sobreviver”.*

Le Clézio (1989)

## 1.1 - Estado-nação, Ciências Sociais e a exclusão da diferença

Segundo o filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez (2005), o esforço de submeter a vida ao controle absoluto do homem, a partir da suposta segurança proporcionada pelo conhecimento, seria a grande marca do que ele chama de projeto de modernidade, erguido a partir de uma lógica dualista e excludente, presente nas relações modernas:

A modernidade é uma máquina geradora de alteridades que, em nome da razão e do humanismo, exclui de seu imaginário a hibridez, a multiplicidade, a ambiguidade e as contingências das formas de vida concretas. A crise atual da modernidade é vista pela filosofia pós-moderna e os estudos culturais como a grande oportunidade histórica para a emergência dessas diferenças largamente reprimidas. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 80)

A racionalização do ocidente exige, do ponto de vista conceitual, a centralidade do homem associada à ideia que, desde Bacon, coloca a natureza enquanto um adversário a ser dominado, a partir da técnica e da ciência. É nesse sentido que a razão técnico-científica já surge com o papel de “desvendar” os segredos da natureza para submetê-la às necessidades de controle do homem, processo este chamado por Max Weber de “desencantamento do mundo”. (Ibidem, p. 80)

Com o objetivo de gerir os mecanismos de controle do mundo social e natural é que surge o Estado nacional, instância centralizadora capaz de garantir a organização da vida humana, constituindo-se como ponto de partida de formulação de metas coletivas, válidas para todos, a partir de critérios “racionalis” e definidas por ele mesmo. Nesse contexto, o papel desempenhado pelas ciências sociais é de fundamental importância, sobretudo por seus efeitos práticos, uma vez que passam a produzir os conhecimentos capazes de definir metas, direcionar ações e legitimar as políticas reguladoras do Estado e de suas instituições (escola, hospitais, prisões, constituições, o direito) com vistas, justamente, a disciplinar a vida das pessoas ao sistema de produção. Castro-Gómez observa a esse respeito:

A questão era ligar todos os cidadãos ao processo de produção mediante a submissão de seu tempo e de seu corpo a uma série de normas que eram definidas e legitimadas pelo *conhecimento*. As ciências sociais ensinam quais são as “leis” que governam a economia, a sociedade, a política e a história. O Estado, por sua vez, define suas políticas governamentais a partir desta normatividade cientificamente legitimada. (Ibidem, p. 81)

Tal esforço em criar perfis de subjetividade estatalmente coordenados é o que conduz ao fenômeno da “invenção do outro”, problema que, de acordo com o autor, deve ser tratado teoricamente a partir do “processo de produção material e simbólica” que envolveu as sociedades ocidentais a partir do século XVI. Invenção refere-se aqui menos ao modo como um grupo de pessoas se representa mentalmente a outras, do que aos “dispositivos de saber e poder que servem de ponto de partida para a construção dessas representações”. (Idem, p. 81)

Nesse sentido, a pesquisa de Beatriz González-Stephan (1996), sobre o modo como os dispositivos de poder no contexto latino-americano possibilitaram a “invenção do outro” é ilustrativa. Inspirada em Foucault, sua análise resultou na identificação das constituições, dos manuais de urbanidade e das gramáticas de idiomas como as três práticas disciplinares responsáveis por forjar o cidadão latino-americano no século XIX, chamando a atenção para a presença da escrita nos três casos:

Escrever era um exercício que, no século XIX, respondia à necessidade de ordenar e instaurar a lógica da “civilização” e que antecipava o sonho modernizador das elites *criollas*. A palavra escrita constrói leis e identidades nacionais, planeja programas modernizadores, organiza a compreensão do mundo em termos de inclusões e exclusões. Por isso o projeto fundacional da nação se leva a cabo mediante a implementação de instituições legitimadas pela letra (escolas, hospitais, oficinas, prisões) e de discursos hegemônicos (mapas, gramáticas, constituições, manuais, tratados de higiene) que regulamentam a conduta dos atores sociais, estabelecem fronteiras entre uns e outros e lhes transmitem a certeza de existir dentro ou fora dos limites definidos por essa legalidade escriturária. (GONZÁLEZ-STEPHAN, 1996, p. 31 apud CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 81)

Desse modo, os elementos que tornaram possível a formação do cidadão como “sujeito de direito” estão relacionados ao espaço de legalidade definido pela

constituição, cuja função era justamente a de construir um campo de identidades homogêneas de modo a viabilizar, juridicamente, o projeto moderno. Se a constituição determina o tipo de subjetividade moderna desejável, a escola será o espaço responsável por forjar este sujeito, disciplinando-lhe o corpo e a mente, tornando-o útil à pátria<sup>6</sup>. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 81-82)

De modo mais específico, o trabalho de González-Stephan focou a função disciplinar de tecnologias pedagógicas (como os manuais de urbanidade<sup>7</sup> e as gramáticas<sup>8</sup>, ambos operando no campo de autoridade aberta pelo livro) na construção da identidade do cidadão moderno (ao mesmo tempo em que inventa-se o “outro”, como sua contraluz) na América Latina. A esse respeito, Castro-Gomez afirma:

A construção do imaginário da “civilização” exigia necessariamente a produção de sua contraparte: o imaginário da “barbárie”. Trata-se em ambos os casos de algo mais do que representações mentais. São imaginários que possuem uma *materialidade concreta*, no sentido de que se ancoram em sistemas abstratos de caráter disciplinar como a escola, a lei, o Estado, as prisões, os hospitais e as ciências sociais. É precisamente este vínculo entre conhecimento e disciplina o que nos permite falar, seguindo Gayatri Spivak, do projeto da modernidade como o exercício de uma “violência epistêmica”. (Idem, p. 82-83)

No entanto, a compreensão de uma perspectiva geopolítica do problema da “invenção do outro” - que incorpore tais processos na dinâmica do capitalismo como sistema-mundo -, exige ainda, conforme Castro-Gómez, reestruturações conceituais que se estendam para o âmbito das macroestruturas de longa duração: é nesse sentido que as

---

<sup>6</sup> González-Stephan demonstrou em seu trabalho como a constituição venezuelana de 1839 foi um instrumento que garantia a cidadania apenas aos sujeitos cujos perfis interessavam ao projeto da modernidade, a saber: homem, branco, pai de família, católico, proprietário, letrado e heterossexual. (González-Stephan, 1996: 31 apud Castro-Gómez, p. 81)

<sup>7</sup> Publicado em 1894, tratava-se de uma espécie de “nova bíblia” que tinha o propósito de ensinar o indivíduo a ser um “bom cidadão”, de como civilizar-se, ter autocontrole, comportar-se em todas as situações e fazer, assim, parte do espaço legal da modernidade, tornando-se um sujeito moderno, integrando-se ao “nós”. Castro-Gómez explica: “A ‘urbanidade’ e a ‘educação cívica’ desempenharam o papel, assim, de taxonomia pedagógica que separava o fraque da ralé, a limpeza da sujeira, a capital das províncias, a república da colônia, a civilização da barbárie”. (Ibidem, p. 82)

<sup>8</sup> A estabilização linguística via gramática possuía relação direta com os manuais já citados e era fundamental para facilitar a implementação das leis e as transações comerciais. As gramáticas eram o instrumento normativo para construir uma cultura do “bem dizer”, para eliminar o espontâneo da fala popular e controlar o que fosse diferente. “Para serem civilizados, para formarem parte da modernidade, para serem cidadãos colombianos, brasileiros ou venezuelanos, os indivíduos não só deviam comportar-se corretamente, e saber ler e escrever, mas também adequar sua linguagem a uma série de normas. A submissão à ordem e à norma leva o indivíduo a substituir o fluxo heterogêneo e espontâneo do vital pela adoção de um *continuum* arbitrariamente constituído pela letra”. (Ibidem, p. 82)

teorias pós-coloniais tem desempenhado um papel importante, sobretudo quando sublinham o impacto das experiências coloniais na formação das relações propriamente modernas de poder.

O pensamento pós-colonial trouxe para as ciências sociais uma discussão fundamental, por muito tempo subestimada: o fato de que a criação dos Estados nacionais na América Latina e na Europa entre os séculos XVII a XIX, longe de ter sido um processo autônomo, viabilizou a contrapartida estrutural do colonialismo europeu. O fato de o Estado-nação operar como “maquinaria de produção de “*outredades* que devem ser disciplinadas” foi possível porque sua emergência ocorre no âmbito daquilo que Walter Mignolo denominou “sistema-mundo moderno/colonial”. (Ibidem, p. 83)

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) chama a atenção para a América Latina enquanto o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder constituído a partir da ideia de raça e que estabeleceu um lugar de superioridade para os colonizadores (europeus) e de inferioridade para os colonizados (índios, negros e mestiços). Somando-se a isso formas históricas de controle do trabalho, as relações sociais que daí derivam imprimem um padrão de dominação que funda o critério racial como instrumento de classificação hierárquica dos atores sociais, bem como seus papéis na estrutura de poder em jogo<sup>9</sup>. (QUIJANO, 2005, p. 117)

É este imaginário que estabelece diferenças opostas e excludentes entre colonizador e colonizado e legitima a espoliação colonial. Nas palavras de Castro-Gómez:

As noções de “raça” e de “cultura” operam aqui como um dispositivo taxonômico que gera identidades opostas. O colonizado aparece assim como o “outro da razão”, o que justifica o exercício de um poder disciplinar por parte do colonizador. A maldade, a barbárie e a incontinência são marcas identitárias do colonizado, enquanto que a bondade, a civilização e a racionalidade são próprias do colonizador. Ambas as identidades se encontram em relação de exterioridade e se excluem mutuamente. A comunicação entre elas não pode dar-se no âmbito da cultura - pois seus códigos são impenetráveis - mas no âmbito da *Realpolitik* ditada pelo poder colonial. Uma política “justa” será aquela que, mediante a implementação de mecanismos jurídicos e

---

<sup>9</sup> Quijano explica que os dois elementos (raça e divisão do trabalho) foram estruturalmente associados e reforçavam-se reciprocamente. (QUIJANO, 2005, p. 118)

disciplinares, tente civilizar o colonizado através de sua completa ocidentalização. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 83)

A esse padrão de poder - colonialista e elaborado com a modernidade a partir de uma perspectiva dominante ocidental/europeia – é que se chama de colonialidade. À colonialidade do poder, estão vinculadas as colonialidades do saber, do ser e a cosmogônica<sup>10</sup>, todas inter-relacionadas, porém identificáveis.

## 1.2 - Colonialidades

No texto *La proyección infinita del colonialismo*, Carlos Trinidad (2015) explica que enquanto a colonialidade do poder articula formas modernas de exploração e dominação baseadas na divisão racial e na superioridade inerente aos conquistadores sobre a inferioridade dos conquistados; a colonialidade do saber ensina que o conhecimento válido é o criado nos centros de poder, em oposição direta àqueles produzidos pelos “outros” subalternizados e catalogados como inferiores, errados, tradicionais, já que não são produzidos a partir de critérios científicos. Trata-se, assim, de um modo de catalogar as epistemologias e geri-las com o objetivo de reproduzir o regime único de pensamento moderno/colonial.

Sobre a colonialidade do ser, Trinidad aponta para o mecanismo de controle das populações subalternizadas através do desejo, inalcançável, pelos supostos benefícios do capitalismo e da modernidade de que desfrutariam os brancos europeus.

Castro-Gómez situa a colonialidade do poder como uma ampliação do conceito foucaultiano de “poder disciplinar”, ao mostrar “que os dispositivos panópticos erigidos pelo Estado moderno inscrevem-se numa estrutura mais ampla, de caráter mundial, conferida pela relação colonial entre centro e periferia a partir da expansão europeia”. O projeto moderno é, portanto, uma via de mão dupla compondo uma mesma dinâmica estrutural: de um lado, a governamentalidade exercida de dentro, pelos Estados nacionais, por meio de políticas de subjetivação que visavam a criação de identidades

---

<sup>10</sup> Conforme explica Catherine Walsh (2008, p. 3), a lógica binária cartesiana, ao separar homem e natureza, localiza as forças de caráter “vital-mágico-espiritual” das comunidades afro e indígenas como primitivas, e com isso, reduzem e inferiorizam suas cosmologias, religiosidades e filosofias.

homogêneas; e de fora, operada pelas potências hegemônicas do sistema-mundo moderno/colonial, que visava garantir fluxos de matéria-prima. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 83)

### 1.3 – Globalização e deslocamento epistemológico

Desse modo, é importante estar atento ao fato de que todo o sistema conceitual das ciências sociais dos séculos XVII e XVIII (Hobbes, Bossuet, Turgot), - do qual uma ruptura epistemológica plena ainda não fora realizada - está impregnado de um imaginário colonial, que compartilha a ideia de que a “espécie humana” sairia aos poucos da ignorância, passando por estágios de aperfeiçoamento, até obter a “maioridade” alcançada pelas sociedades modernas europeias. A esse respeito, vale destacar:

O referencial empírico utilizado para este modelo heurístico para definir qual é o primeiro “estágio”, o mais baixo na escala de desenvolvimento humano, é o das sociedades indígenas americanas tal como estas eram descritas por viajantes, cronistas e navegantes europeus. A característica desse primeiro estágio é a selvageria, a barbárie, a ausência completa de arte, ciência e escrita. “No início, tudo era América”, ou seja, tudo era superstição, primitivismo, luta de todos contra todos, “estado de natureza”. O último estágio do progresso humano, aquele alcançado pelas sociedades europeias, é construído, por sua vez, como o “outro” absoluto do primeiro e *à sua contraluz*. Ali reina a civilidade, o Estado de direito, o cultivo das ciências e das artes. O homem chegou ali a um estado de “ilustração” em que, no dizer de Kant, pode autolegislar-se e fazer uso autônomo de sua razão. A Europa demarcou o caminho civilizatório pelo qual deverão transitar todas as nações do planeta. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 84)

O aparato teórico-conceitual das ciências sociais, pautado em modelos analíticos binários – que opõe barbárie e civilização, tradição e modernidade, mito e ciência, dentre tantos outros -, conformou um espaço de poder moderno/colonial que internamente legitimava tanto a “a exclusão e o disciplinamento daquelas pessoas que não se ajustavam aos perfis de subjetividade de que necessitava o Estado para implementar suas políticas de modernização”, quanto a desigualdade de troca entre centro e periferia, que resultou em enormes benefícios (sociais e econômicos) para as potências europeias. Desse modo, a produção de alteridade para dentro e para fora fazia



parte de um mecanismo que implicava simultaneamente as colonialidades do poder e do saber. (Idem, p. 84)

A passagem da modernidade para a globalização se dá, segundo Castro-Gómez, quando a vida social começa a ser configurada por instâncias que escapam ao controle do Estado nacional, de modo a alterar qualitativamente os dispositivos mundiais de poder, uma vez que a sujeição ao sistema-mundo passa, a partir de então, pela produção de bens simbólicos. De modo distinto do projeto da modernidade (no qual o papel da ciências sociais consistia na produção de alteridades, para atender os interesses da acumulação de capital que requeria um perfil de sujeito branco, homem, casado, heterossexual, disciplinado, trabalhador e dono de si mesmo, excluindo tudo o que diferia disso), a atualidade da acumulação de capital passa a demandar a produção das diferenças que outrora excluía, o que exige mudanças de paradigmas também no campo das ciências sociais e humanas. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 84-85)

Dessa mudança de paradigma, o autor destaca, para citar um exemplo, as propostas teórico-metodológicas tanto de Jean François Lyotard quanto as dos estudos culturais. No primeiro caso, ele explica que diante da impossibilidade de permanência de um grande meta-relato de humanização da Humanidade, Lyotard desloca a legitimidade das ciências sociais para a “coexistência de diferentes jogos de linguagem”, onde, na falta de regras definidas *a priori*, são os jogadores que definem as regras do jogo ao jogar. Ao mesmo tempo, Castro-Gómez pergunta-se se a afirmação da inexistência de regras de antemão não implicaria num mascaramento do “sistema-mundo que produz as diferenças com base em regras definidas para todos os jogadores do planeta”. (Ibidem, p. 85)

Assim, o filósofo colombiano acredita que os estudos pós-coloniais tem um grande desafio para a elaboração de uma teoria crítica da sociedade em tempos de globalização, e isso implica promover a visibilização dos novos mecanismos de produção das diferenças, o que, no caso da América Latina, passa pelo desafio da descolonização das ciências sociais e da filosofia e pela necessidade de livrar-se definitivamente dos binarismos como categoria analítica.

Para uma descolonização do conhecimento, alguns estudiosos defendem a necessidade de ruptura com essa base de sustentação do conhecimento ocidental,

fundado na separação entre natureza e cultura, entre sujeito e objeto e toda a série paradigmática que acompanha cada um desses termos, aliada à invenção do mesmo e do outro legitimado no processo de colonização. Walter D. Mignolo fala em “desobediência epistêmica”, Catherine Walsh em “interculturalidade sincera” e Eduardo Viveiros de Castro em “entreconhecimento”.

Um aspecto fundamental desta pesquisa relaciona-se à ideia de que o pensamento e os modos de vida ameríndios, considerados a partir das noções de perspectivismo e multinaturalismo, apontam para possibilidades férteis de crítica do conhecimento dominante, de sua lógica excludente do ou/ou, e da temporalidade histórica ligada à ideia de progresso universal, à medida que parecem privilegiar a exterioridade, o encontro e o devir, e cujo movimento parece ser capaz de nutrir uma proposta de deslocamento, nas ciências humanas, de paradigmas cientificistas para paradigmas ético-estéticos (como propõe Guattari); de um pensamento-ciência (representacional) para um pensamento-arte, como propõe Manguiera, a partir de Deleuze.

## 2. SABER-PODER À BRASILEIRA: A CONSTRUÇÃO DO ÍNDIO COMO “MENOR”

*“O Brasil não existe. O que existe é uma multiplicidade de povos, indígenas e não indígenas, sob o tacão de uma ‘elite’ corrupta, brutal e gananciosa, povos unificados à força por um sistema mediático e policial que finge constituir-se em um Estado-nação territorial. Uma fantasia sinistra. Um lugar que é o paraíso dos ricos e o inferno dos pobres. Mas entre o paraíso e o inferno, existe a terra. E a terra é dos índios. E aqui todo mundo é índio, exceto quem não é”.*

Eduardo Viveiros de Castro (2006)

## 2.1 – História com H e os “povos sem história”

No Brasil, os dispositivos de saber e de poder entrelaçaram-se e constituíram-se mutuamente no que se refere à invenção do “outro” e à construção do indígena enquanto ser “menor”. Foi o acadêmico Ignácio Barboza Machado<sup>11</sup> quem escreveu as dissertações de caráter crítico-jurídico-histórico sobre o “descobrimento” do Brasil nos dois primeiros séculos de colonização portuguesa. O seguinte trecho é precioso, no sentido de destacar o lugar conferido aos povos nativos do “Novo Mundo” (no que tange ao perfil do sujeito útil ao projeto de modernidade, com os povos indígenas sendo situados no extremo oposto de tal projeto):

Como eram e são tão bárbaros, e destituídos de razão, não trataram de Escritura, ou de outros monumentos em que recomendassem à posteridade as suas Histórias para que dela víssemos os seus Principados, alianças, Pazes, e discórdias de soberanos, sucessos de Estados, conquistas e Províncias, defensas de Praças, admirássemos vitórias e perdas de Batalhas, e todo o memorável com que a fortuna e a política vão sempre, com os séculos, acrescentando às Histórias das Monarquias. Por esta Cauza, ignoramos o que se conhece de todas as outras Nações do Mundo [...]. (Ignácio Barboza Machado, Exercícios de Marte, 1725, fol. 90 apud CUNHA, 2012, p. 8)

A história canônica do Brasil tem início, assim, com o “descobrimento”. Acreditando terem chegado ao paraíso na terra, os portugueses nomearam cada lugar, batizando a nova terra, para em seguida, fazê-lo com os gentios, conforme explica a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha: “São os ‘descobridores’ que a inauguram e conferem aos gentios uma entrada – de serviço – no grande curso da História”. (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 12)

A existência desses outros homens, do ponto de vista colonial, impôs uma necessidade de rearranjo que confluísse, simultaneamente, com as mudanças de paradigma no horizonte do conhecimento e com o projeto de expansão que vinha mobilizando vários países europeus. De modo que a forma como esses outros homens

---

<sup>11</sup> A partir do manuscrito 13/15/42 da Biblioteca Nacional de Portugal, referente às Dissertações da História Militar no Brasil, escrito para a Academia Brasílica dos Esquecidos em 1725. (GONÇALVES, 2011)

viriam a ser inseridos dentro do grande quadro da história europeia (dita universal) torna-se uma questão importante, que vai sendo alterada de acordo com as mudanças de interesse das forças em jogo: classificá-los, identificá-los e distingui-los era importante para os objetivos da colonização. (Ibidem, p. 8)

Nesse contexto é que Carneiro da Cunha chama a atenção para a grande armadilha que persiste até os dias atuais e que ela chama de “ilusão do primitivismo”. O paradigma do conhecimento ocidental baseado no evolucionismo do século XIX, e que situa o saber a partir da noção de História vinculada às noções de tempo e progresso, propagou a ideia de que algumas sociedades (a exemplo das indígenas) teriam permanecido no grau zero da escala evolutiva, constituindo-se como “testemunhos” do passado das sociedades ocidentais. (Ibidem, p. 11)

Se estavam congeladas no tempo, não era necessário buscar suas histórias, bastava que suas culturas “autênticas” e “puras” fossem estudadas por etnógrafos antes que desaparecessem. Nesse sentido, tornou-se bastante conhecida a frase do historiador Francisco Adolfo Varnhagen, de que para “(...) povos na infância não há história: há só etnografia” e que é ilustrativa do papel reservado aos índios pelos historiadores. (VARNHAGEN [1854] 1978: 30 apud CUNHA, 2012, p. 11)

Ainda que interessada em outros temas, também a antropologia, com a categoria do “presente antropológico” e uma perspectiva assimilacionista, terminou contribuindo para assentar a ideia de que as sociedades indígenas eram sociedades sem história. Carneiro da Cunha diz que isso se dá porque não conhecemos sua história, não apreendemos o seu sentido ou alcance, somos tentados a permanecer na ideia de que as populações indígenas de hoje são o mesmo que foram no momento da descoberta, ou mesmo antes da descoberta, já que seriam sociedades “paradas no tempo”. (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 11-12)

De modo distinto, Carneiro da Cunha busca mostrar como a história está presente de diferentes maneiras para os povos indígenas, e sobretudo, na própria relação dos homens com a natureza. Ela explica que as sociedades contemporâneas da Amazônia, por exemplo, são igualitárias e de população diminuta, características estas que vem sendo explicadas de diferentes maneiras nos últimos quarenta anos: enquanto alguns

consideraram que as sociedades indígenas tinham, embutido em seu ser, um antídoto à emergência do Estado; outros relacionaram a limitação demográfica a limitações ambientais (pobreza dos solos, potencial agrícola, proteínas animais). Já pesquisas arqueológicas corroboram os relatos dos cronistas, afirmando que a Amazônia - tanto as áreas de várzea quanto as de terra firme - foi povoada durante longo tempo por sociedades populosas, sedentárias, possivelmente estratificadas e autóctones. Disso tudo, importa atentar para a afirmação de que “as sociedades indígenas de hoje não são portanto o produto da natureza, antes suas relações com o meio ambiente são mediatizadas pela história”. (Ibidem, p. 13-14)

Na abordagem da história tradicional (dominante), conforme explica Maria Regina de Almeida (2010), os índios pareciam estar no Brasil à disposição dos europeus, que se serviam deles conforme seus interesses e julgavam-nos como aptos ou inúteis, aliados ou inimigos, bons ou maus. Ela explica que à medida em que os índios eram situados exclusivamente na condição de vítima (escravos ou submetidos), foi-se tecendo simultaneamente o discurso da aculturação (tanto por historiadores quanto por antropólogos), a partir do qual os índios iam deixando de ser índios e, com isso, iam desaparecendo da escrita da história. (ALMEIDA, 2010, p. 13-14)

Assim, o processo de colonização promoveu um duplo genocídio contra os povos indígenas, que passa pela destruição física e também por uma eliminação enquanto sujeitos históricos, a partir de uma ampla construção discursiva na qual aparecem apenas como vítimas de práticas que lhes eram externas. Dessa perspectiva, não se considera a ação dos índios, nem o fato de, ainda que em posição subalterna, terem sido agentes de sua história, de terem efetuado escolhas e mobilizado estratégias, numa operação que escondeu o vínculo (necessário) entre política indigenista e política indígena: a “política metropolitana requer a existência de uma política indígena”, explica a antropóloga.<sup>12</sup> (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 22-23)

Carneiro da Cunha destaca que a ideia de que os índios são sujeitos e não somente vítimas pode ser nova para nós, mas não o são para eles. Certas questões, como a

---

<sup>12</sup> A antropóloga recomenda, para uma maior compreensão das imbricações entre as políticas indigenistas e indígenas, o trabalho de Turner sobre os Kayapó, que dá conta da articulação política externa com a interna desse povo ao longo de décadas. (Idem, p. 23)

“gênese do homem branco” e a “iniciativa do contato” são apreendidas pelos índios muitas vezes como produto de sua ação e vontade, e em muitas mitologias o branco figura não apenas através do ponto da alteridade, mas também a partir do tema da desigualdade no poder e na tecnologia. (Ibidem, p. 24)

## **2.2 - Forças em jogo na colonização: todos contra os índios**

As relações entre os povos indígenas e as diferentes instâncias em jogo no processo da colonização (que passavam, às vezes de forma tensa, pelos interesses dos colonos, do governo e dos missionários) são modificadas de acordo com o momento e com as circunstâncias. Algumas dessas tensões foram evidenciadas depois de passado o primeiro século da colonização (no qual predominou a prática do escambo, em que os índios atuaram basicamente como parceiros comerciais dos europeus), com a instalação do primeiro governo geral do Brasil.

O empreendimento colonial exigia, estruturalmente, mão-de-obra capaz de atuar no trabalho de garantir o apresamento de mais índios, tarefa que ficou a cargo dos colonos. A Coroa portuguesa, por sua vez, durante certo período, teve que privilegiar questões estratégicas, que garantissem a Colônia politicamente: precisava de índios aliados do ponto de vista interno (na luta contra os competidores franceses, holandeses e espanhóis) e do ponto de vista externo, atuando como “fronteiras vivas”; como também precisou de índios “hostis” na década de 1730 na Amazônia, para obstruir a rota fluvial e evitar o contrabando. (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p.18-19)

Somente mais tarde, no século XVIII, com o marquês de Pombal, é que passou a figurar enquanto interesse da Coroa a emergência de um “povo brasileiro livre, substrato de um Estado consistente: índios e brancos formariam este povo enquanto os negros permaneceriam escravos”. (Ibidem, p. 20)

Nesse jogo de relações, também a ordem religiosa (representada pela Igreja) não era monolítica. Mediado pelo sistema do padroado, os interesses da Igreja e da Coroa implicavam-se estruturalmente: de uma lado, o rei exercia várias atribuições religiosas; e do outro, a Coroa era obrigada a evangelizar suas colônias. Nesse contexto, os jesuítas desfrutavam de uma condição de privilégio, garantida pela independência financeira

que, por sua vez, nutria sua independência política. Por conta de disputas do controle do trabalho indígena nos aldeamentos e também em torno da legislação e da direção de instituições, os jesuítas terminaram sendo expulsos, no século XVII, de São Paulo, do Maranhão e do Pará<sup>13</sup>. (Ibidem, p. 20)

O foco da política indigenista alterou-se significativamente com a expulsão do jesuítas por Pombal em 1759 (que eliminou, assim, as vozes dissonantes em relação à escravização de índios e ocupação de suas terras) e com a chegada ao Brasil de João VI em 1808, que deslocou o foco da ação da exploração do trabalho indígena para suas terras (e cem anos mais tarde, para seu subsolo). (Ibidem, 21)

### **2.3 - “Conhecimento” a serviço da política indigenista no século XIX**

Almeida explica que “os índios integrados à colonização, seja como escravos, seja como aliados, eram vistos como submissos e aculturados, não constituindo, pois, categoria social merecedora de maiores investigações” (ALMEIDA, 2010, p. 16). Este é o ponto de vista adotado pelo discurso científico que, construído de modo dualista, separou os agentes do processo em duas pontas opostas e excludentes: se de uma lado há a dominação; do outro, só restaria a submissão, o que resultou em interpretações e teorias sobre as relações de contato quase sempre equivocadas e reducionistas sobre a atuação dos índios nos processos históricos.

O século XIX é um período importante para visualizar como elementos de conhecimento e dispositivos políticos alimentam-se reciprocamente dentro de uma dinâmica estrutural no sentido de invisibilizar os povos indígenas, exterminando-os fisicamente e apagando-os discursivamente. O interesse colonial vai sendo deslocado da exploração da mão-de-obra para as terras indígenas. Essa mudança de atenção, somada à complexidade do período<sup>14</sup>, vai promover debates em termos que até então não tinham ocorrido, de modo que a políticas indigenistas passam a ser elaboradas em consonância

---

<sup>13</sup> No entanto, viveram o chamado “século de ouro dos jesuítas”, quando trabalharam um enorme território missionário na Amazônia da segunda metade do século XVII a meados do século XVIII. (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 21)

<sup>14</sup> Em um século, o Brasil passa por três regimes de governo (de Colônia a Império a República), e se “moderniza” ao seu modo. Vale destacar que os índios cruzam o século sem representação real em nenhum nível.



com o conhecimento teórico em voga e que girava em torno de uma discussão sobre a humanidade ou animalidade dos índios<sup>15</sup>. (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 58)

Como foi mencionado, o evolucionismo que predomina no período é a teoria responsável pela conhecida vinculação dos povos indígenas com o primitivismo. Mas antes de se impor, houve uma série de discussões científicas e políticas que podem ajudar a situar o lugar ocupado pelos indígenas no campo do conhecimento dominante e de suas correlações com as decisões da instância política.

Carneiro da Cunha designa algumas dessas teorias, que vão desde a proposição de Blumenbach afirmando que crânio do Botocudo<sup>16</sup> é um meio caminho entre o orangotango e o homem, até o critério de perfectibilidade (que define o homem como um animal capaz de se autodomesticar) e que dividiu as opiniões do Império. De um lado, letrados brasileiros como José Bonifácio, defendiam a perfectibilidade dos índios: talvez por uma questão de orgulho nacional, oficialmente defendia-se a humanidade dos índios, mas internamente sua animalidade era frequentemente expressa<sup>17</sup>, explica a autora. (Idem)

Outros, a exemplo do naturalista Von Martius, negava a humanidade aos índios, tendo inclusive, anos mais tarde, concordado com a teoria de Cornelius de Pauw (1768), que afirmava categoricamente que, do mesmo modo que animais grandes não podiam vingar no Novo Mundo, a espécie humana estava fadada a degenerar nessas regiões, e a prova disso seriam os índios. Von Martius escreveu um ensaio sobre o “Estado de Direito entre os Índios do Brasil” para o *Instituto Histórico e Geográfico do Brasil* (IHGB), cuja conclusão fundamentava-se nas ideias de Pauw. (Ibidem, p. 60)

É válido citar ainda um outro trecho destacado pela antropóloga, referente ao discurso de um senador Dantas de Barros Leite, citado textualmente por Varnhagen, e que segue essa mesma linha de atribuir à fatalidade das leis da natureza aquilo que é produto de práticas e políticas humanas:

---

<sup>15</sup> Carneiro da Cunha observa que ainda que o papa tenha declarado em 1532 que os índios tinham alma, durante este período jamais se duvidou que se tratavam de homens e mulheres. (Ibidem, p. 58)

<sup>16</sup> De acordo com Carneiro da Cunha, os Botocudo estão para a ciência como os Tupi-Guarani estão para a nacionalidade.

<sup>17</sup> Em 1823, Bonifácio escreve: “Crê ainda hoje muita parte dos portugueses que o índio só tem figura humana, sem ser capaz de perfectibilidade”. (Ibidem, 58-59)

No Reino animal, há raças perdidas; parece que a raça índia, por um efeito de sua organização física, não podendo progredir no meio da civilização, está condenada a esse fatal desfecho. Há animais que só podem viver e produzir no meio das trevas; e se os levam para a presença da luz, ou morrem ou desaparecem. Da mesma sorte, entre as diversas raças humanas, o índio parece ter uma organização incompatível com a civilização. (Varnhagen 1867: 55-56 apud CUNHA, 2012, p. 60)

Pouco tempo depois, as teorias mudam, alterando o lugar conferido aos índios, que saem da “velhice prematura da humanidade” para sua infância: chega o momento de o evolucionismo triunfar, e, com ele, a visão dos povos indígenas como primitivos, como fósseis vivos da humanidade que sobreviveram por milagre e que a partir de então poderão evoluir, civilizar-se e ser incorporados ao mundo ocidental<sup>18</sup>. (Ibidem, p. 60).

Toda essa discussão em torno da humanidade dos índios era mobilizada para definir as políticas em relação a eles e o comportamento a ser adotado do ponto de vista administrativo. Os debates que ocorreram, até meados do século XIX, tinham o foco na questão da terra e discutiam entre a opção dos colonos de exterminar os índios “bravos” ou a opção de civilizá-los e inclui-los politicamente, defendida geralmente pelos estadistas que precisavam deles enquanto mão-de-obra. (Ibidem, p. 57)

## **2.4 - Sobre terra, leis e trabalho**

Com a expulsão dos jesuítas por Pombal em 1759 e a ofensiva de d. João VI, quando da sua chegada em 1808, deixou de haver vozes dissidentes quanto ao tema da ocupação das terras e da escravização dos índios, marcando esse período com um vácuo legislativo (só superado em 1845, com o Regulamento das Missões), e com uma violência no combate aos índios até então inédita, tendo inclusive se declarado uma guerra contra os Botocudos. Diferente dos primeiros séculos de colonização, assinala Carneiro da Cunha, quando “a guerra aos índios fora sempre oficialmente dada como defensiva, sua sujeição como benéfica aos que se sujeitavam e as leis como interessadas no seu bem-estar geral, seu acesso à sociedade civil e ao cristianismo”. (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 63)

---

<sup>18</sup> Carneiro da Cunha destaca ainda que no século XX, uma variante disso foi a crença na inevitabilidade do “progresso”, que pregava o fim das sociedades indígenas. (Ibidem, p. 60)

Enquanto a Coroa estava interessada, de um lado, em “desinfestar” as terras dos índios “bravos” (que não se deixavam “domesticar”, isto é, não se sujeitavam ao confinamento dos aldeamentos), o projeto modernizador de José Bonifácio buscava construir condições para o projeto político mais amplo de juntar os índios à população livre, incorporando-os ao povo que se precisava criar. Assim, ao mesmo tempo em que passa a vigorar no discurso oficial o uso de meios “brandos e persuasivos” para com os índios, dá-se o aparecimento de mecanismos de controle e aprisionamento, como os presídios que, a pretexto de tornarem-se “núcleos de futuras povoações, combatem os índios que resistem e instalam os que logram atrair em aldeamentos (...)”. (Ibidem, p. 63-64)

Com o fim do diretório Pombalino em 1798<sup>19</sup> e a ausência de uma política indigenista geral (apesar de inúmeras discussões e apontamentos sobre a melhor forma de “civilizar” os índios, com destaque para aqueles propostos por José Bonifácio), eles sequer são mencionados na primeira Constituição brasileira, de 1822. O único documento indigenista com diretrizes gerais do Império é o Regulamento das Missões<sup>20</sup>, de 1845. (Ibidem, p. 66)

A disputa sobre uma administração estritamente leiga ou uma administração religiosa dos índios arrasta-se até o século XX, quando os jesuítas já tinham há muito perdido sua autonomia em relação aos projetos governamentais. Mesmo quando o Império opta pela administração leiga, prevalece uma ambiguidade, uma vez que o único documento legal do ponto de vista jurídico era o Regulamento das Missões, no qual o missionário figurava como assistente religioso e educacional do administrador. Na prática, contudo, era muito comum ampliarem seu arco de ação e exercerem a função de diretores de índios. (Ibidem, 69-70)

Isso posto, torna-se mais claro como a Igreja e os presídios militares constituíram-se enquanto elementos estruturantes das dinâmicas sociais no Brasil ao longo do século

---

<sup>19</sup> Em vigor desde 1750 e revogado em 1798, o Diretório Pombalino, na prática, permaneceu servindo de referência para muitas decisões na Província e vigorando oficiosamente, por falta de uma legislação que o substituísse.

<sup>20</sup> O “Regulamento acerca das Missões de catechese e civilização dos Índios”, mais administrativo do que propriamente político, “prolonga o sistema de aldeamentos e explicitamente o entende como uma transição para a assimilação completa dos índios”. (Ibidem, p. 68)

no qual vão tornando-se mais manifestas a presença e a ação dos dispositivos modernos de captura, controle e disciplinarização dos índios, o que inclui também a educação (a cargos dos missionários e dos colonos) e a vigilância (mediante regentes policiais).

#### **2.4.1 - Espoliação das terras indígenas**

Os interesses da Coroa em relação às terras no século XIX passavam tanto pelo desejo de ampliar as fronteiras do Império quanto, nos espaços de povoamento mais antigo, limitar o acesso à propriedade fundiária e transformar uma população independente que vive à margem da grande propriedade (libertos, negros, índios, brancos pobres) em assalariados. É assim que, de acordo com Carneiro da Cunha, as estratégias relacionadas às terras, a rigor, sempre estiveram vinculadas às políticas de trabalho, e os índios ocupam um lugar singular nesse contexto, uma vez que “(...) tem de ser legalmente, senão legitimamente, despossuídos de uma terra que sempre lhes foi, por direito, reconhecida”. (Ibidem, p. 71)

Embora seja reconhecida a primazia dos índios sobre suas terras<sup>21</sup>, inclusive nos casos das terras de aldeamentos para onde os índios tenham sido levados, todo tipo de subterfúgio é utilizado para levar adiante um processo de espoliação<sup>22</sup> que atravessa o século, com destaque à reintrodução por d. João VI, em pleno século XIX, da ideia de que as terras conquistadas em “guerra justa” eram devolutas, fazendo ressurgir a escravidão indígena que havia sido abolida por Pombal em 1757. (Ibidem, p. 73)

Essas terras foram dadas a milicianos, fazendeiros e moradores pobres que deveriam contribuir com o trabalho de conversão dos índios à religião católica, ao trabalho agrícola e aos ofícios mecânicos. Além do forte incentivo à permanência desses colonos, havia ainda a recomendação de que terras fossem doadas também aos soldados que serviam nos presídios (estabelecimentos militares) visando a atração e pacificação de índios. Em 1824 falava-se sobre a necessidade de se “aproveitar os colonos

---

<sup>21</sup> Desde os “Apontamentos para a civilização dos Índios bravos do Império do Brasil”, no qual José Bonifácio diz que os índios são senhores legítimos de suas terras; até a promulgação da Lei das Terras, de 1850, que refere-se ao título dos índios sobre as terras como “originário”, e por isso, não necessitariam de legitimação. (Ibidem, p. 72)

<sup>22</sup> Contra os princípios do direito originário às terras, inscritos na tradição colonial, mobilizam-se saídas inescrupulosas, que vão desde a afirmação de que os índios são errantes, que não tem noção de propriedade nem apego ao território. (Ibidem, p. 73)

civilizados que forem concorrendo a pedir terras para se estabelecerem, pois que se sua vizinhança, trato, e comunicação resultam grandes benefícios à civilização de selvagens”. (Ibidem, p. 73-74)

Desse modo, a prática sistemática pela captura do trabalho e das subjetividades indígenas e pela disputa das terras envolvia o confinamento daqueles nos aldeamentos, a transferência de terras para colonos que, incentivados a permanecer, contavam com o apoio da Igreja e dos presídios na tarefa de civilizá-los. Por “civilizar” entenda-se submeter às leis e obrigar ao trabalho, para além da estratégia da catequização. Como os índios resistiam, fugindo e refugiando-se nas matas, a política pombalina de intrusamento de terras<sup>23</sup> era um meio de evitar a escapada e obrigar a convivência com os colonos.

#### **2.4.2 - Política de aldeamento**

A política de aldeamento de índios, indispensável ao projeto de colonização desde o seu início, prolongou-se até o século XIX, constituindo-se como palco de interesses e disputas diversas. De modo geral, tratava-se da prática de reunir e sedentarizar os índios, sob o governo leigo ou missionário, para que servissem de infraestrutura, fonte de abastecimento e reserva de mão-de-obra. (Ibidem, p. 76)

Para garantir o território, defendendo-o dos estrangeiros e de índios “hostis”, a Coroa precisava integrar os índios “aliados” à sociedade colonial, convertendo-os em súditos cristãos do Rei e obrigando-os a trabalhar (inicialmente como escravos, depois em troca de um salário irrisório). Os colonos, por sua vez, viam os índios como a força de trabalho sem a qual suas atividades não poderiam ser desenvolvidas; enquanto os missionários encontraram nos aldeamentos o único modo possível de viabilizar a catequização, submetendo os índios à obediência e ao trabalho compulsório. (ALMEIDA, 2010, p. 71-75)

Além desses interesses, é importante mencionar a ação dos diferentes grupos indígenas, normalmente esquecida pela historiografia oficial, que costuma referir-se aos

---

<sup>23</sup> O Diretório Pombalino visava a assimilação dos índios ao mundo do trabalho e romper com a autonomia de que desfrutavam os jesuítas. Sua política de intrusamento perdurou até o Regulamento das Missões, de 1845.

índios apenas como vítimas passivas do processo. Como Almeida propõe, estudos mais recentes sobre as relações nas aldeias destacam que “apesar dos imensos prejuízos e da posição subalterna (...), eles se interessaram por elas, participaram de sua construção e foram sujeitos ativos do processo de ressocialização e catequese nelas vivenciados” (Ibidem, p. 72). Os índios resistiram<sup>24</sup> como puderam: negando-se às rotinas de trabalho impostas, fugindo e participando de acordos e negociações.

### **2.4.3 - Legislação e o projeto “civilizatório”**

O mosaico de leis, alvarás e cartas régias que caracterizam a política indigenista do século XIX é indicativa das forças divergentes em jogo e sinalizava a acirrada disputa em torno das terras e do trabalho indígena. Tanto o Regulamento das Missões (1845) quanto a Lei das Terras (1850) incentivavam a assimilação ao mesmo tempo que atestavam os direitos dos índios às terras coletivas enquanto eles não atingissem a “civilização”. Em 1861, o Ministério da Agricultura e Obras Públicas torna-se o órgão responsável por assuntos indígenas, o que deixa claro o vínculo entre a política indigenista e questões agrárias do período. (ALMEIDA, 2010, p. 152)

Na visão de Carneiro da Cunha, a Lei das Terras inaugura uma política agressiva, já que logo após sua promulgação, o Império decide “incorporar aos Próprios Nacionais as terras de aldeias de índios que vivem dispersos e confundidos na massa da população civilizada”. Depois de anos de incentivo ao estabelecimento de estranhos nas aldeias, o governo decide se apropriar das terras dos índios ditos assimilados e questionar a “autenticidade” de seus modos de vida, lançando uma primeira versão dos critérios de identidade étnica que passarão a compor o debate em torno das populações indígenas no século seguinte. (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 79-80)

A antropóloga sintetiza do seguinte modo as etapas que constituíram o longo processo de espoliação das terras indígenas:

---

<sup>24</sup> Foram inúmeras as guerras de resistência promovidas por diversos grupos indígenas que se recusavam a colaborar com os portugueses e que, por isso, tiveram suas imagens construídas de modo extremamente negativo: caetés, potiguaras, goitacazes, aimorés, dentre outros. Sobre os botocudos, Almeida destaca as expedições que ocorreram entre 1808 e 1821 para combatê-los: “Na medida em que cresciam os conflitos com os índios, multiplicavam-se as descrições negativas sobre os botocudos. A imagem de ferocidade veiculada em discursos dos políticos e na imprensa estimulava as ações de violência contra eles e acirrava ânimos”. (ALMEIDA, 2010, p. 67)

(...) começa-se por concentrar em aldeamentos as chamadas “hordas selvagens”, liberando-se vastas áreas, sobre as quais seus títulos eram incontestes, e trocando-as por limitadas terras de aldeias; ao mesmo tempo, encoraja-se o estabelecimento de estranhos em sua vizinhança; concedem-se terras inalienáveis às aldeias, mas aforam-se áreas dentro delas para o seu sustento; deportam-se aldeias e concentram-se grupos distintos; a seguir, extinguem-se aldeias a pretexto de que os índios se acham confundidos com a massa da população”; ignora-se o dispositivo de lei que atribui aos índios a propriedade da terra das aldeias extintas e concedem-lhe apenas lotes dentro delas; reverterem-se as áreas restantes ao Império e depois às províncias, que as repassam aos municípios para que as vendam aos foreiros ou as utilizem para a criação de novos centros de população. Cada passo é uma pequena burla, e o produto final, resultante desses passos mesquinhos, é uma expropriação total. (Ibidem, p. 81-82)

Para justificar tais espoliações e o trabalho escravo que se estende até meados do século, multiplicam-se as retóricas em torno da necessidade de civilizar o índio e de incorporá-lo à sociedade civil, elevando-o ao *status* de cidadão. Difunde-se a ideia de que a escravidão era necessária para ensinar aos índios a agricultura e os trabalhos mecânicos e, com isso, libertá-los da selvageria e promovê-los a uma condição propriamente social e humana.

No final das contas, aponta Almeida, o objetivo da legislação indigenista do período era, com um discurso humanitário, extinguir as aldeias e integrar os índios à sociedade nacional, transformando-os em cidadãos e impossibilitando a ideia de vida comunitária e reciprocidade, valores caros aos índios, mas incompatíveis com a proposta de civilização e progresso necessárias à constituição do Estado nacional. (ALMEIDA, 2010, p. 151)

## **2.5 - De selvagem a símbolo nacional**

A formação do Estado imperial exigia a construção de uma nação e pressupunha um território, uma língua, um povo, uma cultura, uma religião. O desafio era enorme: nada menos do que instituir uma unidade política e territorial - pautada nos “valores europeus de modernização, progresso e superioridade do homem branco” – a partir de uma realidade constituída por índios e negros. Aos homens do saber e do poder da época, urgia a difícil tarefa de “(...) homogeneizar populações extremamente diversas do

ponto de vista étnico e cultural, unificando-os em torno de identidades e histórias comuns”. (ALMEIDA, 2010, p. 135)

Com isso, reforçava-se politicamente a ideia de irreversibilidade do assimilacionismo, difundida pelos intelectuais da época. É desse período, por exemplo, a criação da seção de etnografia e arqueologia do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), cujos membros corroboravam, majoritariamente, a política indigenista e sua percepção de que os índios não tinham outro destino senão o de serem assimilados e transformados em cidadãos do Estado que surgia. (Ibidem, 139-141)

Ideologicamente, a estratégia encontrada para unificar a grande diversidade de populações indígenas existentes passou pela discussão de como fazer do índio o símbolo da nação emergente. Para transformar os índios reais (que ameaçavam colonos e resistiam ao trabalho, e por isso mesmo, eram inferiorizados e considerados ameaças ao desenvolvimento e ao progresso econômico do Estado) em símbolo nacional, construiu-se, então, uma imagem idealizada do índio:

Discursos e obras políticas, literárias, históricas, científicas e artísticas desse período caracterizaram-se pela idealização dos índios do passado, enquanto tornavam invisíveis ou demonizavam os grupos ou indivíduos indígenas ainda presentes no território brasileiro <sup>25</sup>. (Ibidem, p. 136-137)

Esse processo de apagamento discursivo dos povos indígenas teve continuidade ainda no século XX, tendo contado, inclusive, com o apoio de disciplinas como a história e a antropologia. Almeida relaciona o desaparecimento dos índios da história do Brasil à ideia, predominante durante muito tempo entre historiadores e antropólogos, de que o contato entre índios e colonizadores implicaria mudanças culturais progressivas e irreversíveis rumo à perda da identidade étnica, ou melhor, ao conceito dominante de “índio”.

---

<sup>25</sup> Presentes e atuantes, conforme demonstram inúmeros artigos do IHGB, relatórios dos presidentes de Província, textos de Assembleias e inúmeras correspondências do período, nos quais a discussão girava em torno do que deveria ser feito com os índios. (Ibidem, p.137)



De um lado, a antropologia dedicava-se a estudar a cultura dos “povos primitivos” a partir de critérios de autenticidade, pureza, originalidade, essencialidade e fixidez, a partir de uma lógica que não se preocupava com os processos de mudança vividos. A ideia predominante no pensamento antropológico do século XX considerava os índios como povos “isolados e sem história”, que fundamentavam sua existência em tradições e mitos também considerados a-históricos<sup>26</sup>. As situações de contato, assim, foram analisadas durante muito tempo apenas como propulsoras de perdas culturais. (Ibidem, p. 15-16)

Do outro lado, a história oficial, assumindo a irreversibilidade da assimilação dos índios alardeada pelas políticas indigenistas e pela antropologia, ignorava a existência dos muitos povos que habitavam seus territórios e reivindicavam seus direitos, excluindo-os da letra da história, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, valorizava o índio desaparecido e idealizado.

---

<sup>26</sup> Apesar de terem realizado trabalhos importantes sobre as culturas ameríndias, não situavam-nas numa perspectiva histórica.

### 3. DESLOCAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS E POLÍTICOS: ÍNDIOS EM MOVIMENTO NO SÉCULO XX

*“E não obstante, os povos originários, em sua multiplicidade irreduzível, que foram indianizados pela generalidade do conceito para serem melhor desindianizados pelas armas do poder, sabem-se hoje alvo geral dessas armas, e se unem contra o Um, revidam dialeticamente contra o Estado aceitando essa generalidade e cobrando deste os direitos que tal generalidade lhes confere, pela letra e o espírito da Constituição Federal de 1988”.*

Eduardo Viveiros de Castro (2016)

*“Eu acho que teve uma descoberta do Brasil pelos brancos em 1500, e depois uma descoberta do Brasil pelos índios na década de 1970 e 1980. A que está valendo é a última. Os índios descobriram que apesar de eles serem simbolicamente os donos do Brasil eles não têm lugar nenhum para viver nesse país. Terão que fazer esse lugar existir dia a dia”.*

Ailton Krenak (2015)

### 3.1 – SPI, Funai e políticas indigenistas no século XX

O século XX deu continuidade ao processo colonizador levado a cabo nos séculos anteriores, em que o par saber-poder alimentava-se reciprocamente para criar e sustentar uma estrutura que tinha como propósito o desmantelamento de corpos, culturas e conhecimentos indígenas, direcionando suas possibilidades de existência exclusivamente para os fins do empreendimento de dominação. Nas palavras de Daniel Munduruku:

De uma lado, chegava o colonizador português trazendo o poder de matar em nome do rei – representado pela espada, a arma de fogo, o brasão real – e, de outro, o conversor – representado pela cruz, pelo jesuíta, pela Bíblia. De um lado, havia aquele que obrigava os corpos a produzirem riquezas para o rei, que eles não queriam, e, de outro, o detentor de uma fé destrutiva. Acima dos dois pairava a lei, redigida do outro lado do oceano, que tinha a vã esperança de controlar a sanha de uns e de outros. (MUNDURUKU, 2012, p. 25)

Depois de séculos de um paradigma exterminacionista, orquestrado pelo governo colonial com o apoio da igreja e das instituições de conhecimento, seguiu-se um modelo assimilacionista, nutrido por teorias evolucionistas e positivistas. As correlações entre abordagens teóricas e as relações de poder em torno das legislações do Brasil Império adentram o período republicano, ainda que com o reordenamento das políticas oficiais para os povos indígenas. Darcy Ribeiro explica:

Nos primeiros vinte anos de vida republicana nada se fez para regulamentar as relações com os índios, embora nesse mesmo período a abertura de ferrovias através da mata, a navegação dos rios por barcos a vapor, a travessia dos sertões por linhas telegráficas houvessem aberto muitas frentes de luta contra os índios, liquidando as últimas possibilidades de sobrevivência autônoma de diversos grupos tribais até então independentes. (RIBEIRO, 2004, p. 147 apud MUNDURUKU, 2012, p. 31)

Vistos como empecilho para o progresso e o desenvolvimento da nação, discurso este sustentado por intelectuais da época<sup>27</sup>, os nativos do Brasil viraram mais um século sendo brutalmente assassinados. É nesse contexto de conflitos entre “nacionais” e “silvícolas” que surge o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910, dando início a uma legislação tutelar cujo propósito era “proteger” os índios brasileiros.

Criado pelo militar Cândido Mariano da Silva Rondon, de ascendência indígena e ideais positivistas, o SPI, ligado ao Ministério da Agricultura, foi inicialmente chamado de Serviço de Proteção ao Índio e Localização do Trabalhador Nacional, nomenclatura indicativa da ideia dominante na época: a de integrar as populações indígenas ao processo produtivo nacional. (TACCA, 2001, p. 15)

Também líder da Comissão batizada com o seu sobrenome, Rondon<sup>28</sup> investiu na construção de uma imagem pública do índio enquanto ser humano diferenciado, que necessitava da intervenção protetora do governo, tendo baseado sua gestão no SPI nos princípios definidos por José Bonifácio de Andrada e Silva e cujo regulamento teve como linhas mestras o respeito aos povos indígenas, a proteção ao índios em seus territórios e a proibição da separação de pais e filhos. (RIBEIRO, 1982 apud GONÇALVES, 2012, p. 32)

No entanto, os princípios norteadores do momento da criação do SPI não prosperaram, e o órgão foi sendo desestruturado tanto por falta de recursos financeiros e humanos para atuar junto às populações indígenas quanto por um gradual enfraquecimento político, que o impediu de impor seus interesses em nível local (MUNDURUKU, 2012, p. 33). Assim, devastado por práticas de corrupção e desrespeito aos povos indígenas, o SPI fechou em 1967, dando lugar à Fundação Nacional do Índio (Funai), que passa à condição de executora da política indigenista oficial.

---

<sup>27</sup> A exemplo de Hermann von Ihering, diretor do museu paulista, que defendia o extermínio dos índios hostis, uma vez que não tinham nada a “colaborar” com o processo civilizatório do Brasil. (MUNDURUKU, 2012, p. 31)

<sup>28</sup> Trabalho que levou linhas telegráficas para o interior do país, incluindo o Mato Grosso e o Amazonas. Foi em 1912 que Rondon criou a *Seção de Cinematographia e Photographia*, sob a responsabilidade do major Thomaz Reis. (TACCA, 2001, p.16)

É desse modo que, no ápice da política integracionista, a Funai surge com a incumbência de representar e tutorar os povos indígenas no Estado brasileiro. Seu papel seria o de defender seus tutelados, classificados desde o Código Civil de 1916 como “relativamente incapazes para certos atos da vida civil”. Para tanto, em 1973 aprovou-se o *Estatuto do Índio*, que passaria a validar suas ações enquanto órgão tutor, dando assim, continuidade à política assistencialista e paternalista. (Ibidem, p. 35)

Atrelada ainda a um projeto desenvolvimentista, a Funai nasce como parte da burocracia estatal no momento em que se delineava mais um fluxo de expansão econômica e da fronteira agrícola no país. Foi justamente o período compreendido entre 1968 e 1973 que ficou conhecido como “milagre econômico brasileiro”, marcado pela execução de megaprojetos e colonização da Amazônia, escancarando as contradições entre as práticas de governo e os direitos indígenas que, no plano do discurso, propagavam defender. (GONÇALVES, 2012, p. 36-37)

Sob o controle do Ministério do Interior e do Conselho de Segurança Nacional, órgãos que representavam os interesses econômicos do Estado no processo de colonização da Amazônia, a Funai não apenas ajudou a promover a abertura de rodovias na região como facilitou a implantação de madeireiras e mineradoras em áreas indígenas que ainda seriam demarcadas, negligenciando completamente as realidades e demandas dos seus “tutelados”. Com isso, passou a ser acusada pelo genocídio em curso, tendo sua imagem fortemente desgastada dentro e fora do país. (Ibidem, p. 40)

Enquanto no campo político do Brasil recém-construído persistia o cenário de massacre, a falta de representatividade real dos povos indígenas, bem como sua redução a condição de seres humanos incapazes; no campo do conhecimento, o início dos anos 1920 ficou conhecido como o período clássico da antropologia enquanto disciplina inspirada no trabalho de campo, a partir de Malinowski<sup>29</sup>, cuja ênfase se dá na sincronia do presente etnográfico, sem qualquer atenção aos aspectos de mudança e de movimento inerentes à vida social e cultural. (PELLEGRINO, 2003, p. 10)

---

<sup>29</sup> E sua publicação de 1923, *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*.

Um dos principais conceitos empregados na época, o de função, critica a arbitrariedade dos critérios do evolucionismo vigentes até então, ao mesmo tempo em que fundamenta categorias de organização e análise de dados que se ancoram num esforço de refletir o real, ou seja, de reproduzi-lo tal qual ele é. Considerando as especificidades de cada universo, Malinowski buscava, conforme explica Pellegrino, “categorias da própria realidade observada”, o que tornava aquilo que foi construído pelo observador uma unidade *real* de análise, um *objeto* científico de investigação (e não de ficção teórica). (Ibidem, p. 11)

### 3.2 - Imagem técnica, representação e a construção do índio como objeto científico

A disjunção entre sujeito investigador e objeto representado ganha concretude visual nos filmes etnográficos do início do século XX, que privilegiam o ponto de vista do observador, legitimando-o como real e verdadeiro. Um exemplo marcante é o filme do major Thomaz Reis, *Rituaes e Festas Bororo* (de 1917), cuja construção narrativa mantém laços estreitos com a antropologia positivista e cria uma imagem do índio em processo de integração à nação<sup>30</sup>, corroborando os esforços políticos empreendidos pelo SPI no período. (TACCA, 2001)

Com seu início vinculado ao contexto moderno/colonial, os filmes etnográficos funcionaram como um instrumento de dominação que, nos anos 1920, tomou emprestado o discurso realista sustentado pela perspectiva antropológica funcionalista, nutrido a partir da ênfase no caráter de representação mimética possibilitado pelos dispositivos de fabricação de imagens fotográficas e cinematográficas<sup>31</sup>. “A Europa civilizadora atribui ao realismo um caráter de investigação, e, nesse contexto, as leituras das imagens no âmbito das investigações antropológicas tomam sua forma inicial”, explica Pellegrino. (2012, p. 12)

---

<sup>30</sup> No livro *A imagética da Comissão Rondon* (2001), Fernando da Tacca discorre sobre a construção da imagem do índio no Brasil, dividido por ele em três momentos: o índio “selvagem”, o índio “pacificado” e o índio “civilizado/integrado”.

<sup>31</sup> Sobre o filme *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, considerado um marco do cinema documental etnográfico, a antropóloga Caiuby Novaes (1998) destaca que aquilo que foi historicamente e cientificamente construído como uma “realidade observada pela câmera” nada mais é do que uma “reconstituição ficcional do caráter sincrônico de uma realidade supostamente tradicional”. (PELLEGRINO, 2012, p. 10)

Nesse sentido, no momento da emergência tanto do cinema quanto da antropologia, o que está em questão para ambos, de acordo com Pellegrino, é um projeto de desvendamento do cotidiano, “um postura investigativa no contexto do início do século XX, que, mediante técnicas instrumentais articuladas com o modelo das ciências naturais, exploram o mundo e definem seu sentido”. (Idem)

O que importa reter dessa discussão é a inexistência de uma relação de causalidade ou de determinação natural entre uma dada afirmação antropológica e os registros filmicos que foram feitos de certas culturas: o que ligava um e outro era um determinado olhar sobre a alteridade, no qual o realismo requerido do discurso dominante que se construiu e que foi fundamento como “verdade científica”, com lastro na suposta “realidade registrada” era, sobretudo, conforme afirma Pellegrino, a partir de Dubois (1999), “uma experiência estética na prática representacional”. (Ibidem, p. 11).

É esse gesto estético - que depende sempre de escolhas, seleções e recortes - que o discurso dominante buscou ocultar, dando destaque apenas à suposta possibilidade de apreensão da realidade a partir do uso de dispositivos tecnológicos e de sua capacidade mimética, cujo uso “objetivo” seria capaz de “reproduzir” o mundo tal qual ele é, e representá-lo.

As imagens e gestos captados por câmeras, associados ao discurso antropológico funcionalista, faziam-se “realidade” na medida em que pretendiam representar o objeto concreto, demarcando fronteiras entre cultura e natureza, entre subjetividade e objetividade. Passa-se a construir, no plano das visualidades<sup>32</sup>, a lógica binária e excludente que separa “nós” (elite de origem europeia) e os “outros” (neste caso, os nativos a serem integrados à nação emergente).

Os primeiros registros etnográficos visuais como discursos realistas e objetivos revelam, segundo a crítica pós-moderna, a elaboração de convenções narrativas ocidentais sobre a alteridade: a separação, inscrita institucionalmente na antropologia, entre “nós” e “eles” se inscreve também nas estruturas dos filmes etnográficos. (PELLEGRINO, 2012, p. 3).

---

<sup>32</sup> Essa construção tem a finalidade ainda de escapar da “abstração” que marcou o evolucionismo para dar a ver a “verdade” que interessava à elite política e intelectual construir naquele momento.

Isso posto, torna-se possível voltar-se para a produção antropológica daquele momento (escrita e audiovisual) buscando não o que a câmera pôde apreender da realidade, mas “a realidade construída pela câmera como uma elaboração retórica que legitima uma prática representacional”. E isso promove um deslocamento necessário sobre o modo de olhar a produção (audio)visual etnográfica da primeira metade do século XX: em vez de considerá-la enquanto documentos importantes por conta do seu “realismo”, oriundo da objetividade de captura de uma câmera, é preciso olhá-la como “instâncias de mediação nas quais a relação de investigação sobre identidades e alteridades se constrói. O realismo é antes de tudo a construção estética de um discurso”. (Ibidem, p. 10-12)

Este princípio de elaboração narrativa das etnografias realistas tradicionais alimenta uma tradição hegemônica de autoridade que silenciou a diversidade dos modos de vida indígenas, construindo a imagem do índio genérico, difundindo imagens estereotipadas e que fixavam as populações indígenas no passado histórico.

### **3.3 - Índios em movimento e a Constituição de 1988**

Os anos da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1989) foram marcados por extrema violência contra todos que se colocassem contra o governo, incluindo os povos indígenas, entendidos como empecilhos ao “progresso” e ao “desenvolvimento”. Nesse período, o governo ditatorial estimulou a venda de terras no interior do centro-oeste e no norte amazônico para produtores rurais, promovendo a expulsão e o massacre dos povos que habitavam nessas regiões<sup>33</sup>.

Para justificar a invasão desses territórios, passou-se a colocar em dúvida a “indianidade” das populações nativas, com o questionamento em torno do que viria a ser um índio no Brasil, a partir de um discurso cínico que requeria uma suposta “autenticidade”, após anos de contato e de forte investimento do Estado em práticas e

---

<sup>33</sup> De acordo com o relatório da Comissão Nacional da Verdade, publicado em dezembro de 2014, os povos indígenas sofreram graves violações de seus direitos humanos entre 1946 e 1988, violações sistêmicas, uma vez que “resultam diretamente de políticas estruturais de Estado, que respondem por elas, tanto por suas ações diretas quanto pelas suas omissões”, informa o texto número cinco do relatório, com o título “Violações dos Direitos Humanos dos Povos Indígenas”. In: [http://200.144.182.130/cesta/images/stories/CAPITULO\\_INDIGENA\\_Pages\\_from\\_Relatorio\\_Final\\_CN\\_V\\_Volume\\_II.pdf](http://200.144.182.130/cesta/images/stories/CAPITULO_INDIGENA_Pages_from_Relatorio_Final_CN_V_Volume_II.pdf).



políticas de assimilação e integração. A política do período ditatorial tinha como meta a emancipação dos indivíduos que não apresentassem traços diacríticos que os permitissem ser reconhecidos como indígenas e com isso, facilitar a ocupação da Amazônia. Para Eduardo Viveiros de Castro:

O problema da época, muito ao contrário de qualquer “emergência”, era a submergência das etnias, era o problema das etnias submergentes, daqueles coletivos que estavam seguindo, por força das circunstâncias (isto é um eufemismo), uma trajetória histórica de afastamento de suas referências indígenas, e de quem, com esse pretexto, o governo queria se livrar: “Esse pessoal não é mais índio, nós lavamos as mãos. Não temos nada a ver com isso. Liberem-se as terras deles para o mercado; deixe-se eles negociarem sua força de trabalho no mercado”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 2)

Por outro lado, foi esse contexto que possibilitou, no final dos anos 60, algumas mudanças de perspectivas para as realidades indígenas tanto do ponto de vista da articulação política (com o advento das ONGs, a emergência de um indigenismo alternativo e a construção do movimento indígena) quanto do ponto de vista do conhecimento (o questionamento pela própria antropologia do lugar de onde se construiu como disciplina até aquele momento). Uma multiplicidade de acontecimentos, articulações e parcerias que culminou na garantia de direitos na Constituição de 1988 e que contribuiu para a emergência do cinema indígena como um espaço, a um só tempo, de mobilização política e construção de conhecimento, com potencial de abalar a pretensa rigidez da estrutura dominante.

Em oposição às políticas indigenistas desenvolvimentistas de Estado que ganharam força durante o período da ditadura, e em articulação com as organizações não-governamentais (ONGs) que surgem no final dos anos 1960, vai sendo tecido um outro tipo de indigenismo a partir de militantes e intelectuais comprometidos com o engajamento à causa indígena.

Nesse período, uma série de lideranças indígenas e aliados manifestaram-se contra as expulsões dos indígenas de seus territórios, publicizando para a sociedade brasileira as lutas indígenas por território, direitos e a necessidade de reconhecimento enquanto sociedades diferenciadas e com demandas próprias e divergentes dos interesses do Estado.

É o que em sua tese de doutorado, Claudia Gonçalves (2012) chama de “indigenismo alternativo”, que surge aliado à politização que envolve a elaboração de uma identidade indígena. A partir de então, passam a ser conhecidos como “indigenistas” todas as pessoas não-indígenas que dedicam-se ao trabalho junto a populações indígenas, em diversos aspectos, mas sobretudo naqueles que envolvem a defesa dos direitos indígenas enquanto cidadãos brasileiros diferenciados e a valorização e o respeito dessas diferenças<sup>34</sup>. (GONÇALVES, 2012, p. 41)

A Comissão Pró-Índio e a Associação Nacional Indigenista (ANAI), o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e a Associação Brasileira de Antropologia (ABA) são algumas das organizações que batalharam pela anulação da política assimilacionista nesse momento que é um marco do ponto de vista do reconhecimento nacional da luta dos povos indígenas por seus direitos, conforme explica Carneiro da Cunha. (2009, p. 261)

Gonçalves destaca também o papel que a igreja católica teve nesse processo, através de organizações, como a Operação Amazônia Nativa (Opan) e o Conselho Indigenista Missionário (Cimi), este último instituído em 1972 pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), com o objetivo de articular indígenas de diferentes aldeias para reagir ao indigenismo desenvolvimentista do Estado, com suas políticas de integração do índio à sociedade nacional e de negação da diversidade cultural. (Ibidem, p. 42)

Independentemente das ingerências do Cimi, o que importou nesse processo, segundo Cardoso de Oliveira, foi a viabilidade inédita da reunião de lideranças indígenas em assembleia, o que criou condições de surgimento de uma *política indígena* que divergia da política oficial. “Este é um fato absolutamente novo e cujas repercussões no interior do mundo indígena e nos espaço de suas relações com a sociedade nacional – o Estado – ainda estão por ser avaliadas”, sugere Oliveira (1988, p. 56 apud MUNDURUKU, 2012).

---

<sup>34</sup> Shelton Davis descreve, dentre os indigenismos alternativos, aquele dos irmãos Villas-Boas, que versava sobre a preservação dos índios a partir do isolamento em reservas para que, gradualmente, pudessem integrar a sociedade brasileira enquanto grupos étnicos independentes. (GONÇALVES, 2012, p. 37)

Para além das instituições de caráter religioso, foi nesse contexto que o movimento de apoio à causa indígena se organizou em associações civis, somando trinta organizações no final dos anos 1970, de acordo com Bruce Albert (1997 apud GONÇALVES, 2012). Um dos resultados dessa articulação foi a criação da União das Nações Indígenas (UNI) em 1979, primeira instituição de representação nacional do movimento indígena, com forte poder de mobilização e coordenado exclusivamente por indígenas.

Como explica Ailton Krenak, foram necessárias duas gerações para articular a UNI, que não existe para representar o interesse de um grupo. “A UNI é uma forma institucional de representação, que a gente encontrou para reunir as diferentes nações indígenas e defender organizadamente seus interesses e necessidades<sup>35</sup>”. (KRENAK, 2015, p. 25)

Nos anos que se seguiram foram muitos os desafios enfrentados pela UNI, a começar pelo boicote da própria Funai, falta de verbas, dentre outros. Uma das frentes de ação empreendida por Krenak referia-se à tentativa de facilitar o diálogo entre as aldeias, através de suas coordenadorias regionais, e Mário Juruna (primeiro e único indígena até o momento eleito deputado federal). Para Krenak, é importante lembrar que trata-se de um momento que antecede a assembleia constituinte e em que estava sendo discutido um novo Código Civil que, se aprovado, significaria na prática que a UNI não teria valor de representação, que uma população indígena ameaçada nos seus direitos não poderia constituir defesa e que o Estado brasileiro teria poder de decisão sobre tudo o que fazer como um tutor absoluto. (Ibidem, p. 28)

---

<sup>35</sup> As principais lideranças nesse contexto foram Marçal Guarani (assassinado em 1983), Angelo Pankararé, Angelo Kretã, Domingos Terena, e outros povos Tikuna, Terena e Miranha. A eles, tempos depois, juntaram-se indígenas mais jovens, que tinham frequentado a escola e em alguns casos a universidade, como o próprio Krenak, além de Paulo Bororo, Paulo Tikuna, Lino Miranha e Álvaro Tukano são algumas das lideranças que prepararam o primeiro encontro, no Mato Grosso, no final de 1979. (Ibidem, p. 27)

Apesar de dependente de ONGs, Bruce Albert avalia que a UNI foi um mecanismo importante para assegurar uma representação política e simbólica da indianidade genérica no processo de redemocratização do país que culminou na Constituição Federal de 1988. É importante destacar ainda que, durante todo esse processo, os índios atuantes no cenário político sofreram acirrada oposição da Funai, bem como forte vigilância do Serviço Nacional de Informação (SNI), órgão da “segurança militar”. (GONÇALVES, 2012, p. 45)

Depois de mais de dez anos coordenando - junto a outros colegas indígenas e com a colaboração de antropólogos e indigenistas - as atividades da UNI, Krenak avalia que se trata de um período importante, porque viabilizou a entrada nas aldeias de conhecimentos sobre os direitos indígenas, o que incentivou a organização política dos grupos, de acordo com seus interesses<sup>36</sup>. Na prática, essas atividades forneceram a munção necessária para que os grupos indígenas pudessem enfrentar o Estado em defesa de suas terras e da vida, e isso inclui as conquistas presentes na Constituição Federal. (Idem)

Foi essa articulação inédita que viabilizou, pela primeira vez na história brasileira, uma representação própria e a colocação de uma agenda em favor dos direitos indígenas, que, com muita luta e pressão, foram assegurados em capítulo específico da Constituição Federal de 1988, com o reconhecimento aos índios, dentre outros, de:

(...) sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições; sobre as terras que ocupam reconhecem direitos originários e imprescritíveis, consideradas inalienáveis e indisponíveis, dando-lhes a posse permanente e usufruto exclusivo dos recursos naturais nelas existentes (art. 231, parág. 1º ao 7º; reconhece uso de suas línguas maternas e dos processos próprios de aprendizagem (art. 210, parág. 2º; impõe proteção às manifestações culturais indígenas que passam a integrar o patrimônio cultural brasileiro (art. 215); assegura-lhes a iniciativa judicial na defesa de seus direitos e interesses (art. 232); e atribui a função institucional ao Ministério Público de defender judicialmente os direitos e interesses das populações indígenas (art. 129, V). (GONÇALVES, 2012, p. 47).

---

<sup>36</sup> Krenak destaca que foi somente em 1980 que os indígenas se deram conta da existência das instituições do Estado, do “Presidente da República, o Congresso Nacional, a Polícia Federal, as polícias”, de sua complexidade e de seus interesses. (KRENAK, 1999 apud GONÇALVES, 2012, p. 45)

A inclusão de um capítulo na Constituição, fundamentado no direito à diferença das populações indígenas, obriga o reconhecimento do caráter pluriétnico da sociedade brasileira, rompendo o imaginário de sociedade homogênea, impulsionando outros modos de relação dos indígenas com a população não-indígena e com o próprio Estado, que perde o papel de tutor. Em outras palavras, a Funai tem seu poder diluído, o Estado perde a exclusividade da representação indígena e, com isso, alteram-se as regras do “jogo político interétnico”. (Ibidem, p. 47)

A partir da Constituição de 1988, ainda conforme Gonçalves, foi impulsionada a formalização das associações indígenas tanto em nível local (representação política das aldeias) quanto em federações regionais (referindo-se a um povo ou a uma categoria profissional, como professores e agentes de saúde). Assim, “(...) a UNI começa a perder os motivos de sustentação de uma representação política nacional, que tem necessariamente de ser genérica, para incluir a todos”. (Idem)

Isso revela que a generalidade da categoria “índio” adotada na virada dos anos 1980 foi pontual e tinha como objetivo o estabelecimento do diálogo com o Estado de modo a viabilizar a garantia de direitos. A esse respeito, a avaliação que Krenak faz do movimento indígena, em entrevista concedida a Marco Savio em 2013, é esclarecedora de seu caráter contingente:

A articulação dessa coisa que chamam de movimento indígena foi como uma revolta de pássaros, sabe? Uma revoada de pássaros que se encontram e depois vão embora. Se você perguntar a um índio, ele dirá que nunca existiu movimento indígena. As pessoas perguntam o que tanta gente diferente que se encontrou naquele momento, índios de diversas etnias, ribeirinhos, seringueiros, podia ter em comum. O que tinha em comum era o medo do progresso! No nosso caso, muito mais do que isso, era medo do branco. Mas não de um branco qualquer. Existe todo um esquema, um acúmulo de capital... O índio achou que não sobreviveria a isso. Eu já me perguntei se íamos conseguir sobreviver a isso. Mas não houve movimento indígena, o que houve foi o índio que se movimentou. Essa foi uma característica de como nos organizamos naquele tempo. Quando formamos a União das Nações Indígenas, eu fui o representante. Me chamaram para falar com governadores, prefeitos e outros palhaços. Publicamente, eu pus fim naquilo. Não dava para responder por todos. Não acho que possa haver apenas um único homem para dar todas as respostas por todos aqueles povos. Outros movimentos estavam acontecendo. Mas o que eram os índios? Podíamos nos unificar a um desses movimentos... O

Movimento Sem Terra, ou outro qualquer. Mas não fizemos. Depois disso o pessoal da CUT veio me atacar, deviam se unificar. Eu disse que quanto aos trabalhadores eu não sabia, mas quanto aos índios eu acreditava que não. Um movimento indígena unificado iria reduzir muitas etnias e línguas à ocidentalização, todos estariam agora falando apenas o português. Isso acabaria por homogeneizar os índios. Não poderíamos ter nos unidos aos Sem Terra, aos Sem Teto ou outro movimento qualquer. Nós também não tínhamos algo, como os outros movimentos, estávamos lutando por terra, por direitos, mas existem diferenças. Acho que é muito difícil para o ocidental admitir que somos diferentes, que deveríamos ser iguais perante a lei, mas que somos diferentes em nossas culturas. (KRENAK, 2015, p. 220-221)

Daniel Munduruku chama a atenção ao fato de até os anos 1950 as populações indígenas desprezarem o termo “índio” como modo de referência a si mesmos. Como já foi sinalizado, o termo resulta de uma estratégia política para integrar os índios à nação, e que almejava subjetivá-los enquanto trabalhadores comuns. Além disso, o termo foi construído, no plano do saber dominante, associado a tudo de mais “atrasado” que poderia existir.

Foi com o início do movimento indígena, através da UNI, que os nativos habitantes de diferentes pontos do país entenderam a importância de uma articulação pan-indígena para atingir determinados objetivos e garantir direitos básicos. Para Caiuby Novaes (1993) é justamente ao adotar esse *status* de índio genérico que se dá início ao processo de “fabricação de identidade étnica”. Segundo a antropóloga, a afirmação do índio genérico é uma forma de simulacro importante para a afirmação da diferença. Ela diz: “o simulacro é a representação de si a partir do modelo cultural do dominador, é paradoxalmente a possibilidade destes sujeitos políticos atuarem no sentido de romperem a sujeição a que foram historicamente submetidos”. (CAIUBY, 1993, p. 64 apud MUNDURUKU, 2012, p. 44)

Desse modo, as lideranças indígenas, em sua emergente articulação, passam a assumir o termo “índio”, ressignificando-o através de um deslocamento que busca sair da categoria instituída pelo dominador europeu cujo objetivo era uniformizar para melhor controlar, para então utilizá-lo enquanto um novo modo de relacionar-se politicamente com o Estado. Nas palavras de Daniel Munduruku: “(...) os primeiros líderes perceberam que a apropriação de códigos impostos era de fundamental importância para afirmar a diferença e lutar pelos interesses, não mais de um único

povo, mas de todos os povos indígenas brasileiros”. (MUNDURUKU, 2012, p. 45)

Ainda de acordo com Munduruku, o que aconteceu a partir dos anos 1990, foi uma mudança dos esforços do movimento indígena cujo direcionamento tinha como meta fazer valer o que a Constituição prometia, principalmente no que se refere à demarcação das terras indígenas num prazo de cinco anos, o que não ocorreu.

Dentre aspectos importantes, Munduruku destaca as mudanças ocorridas nas políticas públicas indigenistas (com a redução de atribuições da Funai) e o surgimento de instituições de prestação de serviços para o Estado, com vistas à execução de políticas públicas: algumas delas criadas por grupos indígenas porém, presas à regras gerais impostas pelo Governo. Isso alterou a relação entre o Estado e os indígenas, que começaram a circular em espaços até então considerados não-indígenas (como escolas, cursos técnicos e universidades), com o objetivo de apropriar-se dos conhecimentos ocidentais e poder dar respostas próprias às novas demandas. Dentre os projetos desenvolvidos pelas comunidades, destacam-se os que se dirigem à proteção de territórios demarcados ou em vias de demarcação, à formação de professores bilíngues e às questões de sustentabilidade. (Ibidem, p. 56-57)

Por fim, é importante mencionar um evento relacionado às comemorações de Estado em torno dos 500 anos da “descoberta” do Brasil, que ocorreu nos anos 2000. Uma organização indígena se articulou com o objetivo de realizar manifestações em resistência ao evento oficial, a partir de duas frentes (a “Marcha Indígena” e “Conferência dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil”), o que culminou na reunião de quase 6 mil indígenas de 140 etnias de todo o Brasil na aldeia Pataxó de Cora Vermelha, no mês de abril do ano 2000.

O desfecho foi uma batalha entre os índios e a Força Armada Nacional, elucidativa do tratamento dado pelo Estado aos povos originários em pleno século XXI. O episódio, para Munduruku, demonstra a “(...) virulência, o descaso e o autoritarismo de um Brasil que utiliza a força do poder, da exclusão e da negação do diálogo para impor um projeto nacional único, que ignora as raízes indígenas, negras e populares que

fundam e que movem a sociedade brasileira”. (Ibidem, p. 58)

Resumidamente, os anos 1970 e 1980 viram surgir, assim, um movimento indígena possibilitado a partir de uma rede de articuladores (que envolveu ONGS, indigenistas e apoiadores da causa indígena) e que teve como objetivo garantir direitos constitucionais e reestabelecer os termos da relação dos povos indígenas com a sociedade nacional. A afirmação de uma identidade genérica, a partir de uma perspectiva pan-indígena, foi fundamental para garantir uma representação capaz de desestabilizar o monopólio do Estado, exercido através da Funai. Essa representação macro - coordenada por lideranças indígenas como uma auto-representação política inédita - se manteve até o período pós-Constituição de 1988, quando a possibilidade de organização em níveis locais, regionais e estaduais passou a permitir modos de articulação política que pudessem acolher as diferenças étnicas e a singularidade de cada povo, revelando o caráter contingencial da estratégia do “movimento indígena” e trazendo à tona a ideia de “índio que se movimenta”, como sugeriu Krenak.

Com a Constituição de 1988, finalmente os indígenas brasileiros foram reconhecidos enquanto agentes políticos, e passaram a lutar para fazer valer seus direitos à terra e de acesso a serviços básicos de saúde e educação. Luta esta que continua até os dias atuais, por conta de poderosos interesses divergentes na disputa pelas terras indígenas e suas riquezas, empreendidos sobretudo pelos agentes do agronegócio e dos grandes empreendimentos.

### **3.4 - Vozes múltiplas, interculturalidade e deslocamentos antropológicos**

Como foi mencionado, a antropologia clássica do início do século indicava a possibilidade do “entendimento da lógica cultural das diferenças pela construção e tradução de modelos segundo o pressuposto da universalidade e da razão”. Essa proposta positivista de investimento na busca de uma essência do real a partir de um observador, começou a ser questionada nos anos 1970 e 1980 pela crítica cultural norte-americana que, ao mesmo tempo em que questionou a relação hegemônica, buscou modos de visibilizar as vozes subalternizadas historicamente. (PELLEGRINO, 2003, p. 23).



Distanciando-se do modelo das etnografias realistas tradicionais - marcada pela voz distanciada e imponente do antropólogo/narrador, que silenciava visões e vozes alternativas -, os movimentos reflexivos, explica Pellegrino a partir de Clifford, buscaram combinar “dimensões etnográficas com as justaposições de falas e identidades expressas em situação”, abrindo, desse modo, novas possibilidades para as relações entre visualidade e antropologia. Ela considera que a proposta pós-moderna de prática reflexiva rompe com a dominação do realismo da totalidade observada, substituindo-a por uma proposta de caráter etnográfico capaz de operar num sistema de significação multidisciplinar na fronteira entre arte e ciência. (Ibidem, p. 23)

Trata-se do início de um processo de deslocamento da lógica binária e excludente que separa e hierarquiza o “nós” e o “eles” do modelo realista da pesquisa etnográfica clássica para o ensaio de formas de conexão que levem em conta a diversidade das relações, a partir do dialogismo, da reflexividade e de experimentações. (Ibidem, p. 24)

No que se refere à busca da representação de um evento, por exemplo, Pellegrino explica que a proposta reflexiva busca ainda a construção de um objeto - seja na escrita ou nos filmes etnográficos – contudo, sem dispensar a presença do etnólogo e a presença da câmera. Segundo ela, é desse modo vai se delineando uma nova disciplina conhecida com Antropologia Fílmica, que tem como matéria “a relação entre os agentes da ação como elementos constitutivos da representação”. (Ibidem, p. 24) Sobre isto, Claudine de France coloca:

(...) a originalidade da disciplina está no fato de que ela possui um objeto de duas faces: o homem e a imagem do homem. E é na procura daquilo que estabelece a relação entre essas duas faces que residem tanto a dificuldade de sua busca, de suas ambições, quanto seu *status* de disciplina autônoma. Em suma, o objeto da disciplina é duplo: seu instrumento, o filme, pode ser também seu objeto. (FRANCE, 2000:18 apud PELLEGRINO, 2003).

No entanto, mesmo neste modelo reflexivo, ao menos naquele momento inicial de mudança de paradigma, ainda permanece a necessidade de apresentação de um “objeto”, quando a proposta de subversão da antropologia contemporânea deve passar pela noção de uma “relação entre sujeitos”.

A partir da crítica da noção de representação realizada por Gilles Deleuze em relação ao documentário, Gonçalves e Head (2009) argumentam sobre a necessidade da antropologia se desvincular da relação pronominal dualista do “eu-eles” e direcionar-se para o “eu-tu”, abrangendo múltiplos pontos de vista e alcançando outra noção de alteridade. (SILVA, 2013, p. 30)

Dominique Gallois e Vincent Carelli (1995) defendem que o campo antropológico hoje - responsável profissionalmente e atuante politicamente - tem o duplo papel de realizar a “tradução” de culturas, rejeitando a perspectiva do relativismo cultural e possibilitando a comunicação intercultural entre as sociedades indígenas e o grande público, a partir de um trabalho que capte e transmita os significados políticos dos processos de construção das diferenças.

Para eles, as situações de encontro intercultural devem estar no centro da antropologia praticada no Brasil, já que há muito tempo não faz qualquer sentido a mera descrição de grupos isolados, sem conexão com a sociedade mais ampla, e até mesmo a etnografia (classicamente preocupada com a descrição de culturas específicas), não se isenta da questão básica da atualidade de se voltar para a construção das diferenças culturais. Assim, a antropologia contemporânea demanda uma inovação nos estudos de aculturação, levando em conta não apenas as ameaças oriundas das situações de contato, mas também as considerações dos índios sobre desenvolvimento, seus interesses em adquirir novos saberes e o modo como esses saberes são apropriados criativamente. (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 69-71)

Dessa perspectiva, torna-se inevitável a crítica a muitos dos filmes etnográficos produzidos no Brasil, cujas abordagens evidenciam uma insistência dos antropólogos apenas pelos “saberes tradicionais”, raramente considerando o fato de que os índios possuem demandas específicas para nossa sociedade. Vale destacar o seguinte trecho:

O ponto de vista mais frequentemente expressado nos documentários, quando tratam dos processos de mudança cultural, é o saudosismo pelo desaparecimento dessas técnicas ancestrais. Persistem em abordar a situação dos índios nos termos impostos pelo preconceito comum de “povos ameaçados”. A globalização da cultura é tema de reflexão

antropológica frequentemente empobrecido na produção destinada ao grande público, na forma de uma simples denúncia das “perdas” “sofridas” pelas culturas “dominadas”. (Ibidem, p. 71)

É inaceitável, deste modo, uma teoria antropológica desconectada da sua dimensão de prática política: o importante, na atualidade, é promover uma alteração no modo como nos relacionamos com o “outro”, não cabendo mais a distância dominante. Segundo Gallois e Carelli, isso é possível através da viabilização de trabalhos que atenuem a voz do antropólogo e abram mais espaço para as vozes indígenas, que priorizem a aproximação, a interculturalidade e um diálogo mais horizontal. “Por que não fazê-lo dando prioridade à demanda de interação que esses povos colocam para nossa sociedade, privilegiando as suas questões?”, perguntam-se. (Ibidem, p. 72)

Dessa perspectiva, o audiovisual configura-se como importante ferramenta de construção e circulação de informações - para o público mais amplo, para o público especialista e para as próprias comunidades indígenas – possibilitando ricas experiências de reflexão antropológica, desde que feita com e para os sujeitos de pesquisa. Conforme destacam, a utilização de ferramentas audiovisuais por sociedades de tradição oral pode ser bastante vantajosa para a construção de uma antropologia mais horizontal:

Na comunicação entre povos que falam línguas ininteligíveis, as imagens se impõem sozinhas. Elas abrem espaço para a circulação de características culturais que essas sociedades, inclusive, sempre manifestaram através de gêneros não-verbais: as coreografias de suas danças, os adornos, o gestual característico de diferentes atividades. A simples visualização desses elementos, tão significativa quanto a compreensão linguística, tem impactos próprios, autossuficientes. Para compreendê-los, basta vê-los. Por ser concreta, por lidar com emoções, a imagem catalisa representações preexistentes, presentes no imaginário de cada povo. Seu impacto sensível permite que as imagens anteriores sejam reconstruídas, atualizadas e refixadas de forma nova. (Ibidem, p. 63)

Essa aproximação entre audiovisual e antropologia, numa perspectiva compartilhada, já havia sido proposta por Jean Rouch, desde o final da década de 70, e passava pela tarefa de realização de filmes em conjunto, de modo que as pessoas filmadas (sujeitos do conhecimento antropológico) participassem efetivamente da construção das narrativas, agindo criativamente nos processos de reconstrução de suas

imagens, culturas e memórias. No contexto brasileiro, trata-se de um projeto que, como veremos, ao promover a apropriação das tecnologias e a manipulação das imagens pelos índios, potencializa as possibilidades de reflexão e de diálogo, produzindo encontros, confrontos e conhecimentos dos dois lados.

Por ora, gostaria de sublinhar o acento dado ao tema pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro<sup>37</sup>, para quem também é necessário horizontalizar os discursos dos nativos e os discursos dos antropólogos:

O que a antropologia estuda são sempre outras antropologias, as antropologias dos outros, que articulam conceitos radicalmente diversos dos nossos sobre o que é o *anthropos*, o humano, e sobre o que é o *logos* (o conhecimento). Descolonizar o pensamento é explodir a distinção entre sujeito e objeto de conhecimento, e aceitar que só existe entreconhecimento, conhecimento comparativo, e que a antropologia como “estudo do *outro*” é sempre uma tradução (e uma tradução sempre equívoca) para nosso vocabulário conceitual do estudo *do* outro. O maior desafio vivido hoje pela antropologia é o de aceitar isso e tirar daí todas as consequências, inclusive as consequências políticas.

---

<sup>37</sup> Em entrevista concedida ao jornal *O globo* (22/08/2015), na ocasião do lançamento do livro *Metafísicas Canibais*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/eduardo-viveiros-de-castro-que-se-ve-no-brasil-hoje-uma-ofensiva-feroz-contra-os-indios-17261624>.

#### 4. A EMERGÊNCIA DO CINEMA INDÍGENA NO BRASIL

*“Esses gestos de aproximação e de reconhecimento, eles podem se expressar também numa abertura efetiva e maior dos lugares na mídia, nas universidades, nos centros de estudo, nos investimentos e também no acesso das nossas famílias e do nosso povo àquilo que é bom e àquilo que é considerado conquista da cultura brasileira, da cultura nacional. Se continuarmos sendo vistos como os que estão para serem descobertos e virmos também as cidades e os grandes centros e a tecnologias que são desenvolvidas somente como alguma coisa que nos ameaça e que nos exclui, o encontro continua sendo protelado”.*

Ailton Krenak (2015)

*“Recusar aos índios uma interlocução estética e filosófica radicalmente ‘horizontal’ com nossa sociedade, relegando-os ao papel de objetos de um assistencialismo terceirizado, de clientes de um ativismo branco esclarecido, ou de vítimas de um denunciamento desesperado, é recusar a eles sua contemporaneidade absoluta”.*

Eduardo Viveiros de Castro (2016)

#### 4.1 - Experiências pioneiras do cinema indígena

A antropologia e os filmes etnográficos surgiram como uma proposta de investigação e de definição do “outro” e são produtos históricos. Desse modo, a elaboração de imagens e repertórios que está implicada no processo deve envolver algum tipo de negociação. Na perspectiva contemporânea, é justamente o caráter de mediação, negociação e diálogo que vem sendo valorizado, ao contrário do silenciamento da multiplicidade de vozes de outrora.

Dessa reorientação dos filmes etnográficos, em boa medida alimentada pela perspectiva da profusão de vozes, movida também por uma crise da representação, estão o que Pellegrino (2003, p. 25) chama de filmes indígenas autobiográficos e filmes transnacionais e o que autores como Robert Stam (2009) e a antropóloga Faye Ginsburg (1995) chamam de mídia indígena e pequena mídia.

Ginsburg (1995) destaca a aproximação entre as produções audiovisuais indígenas contemporâneas – que acontece num contexto de movimento de autodeterminação e resistência - e aspectos das teorias culturais do Ocidente que enfatizam justamente a produção de identidades étnicas e culturais através da construção de “representações híbridas”. Os filmes indígenas abrem, assim, um novo espaço discursivo para os meios de comunicação indígenas, ativando uma dinâmica própria de criação de estratégias na construção de suas imagens (que vai além do documento audiovisual). A esse respeito, Pellegrino destaca:

O que precisa ser enfatizado (...) não é o uso dos “meios de comunicação” como formas de representação, mas a noção de que se estabelece um processo social de mediação (...) no qual deve ser dada uma atenção aos significados culturais desvendados pelas imagens, “bem como às formas como a produção e a leitura dessas imagens são mediadas (...)”. (PELLEGRINO, 2003)

Esse momento de guinada teve início a partir dos anos 1970, quando os povos indígenas do Brasil passaram a ter alguma visibilidade no cenário nacional e

internacional enquanto agentes políticos, o que se deu a partir de processos de apropriação tecnológica, com a elaboração de conteúdos indígenas em impressos, rádio e TV.

Lideranças indígenas como Mario Juruna, Marcos Terena, Raoni Metuktire, Megaron Txucarramãe, Davi Kopenawa e Ailton Krenak buscaram aliar-se a apoiadores da causa indígena, com o intuito de somar esforços no processo de desconstruir a imagem dos povos indígenas como sociedades perdidas e para reivindicar o reconhecimento formal de uma identidade (macro, na luta política) e das identidades singulares, de cada povo (afirmando suas diferenças étnicas e culturais).

Fernanda Silva (2013) considera o caso do cacique Xavante Mario Juruna emblemático para a compreensão do cenário político daquele momento<sup>38</sup>, do processo de apropriação tecnológica pelas populações indígenas e do uso estratégico de suas culturas como instrumento de reivindicação política (sobretudo por terra):

O líder Xavante utilizava um gravador de voz antes mesmo de ser eleito deputado federal, no qual registrava as promessas dos políticos para posteriormente confrontá-los quando do não cumprimento das mesmas. O gravador de Juruna ficou bastante conhecido, pois ele sempre apresentava à imprensa suas gravações. (SILVA, 2013, p. 15)

Nesse contexto, a apropriação da câmera de vídeo e a construção de filmes passa a contar como um aliado no processo de reelaboração de suas imagens, para a sociedade brasileira e também para si mesmos. É importante destacar o caráter de parceria que incentivou essas produções iniciais (entre indígenas e não-indígenas cineastas, indigenistas, antropólogos) e, no Brasil, um dos destaques desse momento - marcado pela abertura política e por um novo indigenismo -, foi o trabalho iniciado pelo cineasta Andrea Tonacci<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Para mais, conferir o livro *O gravador de Juruna*, de Antonio Carlos Hohfeldt e Assis Hoffmann, editora Mercado Aberto, 1982.

<sup>39</sup> Diretor do premiado filme *Serras da Desordem* (2006), que trata do massacre da tribo Awá-Guajá nos anos 1970 na Amazônia, por meio do sobrevivente Carapiru. Considerado um dos principais nomes do Cinema Marginal, Tonacci faleceu ano passado.

A partir de uma concepção de cinema entendido como instrumento de intervenção da realidade, Tonacci, juntamente com os antropólogos Gilberto Azanha, Maria Elisa Ladeira e Sidney Possuelo, aproximou-se de comunidades indígenas com a ideia de fazer filmes em que eles não fossem apenas filmados, mas também pudessem filmar, proporcionando, assim, as primeiras experiências de indígenas utilizando câmeras registradas no Brasil.

O resultado deste trabalho de intervenção direta junto a povos indígenas<sup>40</sup> são o filme *Conversas do Maranhão* - que aborda a luta por demarcação de terras entre os Canela Apaniekra (1977) - e *Os Arara* (1981-1983), série de TV realizada no momento do primeiro contato da Funai com esse povo. A novidade em ambos os casos estava na ideia do “outro poder participar da produção de sua própria imagem”, e a intenção de Tonacci era permitir que os índios filmassem e pudessem utilizar-se disso como um instrumento deles. (SILVA, 2013, p. 19)

Além deste, outros casos pioneiros no Brasil remetem ao realizador Siã Kaxinawá e aos índios Kayapó, em parceria com o pesquisador Terence Turner. Em sua dissertação de mestrado, Joseane Daher (2007) dedica-se ao trabalho de análise dos filmes de Siã Kaxinawá: *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta* (1987) e *Os povos do Tinto Renê* (1991). Siã iniciou seu trabalho de registro de imagens em 1982, com o objetivo de preservar direitos e a cultura de seu povo, tendo se tornado, com isso, um importante líder em seu grupo. O trabalho com o audiovisual teve continuidade com os mais jovens, a exemplo de Fabiano Kaxinawá, Zezinho Yube, Tadeu Siã e Josias Maná Kaxinawá.

Já os Kayapó vinham realizando registros de autoimagens desde 1985, mas de forma amadora. Foi em 1990, com o projeto de vídeo Kayapó (liderado por Turner e financiado pela *Spencer Foundation*), que o material audiovisual passa a ser produzido como forma de resistência, conservação e afirmação de identidade, como forma de

---

<sup>40</sup> Essa experiência faz parte de um contexto mais amplo, marcado pela apropriação tecnológica e realizações em regime de parceria em diversos lugares do mundo, desde a América Latina até a Austrália e Nova Zelândia, Canadá e Estados Unidos. Um dos casos pioneiros é o dos índios Navajo nos EUA, que começou a produzir filmes nos anos 1960, em parceria com Sol Worth e John Adair. Tais pesquisadores estavam interessados na reflexão em torno de como esses filmes poderiam reproduzir o ponto de vista mental dos indígenas e em que medida poderiam fornecer mapas visuais de categorias cognitivas. Para mais, ver Ginsburg (1999) e a crítica a essa proposta empreendida por Piault (1999). (SILVA, 2013, p. 20)



mediação cultural<sup>41</sup>.

Em sua pesquisa, Silva sublinha a importância dada por Turner no que diz respeito às múltiplas relações que são engendradas no processo de filmagem - que vai desde a escolha do realizador pelas lideranças e tudo o que isso acarreta, até as escolhas de temas, que no caso desse grupo priorizou as performances rituais e os encontros políticos. (Ibidem, p. 23)

Embora entenda os produtos finais como modos de expressão da “cultura Kayapó”, com destaque para seus usos políticos, tanto Turner quanto Ginsburg dão prioridade aos processos de realização dos vídeos, destacando o desejo dos povos indígenas de serem ouvidos e a possibilidade dos filmes atuarem como instrumentos de comunicação que lhes permitem falar por si, enfatizando as relações engendradas e desafiando a ideia de que a mídia é necessariamente homogeneizante. (Ibidem, p. 21-23).

Um dos aspectos centrais do trabalho de Ginsburg em torno da mídia indígena, a partir de exemplos de produções nativas de diferentes povos (Inuit, Hopi, Quéchua e povos amazônicos), aponta para a apropriação tecnológica como colaboradora do processo de atualização das identidades indígenas (e não o contrário). Para ela, essas produções audiovisuais integram um movimento de autodeterminação e de autonomia cultural, que vai se tecendo através de redes transnacionais por realizadores comprometidos com as questões de suas comunidades, e com as transformações decorrentes do uso da mídia entre diferentes grupos indígenas. (SILVA, 2013, p. 22)

## **4.2 - A proposta do Vídeo nas Aldeias (VNA)**

---

<sup>41</sup> Também é a partir deste momento que os vídeos passam a ser editados e armazenados no CTI, parceiro deste e de outros projetos de cinema indígena no Brasil. No processo de elaboração dos vídeos e de edição das imagens, Turner e os técnicos do CTI buscaram ensinar apenas o básico, para que o realizador indígena pudesse ter o máximo de controle da narrativa. Assim como Worth e Adair, ele também entendeu que o mínimo de intervenção na montagem do filme poderia levar a uma aproximação mais estreita dos modos de expressão das categorias nativas de imagem. (SILVA, 2013, p. 23)

O projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) surgiu em 1987, vinculado ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI), organização não-governamental fundada em 1979 por antropólogos, educadores e indigenistas, com o propósito de apoiar os povos indígenas a partir da elaboração de projetos em parceria e de acordo com as necessidades de cada grupo.

Considerado uma das experiências mais bem-sucedidas no que se refere a produções audiovisuais indígenas no Brasil, o VNA, desde o final dos anos 1980, promoveu a realização de aproximadamente cem filmes indígenas, entre médias e curtas-metragens, resultados de oficinas de formação audiovisual que ensinaram a índios de diferentes etnias técnicas de produção e edição de vídeo.

Trata-se de uma programa de intervenção direta, que promove o acesso à tecnologia e incentiva o protagonismo de jovens indígenas na construção de suas imagens e narrativas. Vincent Carelli (e depois Mari Correa), coordenadores do projeto, explicam que sua idealização deu-se no contexto de um movimento de reafirmação étnica vivido pelos povos indígenas e que tinha como objetivo possibilitar a apropriação de ferramentas audiovisuais, viabilizando um diálogo adaptado às suas formas de transmissão cultural, bem como a utilização de acordo com seus propósitos políticos e culturais. (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 62)

A partir da premissa de que a cultura só existe em movimento e é alimentada pelo contato com a alteridade, as identidades indígenas, na atualidade, são construídas a partir de tradições fragmentadas e da assimilação de influências transculturais, de modo que “(...) a revisão da própria imagem e a seleção dos componentes culturais que a compõem resultam de um trabalho de adaptação constante”. (Idem, p. 62)

O recurso audiovisual apresenta uma série de vantagens no que concerne às possibilidades de comunicação entre grupos indígenas, que o tem utilizado, a princípio, com o objetivo de “preservar” suas manifestações culturais (registrando-as para o conhecimento de futuras gerações) e como instrumento de luta por direitos.

Para além desse uso mais instrumental e da ampliação da circulação de informação entre indígenas e entre não-indígenas (outrora sem possibilidades efetivas

de comunicação), Gallois e Carelli destacam o modo inovador como os indígenas vem se apropriando do vídeo, o que está relacionado, em boa medida, às conexões entre elementos presentes nas culturas indígenas – protagonismo do corpo, oralidade, gestos, danças, rituais - e as possibilidades sensíveis do audiovisual, cujas características potencializam os modos de ser indígenas, favorecendo a produção e a circulação de imagens (sem necessidade de passar pelo processo de apropriação e transmissão do conhecimento individualizado e codificado da escrita). Além disso, a apreciação das imagens é coletiva, de modo que o vídeo potencializa outro aspecto marcante das sociedades de tradição oral, a transmissão participante, conforme explicam Gallois e Carelli:

Nas sociedades indígenas, os meios de comunicação não-verbais – a participação num ritual, ou numa sessão de vídeo – são determinantes pela sua capacidade evocativa. Nessas formas de transmissão, a recorrência a imagens culturalmente legíveis é suficiente para que todos, na assistência, possa compartilhar do argumento e posteriormente completá-lo. Uma narrativa, um ritual, etc., não precisam ser descritos exhaustivamente, pois é na forma participativa de sua transmissão que tomam sentido. (Ibidem, p. 64)

Os antropólogos consideram que, tradicionalmente, a comunicação nas sociedades indígenas acontece através de conversas (formais ou não), rituais, visitas entre grupos. Em contrapartida, a utilização do vídeo, tanto no âmbito de sua produção quanto na recepção nas aldeias, promove situações novas, incentivando a construção coletiva de narrativas e conhecimentos, estimulando sua reelaboração permanente e interferindo, desse modo, diretamente na produção da cultura. (Ibidem, p. 64)

Para os povos indígenas, a realização e a transmissão desses filmes aciona um processo dinâmico de criação e re-criação cultural, que não se faz apenas de tradições num sentido essencialista e que é alimentado pelo contato com a alteridade. Como explica Goody, “a cultura não é senão uma série de atos de comunicação (...) que envolvem progressos nas possibilidades de armazenagem, na análise e na criação de conhecimento, assim como nas relações entre os indivíduos envolvidos (GOODY, 1988 apud GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 64).

Para Goody, é um instrumento apropriado ao pensamento reflexivo entre os índios, uma ferramenta de reordenação do tempo e do espaço no qual cada grupo se situa, ajudando-lhes a se recolocar no jogo mais amplo das relações interétnicas, permitindo-lhes tomar “consciência das diferenças e das alternativas”, etapa indispensável para qualquer processo de reafirmação étnica. (Ibidem, p. 65)

Assim, a produção audiovisual indígena configura-se enquanto possibilidade de elaboração de conteúdos coletivos não mediados pela escrita (dispensando a legitimidade do livro e do autor), e potencializando um “entreconhecimento”: relacional, processual e dinâmico.

Ainda que os filmes oriundos do VNA tenham como ponto de partida uma proposta macro-política<sup>42</sup> - na medida em que podem dar visibilidade a diferentes aspectos da realidade desses povos, com destaque para a luta por direitos e pela terra, configurando-se como instrumento de ação por sobrevivência cultural e mesmo física, o caráter localizado dos encontros e a existência de afinidades culturais preexistentes destacam, conforme Carelli, aspectos importantes da dimensão micropolítica da proposta. (Ibidem, p. 67)

#### **4.3 - O audiovisual como instrumento de comunicação e ferramenta política**

A apropriação dessas tecnologias pelos povos indígenas, ao invés de promover o “desaparecimento” de suas culturas (como apregoaram alguns<sup>43</sup>), tem apontado para o inverso: o acesso à informação de modo mais abrangente, a comunicação entre os diferentes grupos e a produção e o uso de imagens de acordo com seus interesses tem possibilitado o fortalecimento das diferenças culturais e a abertura de espaços para reivindicações próprias a cada grupo.

---

<sup>42</sup> Conforme Gallois e Carelli esclarecem, as ações geralmente destacadas pelo movimento indígena neste âmbito dirigem-se para formas de captação de apoio assistenciais mais efetivos a partir de organizações pan-indígenas, que ganham força com a soma de múltiplas vozes e não com a ênfase em identidades específicas. (Ibidem, p. 66)

<sup>43</sup> Carelli refere-se, por exemplo, a Hélio Jaguaribe, no texto “Índios eletrônicos”: uma rede indígena de comunicação. *Sexta-feira* (2), “Festas”. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/>. Sem data.

Vincent Carelli e Dominique Gallois enfatizam tanto a falta de comunicação predominante até os anos 1980 entre os mais de 210 grupos étnicos residentes no Brasil, quanto a condição de marginalidade a que os índios estiveram submetidos no âmbito da comunicação em nível nacional: sem qualquer representação digna do ponto de vista da mídia brasileira (que ainda hoje prefere falar sobre os índios do que veicular suas falas)<sup>44</sup>, sem acesso às tecnologias de informação bem como a informações fundamentais sobre assuntos que repercutem diretamente nas suas vidas cotidianas e que são temas frequentes de investidas governamentais e do mercado.

Isso acentua a importância do processo de apropriação de tecnologias (sobretudo as audiovisuais) pelos povos indígenas, uma vez que promove o intercâmbio de experiências entre os diferentes grupos, que ao conhecerem-se entre si, identificam os problemas comuns em relação aos não-indígenas, entendem o lugar de “índio” genérico que lhes foi imputado historicamente, mobilizam-se estrategicamente para relacionar-se com a sociedade nacional, percebem suas diferenças e trabalham na elaboração de suas imagens, de acordo com suas particularidades e em função dos interesses de cada grupo. Isto é, identificam-se com uma história comum e somam esforços para articular-se estrategicamente face ao nacional, buscando controlar a difusão de suas vozes, e ao mesmo tempo, percebendo suas diferenças e investindo nas suas particularidades: unem-se para a política grande e elaboram-se e reelaboram-se a partir de suas diferenças internas. (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 64)

É nesse contexto de intensificação de contato (entre os diferentes grupos e também com os não-índios) que as culturas têm a oportunidade de dinamizar suas diferenças, assumindo-as como afirmação política. Assim, o método audiovisual apresenta vantagens enormes, uma vez que, mais próximo de aspectos marcantes das culturas indígenas, potencializa a mediação cultural, se comparado a outros modos de comunicação, como o rádio ou a literatura. O processo de inserção de monitores, câmeras e videotecas nas aldeias; o exercício de gravar imagens, assistir e discutir; a realização das oficinas que permitem a apropriação das ferramentas de produção

---

<sup>44</sup> Isso num contexto de globalização que possibilitou no Brasil, a partir dos anos 90, a transmissão dos conteúdos da TV, antes restrito aos centros urbanos, a uma grande parcela da população rural do país; e num momento em que é ampliada a expectativa de que todos os segmentos da sociedade pudessem expressar sus diferenças, contribuindo para a visibilização de uma nação pluriétnica. (GALLOIS; CARELLI, 1995, p.1)

audiovisual e a realização de filmes pelos índios configura-se, para Carelli e Gallois, como uma “revolução tecnológica”:

Representa um curto-circuito direto da cultura oral para os meios audiovisuais, sem passar pela escrita. E justamente por não passar por esta via individualizada de apropriação e transmissão de conhecimentos, potencializa processos tradicionais, como o debate coletivo da informação, no momento da apropriação de novas informações. Ao registrarem e visualizarem, no pátio das aldeias, suas performances – sejam rituais ou negociações políticas – essas comunidades selecionam, reconstróem e fortalecem manifestações culturais que elas desejam preservar para as futuras gerações e, sobretudo, que elas julgam adequadas para se contrapor aos não-índios. (CARELLI; GALLOIS, 1995, p. 3)

O material produzido nas aldeias torna-se ainda mais importante quando se considera o repertório de imagens e documentários tradicionalmente veiculados na mídia brasileira, que ainda insiste em construções estereotipadas e exóticas das populações indígenas, situando-lhes às margens da sociedade nacional: tanto no passado (com um tom de saudosismo em relação às tradições “perdidas” e às culturas “autênticas” que já não existem mais), quanto na projeção de um futuro no qual não passariam de “povos ameaçados”, dada a “irreversibilidade” do processo de apagamento das diferenças culturais por conta da assimilação à sociedade nacional.

Essas imagens, que ora fixam os índios no passado histórico e ora alimentam a fragilidade de suas culturas, sustentando a ideia de superioridade do branco, não correspondem às imagens que os índios fazem de si mesmos, uma vez que eles não parecem estar preocupados simplesmente em preservar traços culturais considerados “autênticos” pelos brancos. As produções indígenas, comentam Carelli e Gallois, ressaltam outra memória: “(...) a memória da tradição, relacionada à dinâmica da oralidade, revela outra dimensão de autenticidade, manifesta na vivência de processos de contínuas adaptações”. (Ibidem, p. 4)

São muitos os deslocamentos que a produção audiovisual indígena vem promovendo, dentre os quais pode-se destacar, conforme Eliete Pereira (2010): deslocamentos de posicionamentos (de receptores a produtores), na forma (dos predominantes documentários etnográficos a diferentes estilos audiovisuais, como

programas de TV, webfilmes, videoclipes, documentários e filmes de ficção) e no conteúdo (dos “índios puros” projetados pela sociedade nacional a “sujeitos reais”, que selecionam e narram aspectos de suas culturas). (PEREIRA, 2010, p. 66)

Diferentemente das produções dominantes - sempre estereotipadas, cujas projeções congelam os índios no passado ou lançam-nos à impossibilidade de um futuro -, as produções indígenas são uma forma de viabilizar que os índios expressem suas vozes, fazendo circular suas demandas e posições no que diz respeito ao convívio com a sociedade não-indígena, possibilitando uma participação mais presente e menos exótica no debate em nível nacional, sem tutores<sup>45</sup>.

Em oposição à ausência e à distância construídas historicamente, essa abertura midiática ampliaria as chances de aproximação entre os mundos indígena e não-indígena, podendo promover uma rica troca de perspectivas. Além disso, trata-se de uma inovação no âmbito da comunicação, tanto interna quanto externamente. (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 62)

#### **4.4 - Índio no cinema; Cinema de índio**

No final do século XIX, depois de séculos de colonização europeia, o Brasil recém-independente politicamente tinha o desafio de construir um sentimento de pertencimento, tendo como base uma história e símbolos nacionais. Foi nesse contexto que a elite branca e letrada elegeu a imagem do índio como símbolo da nacionalidade brasileira, inaugurando uma tradição literária e pictórica na qual os povos nativos são apresentados como heróis clássicos, de forma idealizada. (GRUPIONI, 2000, p. 242)

Com o cinema não foi diferente. Apesar de vasto e modificado de acordo com os contextos históricos e as reconfigurações de poder, o modo como os diversos povos indígenas que habitam o solo brasileiro foram e continuam sendo representados no

---

<sup>45</sup> Carelli e Gallois chamam a atenção para países, por exemplo, como Austrália e Canadá, em que o direito das minorias às redes de comunicação, veiculadas em língua nativa, é garantido constitucionalmente, o que aponta para duas constatações: que seus governos admitem que as minorias étnicas não desaparecerão nem constituem-se em ameaça à soberania nacional. (GALLOIS; CARELLI p. 4)

cinema trazem à tona um repertório de imagens estereotipadas.

Desde sua origem, em 1910, que o cinema nacional aborda a temática indígena, e desde então vem contribuindo – em sintonia com a literatura e os meios de comunicação de massa – para a construção de uma imagem dos grupos indígenas que caracteriza-os basicamente em termos de bons e maus selvagens.

Essas narrativas, em sua maioria, partem de um ponto de vista dominante eurocêntrico - vinculado, em diferentes momentos, às ideologias colonialistas e nacionalistas - que, por meio da fixação de estereótipos, difundiram e continuam a difundir imagens que situam os povos indígenas brasileiros no passado histórico, destituindo-lhes da posição de sujeitos e caracterizando-os como primitivos, selvagens, infantis, exóticos ainda que haja momentos de exceção (TURNER apud SHOHAT e STAM, 2006).

De modo bastante sintético, Robert Stam (2008) classifica a história do cinema brasileiro no que tange ao tema das populações indígenas do seguinte modo: 1) na era do cinema mudo, o índio idealizado do romantismo; 2) o índio positivista objetificado dos documentários da década de 1920; 3) o índio cômico dos anos 50; 4) o canibal alegórico dos modernistas e tropicalistas dos anos 60; 5) o rebelde do filme de ficção; 6) o “índio vítima” dos documentários-denúncia de 1980; 7) o índio reflexivo dos antropólogos e o índio auto-representado e ativista da mídia indígena dos anos 90. (STAM, 2008, p. 445)

Deste universo, cabe destacar os filmes etnográficos, com suas produções *sobre* as populações nativas, impregnadas de um tom colonialista, cujas marcas encontram-se, por exemplo, no uso recorrente da narração guiada por vozes autorizadas (*voice-over*) e “científicas”, isto é, a construção de uma fala que reivindicava a “verdade” sobre os índios, sem que estes nada pudessem dizer sobre si.

Somente a partir dos anos 1970 é que essas produções começam a questionar a capacidade de antropólogos e cineastas de falar pelo outro, e passam a investir na realização de filmagens com a participação efetiva da população nativa na construção



das imagens que fazem de si, ou seja, propostas mais interativas, que ficaram conhecidas como “prática participativa”, “antropologia dialógica”, “produções partilhadas”, “cinema reflexivo”. Neste contexto, alguns filmes vão buscar fragilizar o lugar da câmera como espelho da realidade e problematizar o lugar de “verdade” da representação documentária, com o propósito de garantir a participação do outro no processo de produção<sup>46</sup>. (STAM, 2006, p. 69)

A emergência da chamada “mídia indígena” (que inclui o cinema indígena) talvez seja um dos desdobramentos mais profícuos dessa prática. Uma iniciativa pioneira nesse sentido envolveu, como já foi mencionado, o trabalho conjunto dos antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, dos cineastas Andrea Tonacci e Walter Luis Rogerio e dos índios Canela Apãnjêkra, e que culminou no filme *Conversas do Maranhão*. Iniciado em 1977, com o objetivo de que os Canela se apropriassem das ferramentas audiovisuais e discutissem sobre o processo de realização, o filme foi finalizado somente em 1987, por falta de recursos.

De difícil compreensão, *Conversas do Maranhão*, apesar de não ter sido bem recebido pela crítica, é um exemplo incipiente das produções partilhadas e alimentadas pelo desejo de ouvir os nativos, e que já é um prenúncio do frescor que essas produções vão trazer para o documentário feito no Brasil<sup>47</sup>. (QUEIROZ, 2008, p. 104-105)

Ainda no âmbito das primeiras experiências de produção audiovisual indígena, destaca-se o projeto *Mekaron Opo D'joi*<sup>48</sup>, realizado entre os anos de 1985 e 1987 pelos antropólogos e *videomakers* Mônica Frota, Renato Pereira e Luiz Henrique Rios em parceria com os índios Kayapó e que resultou no filme intitulado *Taking Aim* (1993).

---

<sup>46</sup> Dessa perspectiva, Stam destaca filmes como o experimental *Congo* (1972), de Arthur Omar, que questiona a ideia de que um cineasta branco possa dizer algo de valor sobre as culturas negras ou indígenas; o documentário *Raoni* (1978), de Luiz Carlos Saldanha e Jean Pierre Dutilleux, no qual os índios decidem que os cineastas não sejam assassinados para que possam levar suas mensagens para o branco; e ainda *Mato eles?* (1982), em que Sérgio Bianchi assume os riscos de um diálogo real quando opta por manter na montagem do filmes as negociações (econômicas) travadas com os índios. (STAM, 2008, p.446-448)

<sup>47</sup> Jean-Claude Bernadet (2011) relaciona o frescor dos filmes indígenas do VNA aos gestos, à vida cotidiana, às pessoas filmadas que conversam entre si e na fala dirigida à câmera, convocando a escuta dos espectadores.

<sup>48</sup> De acordo com Frota, o título do projeto pode ser traduzido como “ele, que cria imagens” na língua gê, falada pelos Kayapó. Exibido em 16 países, o filme, segundo a antropóloga, ultrapassa o registro da apropriação que os Kayapó fazem do vídeo enquanto instrumento cultural e político, ao questionar os modos convencionais de representações de sociedades tradicionais e ao ironizar a abordagem sobre poder e representação. Acessado em 07/09/2015 (<http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/frota.htm>)

Pode ser destacada ainda uma experiência com os Huni Kuin (Kaxinawá), no contexto de um projeto de educação diferenciada para os povos indígenas. (MORGADO, 2014, p. 4)

Todavia é a partir do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) que as produções ampliam-se para várias etnias e tornam-se mais sistemáticas. Ruben Caixeta de Queiroz (2008), ao analisar a trajetória das produções indígenas no contexto do VNA, distingue duas etapas marcantes e distintas em relação ao conteúdo e à forma (dos filmes produzidos): no momento do surgimento do VNA, no final dos anos 1980, os temas voltavam-se recorrentemente à luta pela demarcação das terras, às trocas entre os diferentes grupos que passavam a se conhecer através dos filmes e à reflexão em torno da identidade a partir da visualização das manifestações culturais filmadas.

Em sua maioria dirigidos por Vincent Carelli e editados por Tutu Nunes, o resultado final desses filmes indica mais o ponto de vista dos diretores do que a visão dos indígenas. Em relação à estrutura narrativa, o estilo da reportagem é predominante: duração curta (entre 18 e 32 minutos), ritmo acelerado, planos curtos, corte no movimento, fusão de planos. Tais opções são justificadas por Carelli, segundo Queiroz, em função da necessidade de construir uma narrativa inteligível e atraente para um público amplo, acostumado à linguagem televisiva e desconhecedor dos modos de vida indígenas. (QUEIROZ, 2008, p. 107-108)

São exemplos deste momento os seguintes filmes<sup>49</sup>: *A festa da moça* (Nambiquara, 1987), *Pemp* (Gavião-Parakatejê, 1988), *O espírito da TV* (Waiãpi, 1990), *Boca livre no Sararé* (Nambiquara, 1992), *A arca dos Zo'é* (Zo'é / Waiãpi, 1993), *Eu já fui seu irmão* (Gavião-Parakatejê / Krahô, 1993) e *Placa não fala* (Waiãpi, 1996). Já nesses primeiros filmes o retorno da imagem configura-se num elemento importante do método de produção adotado: através de uma rotina nas aldeias que incluía o registro e a exibição das imagens filmadas para discussão coletiva são fundamentais para o *feedback* imediato e a perspectiva auto-reflexiva<sup>50</sup>. (BUSSO, 2011, p. 16)

---

<sup>49</sup> Dirigidos por Vincent Carelli e editados por Tutu Nunes, exceto *A festa da moça* (editado por Antonio Jordão, Valdir Afonso e Cleiton Capelossi), e nos filmes *Boca Livre Sararé* (Carelli divide a direção com Virginia Valadão) e *Arca dos Zo'é* (Dominique Gallois também assina a direção). Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br>.

<sup>50</sup> No campo televisivo, é possível destacar a iniciativa da TV Universidade em Cuiabá (UFMT) que - inspirada no VNA e nas experiências audiovisuais dos Sami (Noruega), Inuit (Canadá) e de aborígenes da

A segunda etapa do VNA está relacionada ao início das oficinas de formação de realizadores indígenas<sup>51</sup>, que teve início no Xingu em 1998, e passa a contar com a colaboração da documentarista Maria Corrêa e sua proposta de cinema direto, que abre caminho para filmes indígenas mais pulsantes, marcados por uma relação mais íntima entre quem filma e quem é filmado, por conversas entre as pessoas filmadas e por acontecimentos filmados do interior (sem recorrer ao *zoom*), por uma atenção ao gesto e às situações cotidianas, com a utilização de planos abertos e planos-sequência e uma câmera tranquila, sem pressa.

O método de Mari Correa, segundo Carelli, “fez com que o projeto desse uma guinada radical e definitiva, com uma nova proposta de linguagem e o *timing* da sua edição, em sintonia fina com o tempo indígena” (CARELLI, 2004, p. 29). *No tempo das chuvas*<sup>52</sup> (2000), *Dançando com cachorro*<sup>53</sup> (2001), *Shomôtsi*<sup>54</sup> (2001) e *Um dia na aldeia*<sup>55</sup> (2003) são alguns exemplos desses filmes. (QUEIROZ, 2008, p. 108-109)

Queiroz argumenta que o momento mais político do VNA está associado aos filmes cuja preocupação recai mais firmemente sobre questões de “resgate” da cultura ou dos territórios tradicionais<sup>56</sup>. Desse momento inicial, marcado por uma linguagem mais televisiva, essas produções vão se tornando cada vez mais híbridas, para, enfim, chegar aos filmes engajados naquilo que ele chama de “antropologia reversa” (ou “antropologia nativa”<sup>57</sup>). (Ibidem, p. 113)

---

Austrália e Nova Zelândia - produziu, em 1995 e 1996, uma série de quatro programas *sobre e com* índios para TV aberta: chamado *Programa de Índio*, as pautas abrangeram temas como educação, meio ambiente e conflitos. Um dos repórteres foi o Xavante Divino Tserewahú, que passou a se dedicar, a partir de então, à produção de filmes. (BUSSO, 2011, p. 19)

<sup>51</sup> De acordo com o site do VNA, atualmente são 28 realizadores indígenas de diferentes etnias. Dentre esses, três mulheres. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php>.

<sup>52</sup> De Wewito Piyãko e Isaac Pinhanta. Envolve as etnias Ashaninka, Manchineri e Kaxinawá.

<sup>53</sup> Realização Ashaninka, Manchineri e Kaxinawá.

<sup>54</sup> Dirigido pelo Ashaninka Wewito Piyãko, tornou-se referência nas oficinas de formação.

<sup>55</sup> Direção de Sawá Waimiri, Iawysy Waimiri, Sanapyty Atroari, Wamé Atroari, Araduwa Waimiri e Kabaha Waimiri.

<sup>56</sup> Dentre os quais, destacam-se: *Wai'á Rini: O poder dos sonhos* (1988) e *A festa da moça* (1987) e *De volta à terra boa* (2008).

<sup>57</sup> Queiroz recorre à Roy Wagner (1981), para quem a antropologia é um modo de se relacionar com o outro, de modo que “as sociedades não ocidentais estudadas pelos antropólogos ocidentais tem também sua antropologia, que não é necessariamente a nossa antropologia”. (QUEIROZ, 2008, p. 115)

Um filme que marca a passagem de um momento a outro, segundo Queiroz, é o coletivo<sup>58</sup> e híbrido *Wapté Munhõnõ: iniciação do jovem xavante* (1999), sobre um ritual complexo que acontece a partir de ações simultâneas em diversos locais e cujo processo de filmagem esteve associado às relações internas do grupo (e não à produção de informações de caráter cultural), o que faz do filme “menos uma obra estética com a preocupação em lapidar uma linguagem, e muito mais um instrumento para solidificar ou construir ou desfazer alianças políticas e de parentesco no interior dessas sociedade indígena”. (Ibidem, p. 111)

Nesse filme, filmagem e ritual estão interconectados e exigem uma série de negociações, que envolve a decisão sobre o controle da câmera, do conteúdo e da distribuição do material, assim como o diálogo entre grupos internos, entre os velhos e os jovens envolvidos no ritual e na filmagem. Trata-se, portanto, de um metafilme e um metaritual, o que, para Queiroz, constitui-se numa “antropologia nativa”, viabilizada pela “potência das imagens e dos sons” e rica de reflexividade. Ele diz que, a partir de uma crítica interna, “(...) os velhos pensam o seu mundo, suas contradições, suas dúvidas em relação à tradição e, assim, inventam sua cultura, tudo sob o olhar atento dos jovens, que também observam, filmam e participam da cultura que está sendo praticada e inventada”. (Ibidem, p. 113)

O autor argumenta ainda que filmes mais recentes, a exemplo de *Um dia na aldeia* (Waimiri-Atroari, 2003) e *Duas aldeias, uma caminhada* (Mbyá-Guarani, 2008), parecem inscrever-se predominantemente nessa perspectiva de antropologia reversa/nativa, na medida em que enfatizam o olhar indígena para o mundo não-indígena, para o que o mundo ocidental fez do mundo indígena e o que os índios gostariam de fazer do mundo ocidental. (Ibidem, p. 115)

A seguir, realizarei uma análise dos quatro filmes indígenas selecionados, a saber: *Já me transformei em imagem* (2008, Huni Kuin); *Os Kuikuro se apresentam e O manejo da câmera* (2007, Kuikuro) e *Bicicletas de Nhanderu* (Mbyá-Guarani, 2011). Na seleção deste *corpus* de trabalho, como foi comentado inicialmente, busquei levar

---

<sup>58</sup> Dirigido pelo cineasta Xavante Divino Tserewahú, com fotografia de Divino, Whintin Suyá, Caimi Waiassê e Jorge Protodi, e edição de Tutu Nunes.

em consideração a diversidade étnico-cultural e a relevância dos temas tratados nos/pelos filmes e que organizei a partir de suas dimensões históricas, culturais e cosmológicas.

**5. O ASPECTO POLÍTICO NO CINEMA HUNI KUIN:  
História, representação e identidade em *Já me transformei em imagem***

*“Prestem atenção e olhem bem pra mim. Sem mexer os olhos para os lados como seu eu estivesse falando besteira. E sem ficar cuspiando, e sem conversar enquanto eu falo. Prestem atenção no que eu vou falar e entendam bem”.*

Nilo Bixcu (2008)

*“Porque os brancos não sabem, mas a gente mostrando esses filmes, eles começam a entender que a gente é diferente, que a gente tem outra cultura, língua, forma de viver. Eles vão começar a respeitar nossa forma de viver. Eles vão refletir”.*

Isaías Sales Ibã (2008)

## 5.1 - Os tempos da história Huni Kuin

*Já me transformei em imagem* (Zezinho Yube, 2008, 32') é o título de um dos filmes realizados por indígenas cineastas da etnia Huni Kuin e que será abordado nesta seção com o objetivo de discutir como os povos indígenas tem se apropriado das tecnologias audiovisuais para elaborar discursos e questões em torno de temas como história, representação, identidade e visibilidade, todos aspectos relacionados à faceta mais política do atual cinema indígena produzido no Brasil.

Também conhecidos como Kaxinawá (denominação oriunda do contato com o homem branco, que significa “gente do morcego”), somam na atualidade mais de 10 mil pessoas, que vivem em doze terras indígenas<sup>59</sup> no estado do Acre, se estendendo até o Peru. Huni Kuin significa “gente verdadeira” na língua Hãtxa Kuin, e é desse modo que eles se autodenominam.

No filme *Já me transformei em imagem*, Zezinho Yube narra a história do seu povo – elaborada por indígenas e adotada em diversas publicações da região -, que é dividida em cinco tempos: 1) Tempo das Malocas, anterior ao contato com o homem branco; 2) Tempo das Correrias, quando ocorreu o contato com o homem branco no período de exploração da borracha e do caucho, no final do século XIX; 3) Tempo do Cativeiros, marcado pelo trabalho semiescravo no seringais entre 1910 e 1970; 4) Tempo dos Direitos, caracterizado pela luta em prol da demarcação da terras a partir de 1970; 5) Tempo Presente: os dias atuais, tempo de cultura e tecnologia, “onde é possível tanto o reencontro com os tempos antigos quanto a escolha de caminhos de um tempo por vir”. (ARAÚJO, 2010, p. 69)

No Tempo das Malocas, conforme narrado no filme, os Huni Kuin viviam em uma grande maloca chamada *shubuã*, e cada família ocupava um espaço dessa casa. Trata-se do período em que eles ainda não conheciam os *nawá* (os brancos): é o tempo imemorial, das narrativas mitológicas, das grandes caminhadas e da ocupação dos rios Juruá e Purus pelos nativos do atual estado do Acre. (Ibidem, p. 64)

---

<sup>59</sup> Demarcadas e situadas nos rios Breu, Jordão, Tarauacá, Muru, Humaitá, Envira e Purus.

Nesse tempo, os Huni Kuin viviam em grandes aldeamentos, caçavam e pescavam com arco e flecha e faziam seus próprios utensílios (terçado de pupunha e machado de pedra). Havia disputas entre grupos e a vida não era fácil, mas eles viviam juntos, “felizes e de uma forma tranquila”, como informa o comentário em voz *over*. Era o tempo das grandes festas, de acordo com os depoimentos dos personagens mais velhos do grupo, vozes do presente que contam como viviam seus antepassados: os pajés Nilo Bixku e Agostinho Muru.

As transformações ocorridas a partir do contato com o homem branco foram muitas, e Bixcu confessa, intrigado, que não sabe como os antepassados conseguiam matar caça grande com flecha (pois ele só consegue pescar), e que também pensa muito em como conseguiam manter o roçado cerrado, uma vez que hoje, mesmo com as ferramentas mais sofisticadas da atualidade, não conseguem dar conta: “Acho que eles só faziam isso da vida”, diz sorrindo. As imagens de arquivo que acompanham a narração mostram os Huni Kuin em suas práticas cotidianas: fazendo potes, tecendo e enfeitando os corpos, ao redor da maloca.

Esta é uma fala que aponta para o início da construção discursiva que vai buscar trazer à tona, ao longo da narrativa fílmica, as diversas mudanças sofridas pelos Huni Kuin desde os primeiros contatos com os *nawá*, desmontando a imagem amplamente propagada pelo discurso dominante, de caráter moderno/colonial, que congela a imagem das culturas indígenas no passado histórico.

Em contraposição às imagens do Tempo das Malocas, em que apareciam felizes e sorridentes, o fotograma que abre o Tempo das Correrias no filme mostra indígenas armados com espingardas no meio de um rio, indicando a tensão que marca a mudança dos tempos e a violência que sofreram os Huni Kuin com a chegada dos colonizadores nos anos 1890, quando tiveram os afluentes dos rios em que viviam invadidos para o estabelecimento dos seringais. É o período da exploração da seringa e do caucho na região dos rios Juruá e Purus. Material que, depois de extraído, era exportado para os países industrializados.

“Nós, os Huni Kuin, passamos a sobreviver em fuga”, narra a voz *over* ao relatar a invasão das florestas pelos *nawá* que, sedentos por borracha, passaram a considerá-los



uma ameaça, expulsando-os à bala. As correrias foram expedições que tinham o propósito de matar líderes e pajés, perseguir homens e mulheres, num processo que resultou na dizimação e na dispersão das comunidades nativas, tendo acarretado grandes perdas materiais e imateriais. Os Huni Kuin revidaram e resistiram, mas não puderam evitar a dispersão, a interrupção de festas e práticas rituais, além da morte de muitos.

No início do século XX, a violência é intensificada no período da história Huni Kuin descrita como o Tempo do Cativo, que vai de 1910 até meados dos anos 1970, com a completa desvalorização da borracha. Neste período, os patrões seringalistas passaram a incorporar os Huni Kuin como mão-de-obra semiescrava para o trabalho nos seringais. Os indígenas passaram a viver nas “colocações”, centros de produção de borracha no meio da floresta e a depender, por imposição, dos produtos dos “barracões” dos patrões.

O trabalho forçado e o esquema de endividamento a que foram submetidos impossibilitaram-nos de continuar caçando, de visitar parentes ou fazer festas. Eram proibidos de realizar rituais e falar a língua materna, o que comprometeu muitos de seus costumes tradicionais. A escrita e a matemática, não conhecida por eles, foram usados como instrumento de subordinação.

A exploração que sofreram é visível no corpo, desde as roupas que foram obrigados a usar, até as marcas na pele: um velho índio que viveu o tempo do cativo, sentado numa canoa na beira do rio, conta que todos os *nawá* já pediram para ver a “tatuagem” no seu braço, com as iniciais FC (referente a Felizardo Cerqueira), seu patrão.

A partir dos anos 1970, tem início o Tempo dos Direitos para os Huni Kuin, marcado pela organização política que uniu índios e seringueiros na luta pela demarcação de terras e preservação da floresta, e contou com o apoio de entidades e organizações indígenas, a exemplo da Comissão Pró-Índio do Acre, do Centro Indigenista Missionário (Cimi) e de setores da Funai.

O indigenista Terri Valle Aquino também foi importante no processo de reagrupamento dos Huni Kuin que tinham se dispersado. No filme, o pajé Agostinho Muru conta que começou a ouvir que outros povos tinham reconquistado suas terras e

que eles também tinham direitos. Então, “quando veio o nosso amigo Terri, nos juntamos cada vez mais” para lutar por direitos, explica Agostinho. “Agora vocês não vão mais trabalhar para os brancos. Agora vocês vão reviver suas culturas, se vocês ainda a tem. E vão ensinar para os seus filhos”, complementa.

Sob a liderança de Chico Mendes, 150 índios Huni Kuin juntamente com os seringueiros fundaram a *Aliança dos Povos da Floresta*, organização que veio romper com a exploração dos latifundiários e dos patrões seringalistas, visando a criação de reservas extrativistas e cooperativas indígenas para gerir a extração da borracha. Era uma forma de lutar por direitos que assegurassem sua autonomia política e econômica, a recuperação de recursos naturais e das formas tradicionais de sobrevivência e a valorização de suas culturas tradicionais, que passam a ser reelaboradas.

Indenizados pelo governo, os seringalistas deixaram as terras indígenas e com isso, “os parentes voltaram a formar aldeias na beira do rio e podemos voltar a praticar nossos rituais”, conta Agostinho. Decidiram aprender a matemática e a escrita, “instrumentos de nossa exploração”.

O professor Isaías Sales Ibã lembra que no Tempo do Cativo não podiam cantar suas músicas e só podiam falar sua língua escondido. “Hoje não. Hoje estamos ensinando para os nossos filhos. Assim, preservamos a nossa forma de viver”, diz o professor. As imagens de arquivo que dão suporte visual a este tempo histórico trazem vídeos com assembleias entre indígenas e seringueiros.

Desse modo, no Tempo Presente, o grupo se apropria de conhecimentos não-indígenas (fazem uso das tecnologias da informação e da comunicação, frequentam universidades, etc.) tendo em vista a necessidade de diálogo para garantir direitos e criar estratégias para preservar seus modos de vida, responder aos seus atuais desejos e elaborar sua cultura. É por isso, também, o Tempo da Cultura, de fortalecimento dos costumes tradicionais, dos saberes e das práticas culturais da população Huni Kuin, que está crescendo.

Com um total de doze terras demarcadas, o grupo recorre aos recursos tecnológicos como forma de registro e de fortalecimento de sua cultura: escrevem livros em sua língua, gravam CDs com seus cantos e produzem filmes, num processo que

incentiva a reflexão das comunidades sobre a história Huni Kuin e que faz desses produtos instrumentos de reconexão com suas práticas e de valorização de seus conhecimentos e modos de vida. (ARAÚJO, 2010, p. 69)

Em resposta à desapropriação material e simbólica que sofreram por dois séculos, vivem um momento de resgate de suas histórias e saberes, e isso tem passado pela elaboração de narrativas que buscam fortalecer o grupo, situando-o no tempo presente, enquanto protagonistas de sua história. Assim, buscam desconstruir estereótipos acumulados historicamente contra as populações indígenas em geral, ao mesmo tempo em que elaboram e mostram a “cultura” Huni Kuin.

## **5.2 - Construção da narrativa: personagens, diálogo e visibilidade**

Para contar a história dos Huni Kuin do momento anterior ao contato com o branco até os dias atuais, a instância enunciativa de *Já me transformei em imagem* é construída a partir da organização de materiais diversos, na qual mesclam-se depoimentos e entrevistas com membros da comunidade e imagens de arquivo, conduzidos por uma narração *over*, na primeira pessoa do plural (que, como se saberá depois, é do diretor do filme Zezinho Yube).

Esse uso criativo da voz *over* rompe com a hierarquização que marca o seu uso clássico. Como se sabe, este recurso de estilo foi utilizado dentro de uma lógica binária que separa o narrador do narrado, estabelecendo relações hierárquicas em que apenas o primeiro ocupa a posição de quem explica, de quem detém o conhecimento.

Bill Nichols (2008) destaca, por exemplo, a utilização da voz *over* pela antropologia nos filmes etnográficos como uma forma de separar os grupos e as culturas: do lado da narração estão os que filmam, os “sujeitos do conhecimento” (cientistas, antropólogos, cineastas); do outro lado, estão os filmados, os “objetos” dessa narração e desse conhecimento, no caso em questão, as populações indígenas (construídas, segundo essa lógica, como povos “sem conhecimento” e “sem história”).

No filme em análise, Yube faz um uso diferenciado da voz *over* quando traz uma narração que detém sim o conhecimento da história narrada, ao modo clássico, mas, ao mesmo tempo, insere-se na narrativa como membro que compartilha e que faz parte de

tal história. “Nós, os Huni Kuin, dividimos nossa história em cinco tempos” é uma assertiva indicativa que ele está construindo, por meio do filme, a história de seu grupo, que também é sua história.

Trata-se, nesse caso, de um uso da voz *over* modificado pela subjetividade de quem narra e é, simultaneamente, narrado. Isso evidencia dois aspectos marcantes em muitos filmes produzidos por cineastas indígenas no âmbito do VNA, e, de modo especial, no filme em questão: uma intimidade entre o realizador e os personagens que, por sua vez, relaciona-se com o tom de conversa e proximidade entre todos os envolvidos, destacando o filme como produto de uma coletividade (no caso, as comunidades envolvidas), ao invés de destacar a autoria de um único indivíduo.

Essa voz *over* assume uma subjetividade e, em muitos momentos, inclui-se no filme, através do uso da primeira pessoa, mas também adentrando os espaços das entrevistas – sendo interpelado pelos depoentes ou mesmo fazendo comentários sobre os depoimentos, a exemplo da cena, já mencionada, com o depoimento do velho senhor no meio do rio quando conta que foi “marcado” com as iniciais de seu patrão: a voz *over* entra em cena, fazendo o seguinte comentário: “É porque é um documento forte! Trataram vocês como animais. Os *nawá* fazem isso com gado”. Esse narrador, que é cineasta e é indígena membro da comunidade, que tem em comum com os personagens a história que está sendo contada, rompe com a suposta objetividade característica dos filmes etnográficos tradicionais e marca uma subjetividade para o indígena-cineasta, protagonista dessa história.

É a partir dessa cena que sua presença a partir desse duplo lugar que ocupa passa a se realizar também imagetivamente. A exposição do antecampo<sup>60</sup> se efetua com regularidade a partir desse momento: Yube e a feitura do filme entram em cena. É o prenúncio da mudança da instância enunciativa que, doravante, vai se deslocar das entrevistas num formato mais fechado para mostrar o cotidiano da comunidade e as oficinas. O processo de elaboração do filme, com seus objetivos e os efeitos esperados, passam a protagonizar a narrativa.

---

<sup>60</sup> O espaço atrás da câmera, incluindo realizador, equipe, equipamentos.

*Já me transformei em imagem* inicia com a história dos Huni Kuin sendo contada a partir dos depoimentos de quatro personagens, no formato de entrevista com um tom de conversa: foram escolhidos para contar essa história os pajés Nilo Bixcu e Agostinho Muru, o professor Isaiás Sales Ibã e o cineasta Tadeu Siã Kaxinawá.

Aos depoimentos, acrescentam-se imagens de arquivo (fotografias e cenas de documentários) de diferentes tempos, acompanhadas da narração *over* na primeira pessoa do plural, que vai costurando a fala dos entrevistados, e que, uma vez conduzida por Zezinho Yube, indica os papéis por ele ocupado dentro e fora de cena: cineasta e membro da comunidade (indígena-cineasta). Acompanhando algumas imagens, há ainda a inserção de cantos Huni Kuin, um dos elementos marcantes de sua vida cultural, que tem sido resgatados no Tempo Presente e registrados em CD, como mais um elemento de retomada cultural e de resistência.

A cena inicial do documentário já aponta para a cumplicidade entre personagens e cineasta, para o tom de diálogo que perdura ao longo do filme e para a multiplicidade de vozes que compõem a narrativa. Geralmente, os quadros da entrevista são construídos por dois personagens que conversam entre si. Seus depoimentos evocam a presença do indígena-cineasta, seja confirmando uma pergunta ao encarar a câmera, seja expressando seus pontos de vista como se fossem respostas direcionadas a essa câmera. Assim, o realizador é convocado a entrar em cena, seja verbalmente ou mesmo imageticamente. E isso passa a ocorrer com mais frequência na segunda metade do documentário, quando a elaboração do filme passa a ser tematizada.

Ainda que nesse primeiro momento de entrevistas seja possível dizer que há alguma tentativa de distanciamento entre quem filma e quem é filmado (por conta do formato escolhido em si e também por causa do modo como o enquadramento foi construído), isso não se concretiza, pois a relação de proximidade que os entrevistados tem entre si e com o realizador torna-se evidente e adentra o espaço de construção fílmica (da *mise-en-scene*), através dos diálogos com intimidade, da própria narração *over* diferenciada e da exposição do antecampo.

São aspectos que trazem à tona traços culturais importantes e recorrentes para muitos povos indígenas e também para os Huni Kuin: o sentido de coletividade ligado

ao filme como um produto da comunidade e realizado para atender os seus interesses, e não como resultado da engenhosidade de um indivíduo, o cineasta.

Desde a etapa de preparação do documentário, a comunidade é convidada a participar: os temas escolhidos para serem trabalhados nos filmes, que devem atender aos interesses do grupo, os personagens, etc. Nesse sentido, há ainda o respeito à tradição, que vê os membros mais velhos da comunidade como aqueles que possuem o conhecimento a ser compartilhado com os membros do grupo e com o público externo, inclusive, impondo limites quando necessário.

No caso de *Já me transformei em imagem*, Yube escolheu dois anciãos pajés para compartilhar seus conhecimentos, memórias, reflexões, práticas atuais e projetos para o futuro. Bixcu e Agostinho são testemunhos vivos do Tempo do Cativo, quando seu povo foi obrigado a abandonar seus modos de vida para trabalhar como mão-de-obra semiescrava nas colocações para a exploração da borracha.

Além deles, foram escolhidos como personagens ainda sujeitos cujos papéis na atualidade são muito importantes para a comunidade e para o diálogo dos Huni Kuin com a sociedade não-indígena: o professor e o cineasta, figuras mais recentes no mundo social indígena e Huni Kuin, e que tem suas atuações ligadas à necessidade de uma educação escolar diferenciada<sup>61</sup> e à reelaboração de imagens e narrativas de um ponto de vista próprio, ambos interessados em valorizar suas diferenças culturais e epistêmicas. Ambos interessados em entender sua história e como ela se relaciona com a sociedade nacional. Ambos interessados em abrir janelas de diálogo mais horizontal com a sociedade externa que, por desconhecimento e por preconceito (resultantes da construção histórico-discursiva que projetou sobre eles um imaginário perverso), insiste em anulá-los enquanto sujeitos.

Os membros da comunidade mobilizados como personagens indicam o trânsito de saberes e poderes ao longo da história e enfatizam a multiplicidade de sujeitos em ação

---

<sup>61</sup> Que valorize e transmita às novas gerações os conhecimentos indígenas e que, simultaneamente, aproprie-se de conhecimentos dos brancos, de modo a permitir o diálogo intercultural, necessário a sua sobrevivência no mundo atual.

dentro da cultura Huni Kuin<sup>62</sup>: se de um lado, há o respeito ao conhecimento dos mais velhos - sobretudo no que tange os temas da ancestralidade, das mitologias e de aspectos da tradição -, representados pelos pajés Agostinho e Bixcu; do outro, é inegável a atuação dos novos atores sociais, como agentes agroflorestais e de saúde, o professor e os próprios cineastas<sup>63</sup>.

A atuação desses vincula-se fortemente às necessidades de organização de caráter mais político (luta por direitos, elaboração de uma história própria e mediação com a cultura de fora da aldeia) e também social (organização em cooperativas, produção e transmissão de conhecimentos escolares dentro da aldeia, que favoreçam o aprendizado intercultural). Por fim, destaca-se o papel do indígena-cineasta que dirige o filme em questão, com sua câmera mediadora entre mundos: dos mundos de fora da comunidade - espectadores, festivais, governos - e dos mundos de dentro - com sua multiplicidade de pontos de vista e conhecimentos de diferentes tempos.

Ao acionar essa enunciação polifônica, Zezinho Yube maximiza o potencial do filme, desloca saberes e poderes, unindo dimensões políticas e socioculturais. Esses personagens são todos vozes que colaboram com a enunciação, todos co-autores<sup>64</sup>.

A realização do filme, assim, possibilita o diálogo entre os membros das comunidades, que passam a refletir juntos sobre sua história e cultura, e que projetam no filme ainda a expectativa de serem ouvidos e vistos pelos não-índios. Em entrevista<sup>65</sup>, Yube comenta que o preconceito contra eles é fruto do desconhecimento e vê com otimismo a possibilidade dessas imagens e histórias chegarem ao público externo<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> Em trabalho sobre os Kuikuro, Carlos Fausto (2011) destaca o cinema justamente como um operador de mudanças internas em relação à legitimação dos poderes. A esse respeito, escreveu César Migliorin: “Se tradicionalmente o poder entre os Kuikuros está ligado à luta e ao canto, o cineasta indígena encontraria em sua prática um novo componente na dinâmica do prestígio interno. Tal dinâmica certamente é inseparável da visibilidade que as produções feitas por índios alcançam em festivais de cinema ou como forma de ocupar espaços culturais e políticos”. (MIGLIORIN, 2013, p. 287)

<sup>63</sup> Entre os Huni Kuin, são cinco cineastas atualmente: quatro homens e uma mulher. São eles: Adalberto Domingos Kaxinawá (Maru), Josias Maná Kaxinawá, Tadeu Siã Kaxinawá, Vanessa Ayani e Zezinho Yube. (Fonte: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php?in=1&f=8>).

<sup>64</sup> Em sua tese de doutorado, Juliano Araújo comenta que no primeiro documentário de Zezinho Yube (*Novos Tempos*, 2006, 52 min), o vínculo com o protagonista Agostinho Muru era tão estreito que este chegou a propor cenas inteiras. Yube conta que, ao final do dia de filmagens, os dois se juntavam para assistir o material filmado e conversar. Dessas conversas, muitas cenas sugeridas e escolhidas por Agostinho terminaram entrando no filme. (ARAÚJO, 2015, p. 124)

<sup>65</sup> Concedida a mim durante o V Cine Kurumin, realizado em Salvador, em março de 2016.

<sup>66</sup> “Esse filme que a gente faz é com base na realidade, com a participação das lideranças, do povo... E isso é uma oportunidade que a gente traz para as pessoas conhecerem melhor, saber a realidade de um

Esse desejo de ser ouvido atravessa todo o filme, mas destacarei dois momentos relacionados a tal questão. O primeiro é a cena inicial, na qual vemos Bixcu sentado na base de uma grande árvore, e então um *zoom* fecha no seu rosto, para que o velho pajé encare a câmera e diga desafiante: “Prestem atenção e olhem bem pra mim. Sem mexer os olhos para os cantos como se eu estivesse falando besteira. E sem ficar cuspidando, e sem conversar enquanto eu falo. Prestem atenção no que eu vou falar, e entendam bem”.

Esta fala aponta para uma característica recorrente deste filme, da filmografia Huni Kuin e dos filmes produzidos no âmbito do VNA em geral: a expectativa de que seja aberta uma via de comunicação com o mundo não-indígena e de ser escutado, sinceramente. Narrativamente, a convocação do personagem é acentuada por seu olhar direcionado para a câmera, em tom de interpelação, num exemplo de profilmia ostensiva<sup>67</sup>.

A possibilidade do filme dar visibilidade para a história do grupo a partir do ponto de vista de seus integrantes, viabilizando o reconhecimento de suas diferenças culturais é destacada ainda na seguinte fala do professor Isaiás Sales Ibã: “Porque os brancos não sabem, mas a gente mostrando esses filmes, eles começam a entender que a gente é diferente, que a gente tem outra cultura, língua, forma de viver. Eles vão começar a respeitar nossa forma de viver. Eles vão refletir”.

Isaiás é autor de seis livros no idioma Hãtxa Kuin, escritos com o objetivo de auxiliá-lo no propósito de ensinar seus alunos sobre a realidade indígena e o modo de vida Huni Kuin. Segundo ele, tanto os livros quanto os produtos audiovisuais são importantes como ferramenta pedagógica, sendo que estes últimos tem a vantagem do

---

povo, de uma sociedade. O que me incomoda ainda é a que a gente tem pouco material para ser divulgado, não tem muito acesso, e também o material que a gente faz não tem canais específicos para a gente mostrar. As grandes emissoras nunca abrem espaço, então tem muito poucos meios ainda pra se divulgar. Eu penso que no futuro a gente consiga ter um dia uma televisão indígena, um canal que abra esse espaço pros filmes indígenas e pra circularem em mais lugares... Muita gente não conhece, né? Quem conhece são aquelas pessoas que tem vontade de conhecer, os simpatizantes, que tem uma certa simpatia com as questões indígenas, com o povo indígena. Então não chegou ainda pra todo mundo, né? E quando você respeita uma sociedade e um povo é a partir do momento que você conhece. Quando você não conhece você pode falar mal até, porque você não conhece, não viveu. Mas quando você está vendo, então você começa a ter outra visão”. (YUBE, 2016)

<sup>67</sup> Um tipo de profilmia na qual os comportamentos são afetados pelo olhar e gestos dos personagens, como caretas, sorrisos ou ainda palavras que o sujeito filmado dirige ao cineasta. (ARAÚJO, 2015, p. 179).



alcance, estendida àqueles que não sabem ler e escrever<sup>68</sup> (ou seja, aos não-alunos, como ele diz), também constituindo-se num instrumento importante para “guardar” os modos de vida, para operar como um registro (dos corpos, dos gestos, das vozes, dos cantos, dos conhecimentos). E guardar aqui não tem o sentido de deixar congelado, escondido e sem uso, e sim o sentido de guardar para poder ser visto, para fazer circular, pôr em movimento.

Em outra cena, o professor explica que agora trabalha com o vídeo, mas que já vinha fazendo esse trabalho com os seus livros. “Se eu escrever para o meu povo, eles vão poder ler e continuar praticando. Com o vídeo, todos vão poder aprender, não só os alunos, que sabem ler e escrever, mas também as crianças, os velhos, todos vão acompanhar”, comenta. As entrevistas com o professor acontecem em dois espaços: dentro da sala de aula e também na mata (onde são realizadas as entrevistas com os demais personagens), o que aponta para a multiplicidade de espaços de aprendizados na aldeia, que não se restringe à sala de aula. Zezinho Yube entende o audiovisual como um complemento aos livros:

Meu pai<sup>69</sup> diz que o livro quem vê, é só quem sabe ler e escrever, e nem todo mundo na aldeia sabe ler e escrever. Ou mesmo quem sabe, tem preguiça. De fato, se você tá na aldeia, por mais que você sabe, você tem preguiça de ler. O vídeo não: você coloca e lá você vê o som, vê o gesto, vê o ambiente, vê o movimento, vê a voz, e seguindo nessa linha da oralidade, que é muito da nossa cultura. A nossa cultura é muito oral, a nossa cultura não está nos livros. Meu pai também diz que se a gente tivesse filmado antes, a gente saberia como nosso povo vivia antes, há 50 ou cem anos atrás. Mas como a gente não tinha, a gente não tem o registro de como nosso povo vivia. Isso é bem interessante pra gente porque é uma imagem viva, que você vê, você conhece, e o próprio nome do filme saiu do Agostinho: *Eu já me transformei em imagem*. (YUBE, 2016)

---

<sup>68</sup> Ele conta no filme: “(...) A gente vinha ajudando os brancos a escrever os livros em português. Fazendo desenho para eles, fazendo textos em português. Agora já temos muitos livros na nossa língua. Eu fiz isso para podermos ensinar melhor a nossa realidade, para os nossos alunos”.

<sup>69</sup> No filme intitulado *Filmando Manã Bai* (2008, 18 min, direção: Vincent Carelli), Zezinho Yube filma a história de seu pai, o professor e pesquisador Huni Kuin Joaquim Maná. De acordo com a sinopse, trata-se de uma reflexão de Zezinho sobre o filme, o processo de realização, suas dificuldades e escolhas como cineasta e a delicada relação com seu personagem.

Assim, o filme além de poder ser um instrumento de aproximação com o mundo não-indígena, atua como material pedagógico, de atualização de memória, dentro e fora das aldeias. E a memória, como lembra Tonacci, é uma forma de poder. (SILVA, 2013)

Há uma cena em que são mostrados jovens e crianças assistindo a filmes indígenas, numa indicação do filme como instrumento de aprendizagem dos saberes Huni Kuin. “Com as novas ferramentas, eu e os demais realizadores, que já trabalhamos com o vídeo, participamos desse momento contando as nossas histórias, do nosso jeito, para nós mesmos e para os outros”, diz o narrador-indígena-cineasta.

Vale destacar que *Já me transformei em imagem* é um dos filmes que compõem a Coleção de DVDs *Cineastas Indígenas*<sup>70</sup>, que foi distribuída a mais de 3 mil escolas do Ensino Médio com o propósito de atender às demandas da Lei 11.645/2008, que tornou obrigatório o ensino de *Histórias e Culturas Indígenas* na rede de ensino básico do Brasil. Isso implicou na necessidade de mudanças curriculares também nas Instituições de Ensino Superior, sobretudo nas licenciaturas, comprometidas com a formação dos profissionais que atuam na rede básica de ensino.

### 5.3 - Imagens de arquivo, apropriação e desconstrução

Além das entrevistas e depoimentos, o filme em questão recorre também a imagens de arquivos, de modo a materializar a memória dos antepassados que surge a partir das palavras dos pajés e também como um modo de reelaborar a experiência histórica Huni Kuin. O material utilizado é oriundo basicamente de dois filmes: o documentário etnográfico *Fishing expedition and ensuing festival* (1952), do alemão Harald Schultze, e

---

<sup>70</sup> Alguns dos filmes realizados pelo grupo são: *Xinã Bena* (Novos Tempos, 2006); *Huni Meka* (Os cantos do cipó, 2006); *Já me transformei em imagem* (2008); *Filmando Manã Bai* (2008) são os quatro títulos que compõem a referida coleção. Ainda há *Katxa Nawá* (2008); *Bimi, mestra de Kenes* (2009); *Kene Yuxi* (As voltas do Kene, 2010); *Shuku Shukuwe* (A vida é para sempre, 2012). Além dos filmes, os cineastas participaram da produção de uma série de dez programas de TV intitulada *Índios do Brasil*; participaram de um programa chamado *Troca de Olhares*, que promoveu um intercâmbio entre realizadores indígenas e comunidades não-indígenas; e realizaram um vídeo intitulado *Uma escola Huni Kuin* (de um interprograma do *Ponto de Cultura Vídeo nas Aldeias*).

o brasileiro *No país das Amazonas* (1921), de Silvino Santos, em parceria com Agesilau Araújo.

O primeiro deles, de acordo com Araújo (2015) a partir de pesquisa realizada por Marcius Freire (2011), foi realizado pelo *Instituto do Filme Científico*, que tinha como um de seus objetivos a valorização de filmes etnológicos, sustentada na convicção de que as populações indígenas não mais poderiam ser registradas num futuro próximo (ou seja, assumiam a ideia de que esses povos estavam fadados ao desaparecimento). Schultz trabalhou no SPI entre os anos de 1939 e 1947, sob a orientação de Marechal Rondon, tendo realizado diversos filmes etnográficos, impregnados dos ideais positivistas vigentes à época.

O filme em questão documenta a pesca tradicional Kaxinawá, feita a partir de folhas secas e piladas, que se transformam numa bola que é dissolvida no rio, matando os peixes<sup>71</sup>. Ao mobilizar essas imagens para cobrir o seu comentário em voz *over*, juntamente com os depoimentos dos entrevistados, Yube ressignifica-as, demonstrando a contradição: um documentário etnográfico produzido em 1952 constrói uma narrativa sobre os Kaxinawá com imagens e discursos do passado, de um momento em que não havia ocorrido a invasão de suas terras pelos barões da borracha, quando naquele ano em que o filme estava sendo produzido o grupo vivia justamente o Tempo do Cativo, trabalhando como mão-de-obra semiescrava. Ou seja, o documentário é exibido, inclusive internacionalmente, em 1952, apresentando uma realidade diferente daquela que esse povo vivenciava naquele momento histórico.

A realidade mostrada pelo documentário alemão (e exibido como “verdade científica”) opta por situar os indígenas no passado histórico, ocultando a violência e a experiência de destruição simbólica e material pelas quais eles vinham passando. Ao mesmo tempo, realizavam esses documentários por ter “certeza” da inviabilidade futura da existência indígena.

É importante destacar que os documentários realizados pelo Instituto foram apresentados na forma de verbetes enciclopédicos e passavam a compor a chamada

---

<sup>71</sup> Este processo também aparece no filme *No tempo das chuvas* (2000, 38 min), de Bebito Piyãko (Valdete Pinhanta), da etnia Ashaninka.

“Encyclopaedia Cinematographica”, cuja motivação era registrar “processos de movimento e as formas de comportamento de importância científica dos animais, das plantas, dos materiais e também do homem”. Ou seja, muitas dessas imagens eram produzidas para dar suporte a pesquisas sobre fisiologia do movimento e comportamento. A esse respeito, Sylvia Caiuby (2010, p. 104) explica: “há nestes filmes, uma concepção de ciência que não vê grandes diferenças entre a descrição do sistema de circulação do sangue e o acontecimento de um ritual”. (ARAÚJO, 2015, p. 192-193)

A segunda apropriação imagética de *Já me transformei em imagem* vem do primeiro longa-metragem rodado inteiramente no Amazonas, *O país das Amazonas*, de 1921: um expressivo documento visual do período, com destaque para Manaus (cenas do trabalho no porto e de estabelecimentos comerciais e industriais da época), de outras atividades amazônicas - como a pesca do peixe-boi, a colheita do fumo, a extração do látex -, e ainda imagens dos povos Huitoto e Parintintins.

Trata-se de um filme produzido em alinhamento com o projeto desenvolvimentista do período: dirigido pelo cineasta português Silvino Santos, em parceria com Agésilau Araújo, filho de José Gonçalves de Araújo, proprietário da J.G. de Araújo & Cia Ltda<sup>72</sup>, grande financiadora do filme, que o realizou para ser exibido na Exposição Internacional do Centenário da Indústria, ocorrida no Rio de Janeiro em 1922, para atuar como propaganda da empresa e divulgar o potencial da região amazônica. (ARAÚJO, 2015, p. 194)

A utilização de imagens oriundas de um filme produzido nesse contexto para narrar a história do povo Huni Kuin - que sofreu todas as consequências dessa onda desenvolvimentista a partir da exploração da borracha - é mais uma demonstração da ressignificação que foi dada a essas imagens quando apropriadas em *Já me transformei em imagem*. Apropriação esta que, somada aos demais elementos de composição do filme, realiza um apanhado histórico para a compreensão do presente Huni Kuin e para outras leituras da história do Brasil. Ao articular essas imagens de arquivos, apropriam-

---

<sup>72</sup> Empresa atuante no beneficiamento, industrialização e exportação da borracha e de outros produtos amazônicos, como o pirarucu, a copaíba e a castanha. (MELLO, 2010, p. 26 apud ARAÚJO, 2015, p. 194)

se de uma herança<sup>73</sup> discursiva binária e excludente para, a partir dela, deslocar-se do lugar de objeto para sujeito de suas narrativas, ressignificando-a e produzindo sentidos diferentes do instituído.

De imagens produzidas com o intuito de “guardar” (no sentido de congelar) as imagens de populações que supostamente não sobreviveriam à modernidade e cujos comportamentos não se diferenciariam muito dos animais; de imagens produzidas para “vender” a Amazônia e suas riquezas naturais, faz-se uma torção que - aliada à narração *over* e à valorização das micronarrativas dos depoentes - traz à tona a violência da invasão dos seringalistas, a captura, as proibições e o trabalho forçado a que foram submetidos, elaborando uma narrativa capaz de produzir uma reflexão mais complexa sobre a história do período<sup>74</sup>.

Desse apanhado histórico, torna-se possível a compreensão dos aspectos que caracterizam o Tempo Presente dos Huni Kuin, cuja dimensão política mobiliza o potencial para essas imagens atuarem numa perspectiva de contra-narrativa, como um agente da história alternativo à história oficial que, como se sabe, foi construída a partir de incontáveis equívocos no que diz respeito aos povos indígenas em geral.

#### **5.4 - História, estereótipos e contra-narrativas**

Sabe-se que o conhecimento dominante foi construído a partir de uma perspectiva eurocentrada e voltada para as necessidades do padrão de poder capitalista, colonial/moderno e estabelecido a partir da América. Conforme Aníbal Quijano:

Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de mediados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à

---

<sup>73</sup> A noção de herança para Jacques Derrida passa pela ideia de que ela precisa ser aceita para ser relançada de outro modo: é pelo deslocamento e pela crítica que pode acontecer a transformação. (DERRIDA, 2004, p. 12-13)

<sup>74</sup> A violência dos seringalistas na região amazônica entre o Brasil, a Colômbia e o Peru é um dos temas abordados em *O abraço da serpente* (2015), do cineasta colombiano Ciro Guerra e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Já em 2016, o cineasta brasileiro Danilo Arenas lançou o documentário *Huni Kuin, os últimos guardiões*, pelo selo La Madre Docs.

específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América. (QUIJANO, 2005, p. 126)

Esconder e reprimir todas as formas de expressão de conhecimentos que encontraram no continente foi uma das estratégias dos colonizadores para legitimar como conhecimento apenas aquele de matriz europeia. Porto-Gonçalves (2006) chama a atenção, na atualidade, para a importância da produção de conhecimentos na América Latina a partir de “uma perspectiva emancipatória nesse momento histórico em que velhos protagonistas - os indígenas e os afrodescendentes - entram em cena, reinventando-se agora com mais visibilidade”. (PORTO-GONÇALVES, 2006, p. 41)

Conforme explica Quijano, a visão eurocêntrica sustenta-se em dois mitos fundadores: o primeiro associado a essa ideia de que a história da humanidade partiu de um estado de natureza que culmina na Europa; e o segundo ligado ao trabalho de naturalizar as diferenças entre Europa e não-europeus, como se essas não fossem resultado de uma história de poder baseada no aniquilamento dos “diferentes”. São visões que se relacionam às perspectivas evolucionistas e dualistas<sup>75</sup>. (QUIJANO, 2005)

No caso brasileiro, conforme foi assinalado no capítulo anterior, o discurso da História única, absoluta, total e verdadeira taxou as populações indígenas como sociedades frias, sem história e fadadas à extinção, uma vez que, inevitavelmente, “evoluíram” à condição “padrão” (ou seja, eurocêntrica e “civilizada”).

José Ribamar Bessa Freire (2010, p. 18) afirma que a historiografia nacional, com o propósito de imaginar a comunidade nacional, organizou muitos esquecimentos, sobretudo no que concerne à imagem dos povos indígenas. O autor destaca alguns equívocos da herança moderno/colonial que perduram no imaginário da nação ainda hoje. São eles: 1) a noção do índio genérico<sup>76</sup>, que reduz diferentes culturas a uma

---

<sup>75</sup> Mitos esses que, além de fundar a ideia dos povos colonizados como raças inferiores, situam-nos ainda no passado histórico.

<sup>76</sup> De acordo com o critério de autodeclaração por situação de domicílio, o censo 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) indica a existência de 817.963 indígenas, o que corresponde a 0,4% da população brasileira (IBGE, 2012). Esse total divide-se em aproximadamente 230 etnias diferentes, segundo Garnelo. (2012, p. 12)

entidade supra-étnica; 2) a visão de que as culturas indígenas são atrasadas, em uma perspectiva que não reconhece os saberes, a literatura, as ciências, as artes e as religiões indígenas; 3) a imagem dos grupos indígenas como culturas congeladas, que fixa o índio na imagem do selvagem nu, que vive no meio da floresta e que produz estranhamento a qualquer imagem contrária. Essa noção equivocada nega aos índios a interculturalidade e todas as transformações por quais eles passaram e continuam a passar ao entrar em contato com outras culturas; 4) a ideia de que os índios estão encravados no passado, obliterando o fato de que eles integram, em números crescentes e espaços diversos, a sociedade brasileira atual.

Como foi mencionado, o desafio do século XIX foi o de elaborar um sentimento de pertencimento para o país recém-independente politicamente, a partir de uma base histórica comum e de símbolos nacionais. É a partir desse momento que a elite brasileira passa a idealizar a imagem dos povos nativos como heróis clássicos. Assim, ao mesmo tempo em que os indígenas iam sendo elaborados como símbolo da identidade nacional, tinham sua existência política e histórica anulada por esse discurso.

Edouard Glissant (2005) relaciona os mitos fundadores e História (com H maiúsculo, como destaca), enfatizando a necessidade de promover uma crítica ao conhecimento científico construído nos moldes dessa história total, inteira, absoluta e universal, que não apenas justifica como nutre os lugares de poder dominantes, promovendo a exclusão dos “outros”. (GLISSANT, 2005, p. 74)

Para este autor, a guinada de posição necessária para a descolonização do saber e do poder passa pela produção de “um épico novo e contemporâneo”, a partir da relação e de uma economia da noção do “ser” de modo a viabilizar a valorização do “sendo”, dos “*sendos* possíveis do mundo” (Ibidem, p. 82). Tal sugestão problematiza a ideia de uma história homogênea e contínua: ao contrário, o que se busca com ela aproxima-se da ideia de “sentido histórico”<sup>77</sup>, ocupada com as possibilidades das relações, da

---

<sup>77</sup> No texto *Nietzsche, a genealogia e a história* (1979), Foucault retoma o filósofo alemão em sua crítica à história tradicional e argumenta em defesa do que chamam de “sentido histórico” e “história efetiva” (*Wirkliche Historie*), que, para escapar da metafísica, não deve apoiar-se em nenhum absoluto. Ao contrário, deve ter um olhar capaz de distinguir, repartir, dispersar, um olhar que “(...) deixa operar as separações e as margens – uma espécie de olhar que dissocia e é capaz ele mesmo de se dissociar e apagar a unidade deste ser humano que supostamente o dirige soberanamente para seu passado”. (FOUCAULT, 1979)

extensão, do movimento, de modo que o novo não é “o que falta para descobrir (...); mas aquilo que nos falta ainda fragilizar para disseminar”<sup>78</sup>. (Ibidem, p.83)

A construção desses lugares de fala, sobretudo daquelas subalternizadas pelo poder hegemônico, implica a compreensão do “caráter colonial/moderno do sistema-mundo que conformou esse complexo de classes sociais embebidos na racialidade” (QUIJANO, 2005). Assim, é fundamental que haja um deslocamento do lugar de enunciação, entendido aqui em sua materialidade e trazendo para a discussão a “geograficidade do social e do político”. Trata-se de um deslocamento de caráter espaço-temporal: além da necessidade de se trazer outros espaços e outros lugares de fala para dentro da história, é necessário também pensar a partir de outras temporalidades, simultâneas e silenciadas. (PORTO-GONÇALVES, 2006, p. 38-39)

Para escapar das concepções essencialistas e equivocadas, é necessário ressaltar o caráter cultural dessa diversidade como invenção de cada povo e como estratégia política de uma construção capaz de fissurar a pretensa homogeneidade do discurso dominante. Um movimento que busque superar a colonialidade do saber e do poder precisa não apenas reconhecer como também promover a criação de espaços que dialoguem com os diferentes conhecimentos, experiências e saberes<sup>79</sup>. (Ibidem, p. 46)

Nesse sentido, considerando a ausência de uma historiografia propriamente indígena de um lado; e do outro os efeitos nefastos de uma historiografia dominante que se baseou, durante muito tempo, na ideia de que as populações indígenas seriam povos sem história é que *Já me transformei em imagem* cumpre ainda um papel de filme que é também um “agente da História”. É quando o cinema corresponde a uma “ação” – que interfere na História como campo do saber e como História realizada pelos homens na sua vida social, na explicação de José D’Assunção Barros (2008). Para ele, o cinema tem esse potencial de agir sobre a História, se apresentando como um campo de

---

<sup>78</sup> Para Glissant, essa busca está vinculada a um novo modo de ser e de conhecer, através de uma forma, que é a passagem para esse conhecimento e que causa desconforto. (Ibidem, p. 83)

<sup>79</sup> Citando González Casanova (2006), o autor destaca que a constituição dos territórios nacionais modernos foi levada a cabo por um projeto homogeneizador, que previa uma língua, uma religião, um sistema de pesos e medidas. Foi somente no período neoliberal e com a queda do muro de Berlim em 1989 que, com a intensificação da relação entre saberes e territórios, iniciou-se a abertura de espaços mais amplos para reconfigurações territoriais e epistêmicas. (CASANOVA, 2006 apud PORTO-GONÇALVES, 2006)



resistência a diversos poderes instituídos: é quando, mais do que objeto de estudo, o filme integra a função de sujeito da História.

(...) se o cinema com sua produção fílmica pode ser examinado como “instrumento de dominação” e de imposição hegemônica, ele também pode ser examinado como meio de “resistência”. Daí que as fontes ligadas ao Cinema podem ser analisadas tanto como documentação importante para a compreensão dos mecanismos e processos de dominação, como também podem ser vistas como documentação significativa que traz e revela dentro de si múltiplas formas de resistências, diversificadas vozes sociais (inclusive as que não encontram representação junto ao Poder Instituído), e de resto os variados padrões de representação relativos a uma sociedade. (BARROS, 2008, p. 48-50)

De acordo com Manuela Carneiro da Cunha, a história indígena existe de diversas maneiras e está presente em muitos episódios de resistências, ignorados pela história oficial, mas gravados na memória popular por meio de narrativas, lendas e cantos. De modo que “a percepção de uma política e de uma consciência histórica em que os índios são sujeitos e não apenas vítimas só é nova eventualmente para nós. Para os índios, ela parece ser costumeira”. (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 12)

Assim, como coloca Yanet Aguilera (2015), está claro que os índios são sujeitos históricos. O inadmissível é que apenas recentemente, com o trabalho de Manuela Carneiro da Cunha, é que tenha sido indicada uma relação direta entre a destruição física e étnica dos índios e sua supressão como sujeitos históricos.

Contemporaneamente, a invisibilização indígena no cinema mundial, latino-americano e brasileiro ainda é uma realidade cuja possibilidade de reversão passa a ser protagonizada pelos cineastas indígenas. Desse modo, o cinema indígena em geral e *Já me transformei em imagem* em particular opera de modo a promover uma tensão com esse acervo fílmico (seja etnográfico ou narrativo) que insiste na reprodução de estereótipos, situando-os, ainda, enquanto objetos do conhecimento, de modo genérico e no passado histórico. (CORDOVA, 2015, p. 155)

Muito do que se vê em filmes indígenas como *Xinã Bena / Novos Tempos* (2006), *Pirinop, meu primeiro contato* (2007), de *Volta à terra boa* (2008), *Tava, a casa de*

*pedra* (2012) e também *Já me transformei em imagem* (2008) são o resultado de uma revisão de material de arquivo, a partir das comunidades, num processo de diálogo e elaboração de novas versões da História, enquanto sujeitos do presente que aprenderam a sobreviver e a resistir (e não meramente como povos “vencidos”).

A elaboração fílmica dos Huni Kuin no filme em questão passa, assim, pela apropriação de dois filmes emblemáticos (um do ponto de vista da colonialidade do saber - *Fisnhing expedition and ensuing festival* -, e outro do ponto de vista da colonialidade do poder - *No país das Amazonas*) para ressignificar, por meio do audiovisual, sua experiência histórica, tornando-a capaz de atuar politicamente enquanto um processo discursivo alternativo à história oficial.

A exploração da borracha para atender o mercado norte-americano – que promoveu a migração de mais de 60 mil nordestinos (conhecidos como “soldados da borracha”) para trabalhar na região e a escravização de indígenas -, somou-se à ocupação pecuária das terras do Acre nos anos 1970, momento em que o governo militar incentivou a ida de pecuaristas do sul e do sudeste para ocupar extensas áreas de floresta e dos seringais falidos<sup>80</sup>. A partir disso, surgem as grandes propriedades latifundiárias e os conflitos pela posse de terra, envolvendo esses “proprietários”, os seringueiros e os índios.

A ditadura militar, no seu afã desenvolvimentista, não poupou esforços para ocupar a Amazônia dentro de uma lógica de exploração da floresta e de destruição das populações nativas, através da implementação de projetos de colonização em pleno século XX. Os indígenas eram considerados seres inferiores, atrasados e entendidos pelos poderes constituídos como empecilhos para os propósitos estatais.

Em *Já me transformei em imagem*, o povo Huni Kuin enfrenta o lugar de povo vencido que lhe foi reservado pela história oficial, apropriando-se de arquivos fílmicos alinhados aos propósitos dominantes e ressignificando esse material, em diálogo com o contexto histórico dominante, mas incluindo-se enquanto sujeitos dessa história. Somou a essa estratégia a valorização dos relatos dos depoentes (micronarrativas de

---

<sup>80</sup> Foram muitos os projetos de ocupação da Amazônia promovidos pelo Estado nesse período, a exemplo do Programa de Integração Nacional (PIN), que tinha como objetivo abrir estradas e implantar projetos oficiais de colonização em áreas de atuação da Sudam e da Sudene.

testemunhas do período do Cativo) em diálogo com as gerações mais novas, que tem o papel de produzir discursos e transmitir esses conhecimentos (a exemplo do professor e do cineasta).

E, ainda mais, traz o processo de realização do filme como protagonista da narrativa do segundo momento em diante, para mostrar como no Tempo Presente, a imagem e o som tornam-se dispositivos discursivos, materiais de apropriação de uma história, que tem também no tempo seu material de elaboração.

Essa história polifônica e atualizada considera os elementos do mundo Huni Kuin e se vale de imagens como operador discursivo capaz de costurar memórias, promover diálogos entre gerações, buscando uma reunião de lembranças, narrativas, hábitos, modos de fazer e cantos que estavam dispersos.

É uma apropriação de imagens que vai sendo utilizada como modo de apropriação da própria história que, em diálogo com o conhecimento e história dominantes, apontam ainda para um modo de apropriação da própria cultura. Termo que inexistia na língua Huni Kuin antes do contato, e que foi usado para situá-lo dentro de um discurso etnográfico (que registrava suas imagens para “guardar” as culturas desses povos “sem história” e que, segundo essa lógica, não mais deveria existir no presente). Mas como anuncia Agostinho, sim, eles tem uma “cultura” e o tempo presente é o momento de revivê-la, celebrá-la e usá-la para garantir seus direitos e serem conhecidos.

Em um depoimento, o professor Isaías afirma sentir não poder conhecer certos rituais do passado, e que, no entanto, isso não invalida aquilo que se conhece hoje. “Se a gente tivesse filmado antes, a gente veria os rituais que o nosso povo fazia e os sábios que já se foram. Mas, é como falei pro Agostinho, nós temos os nossos velhos que ainda conhecem a nossa tradição”, explica. E desse modo, o filme, com suas imagens, cantos e depoimentos torna-se, ainda, instrumento de conhecimento para as futuras gerações.

É no tempo presente, que é também tempo de apropriação imagética e tempo da cultura que as escolas e associações do povo Huni Kuin utilizam essas novas ferramentas para fortalecer seus costumes.

No tempo presente, os Huni Kuin voltaram a ser muitos e o problema atual é a terra que vai se tornando insuficiente para a população que cresce. Todas as terras tem agentes agroflorestais e de saúde e hoje, os Huni Kuin trabalham por autonomia, ensinando aos alunos como “viver na nossa terra, valorizando a nossa língua e a nossa cultura”, diz o professor. Esta celebração da “cultura”, de acordo com Manuela Carneiro da Cunha, vem sendo utilizada positivamente por diversos povos como um modo de obter reparação por danos políticos, como modo de garantir a sobrevivência. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 313)

Ruben Queiroz (2008), César Migliorin (2013) e André Brasil (2013) são alguns pesquisadores que vem abordando o cinema indígena enquanto uma manifestação da “cultura”, uma vez que o processo de elaboração do filme exige, a todo tempo, que os indígenas selecionem e negociem – não sem tensão – elementos da cultura metropolitana (definições antropológicas de cultura) no momento mesmo de performar e citar reflexivamente a própria cultura. (BRASIL, 2013, p. 248)

### **5.5 - O filme entra em cena: representação e identidade**

O modo como o discurso dominante representou e representa (seja nas ciências, na história ou no cinema) as populações indígenas visa sustentar uma fixidez que tem como um de seus objetivos justamente a anulação histórica desses povos no presente. Como foi mencionado, são muitos os equívocos enraizados no imaginário nacional por conta de representações fixadas como universais, imutáveis e verdadeiras, estabelecendo o tempo indígena como o tempo passado e difundindo a natureza pretensiosa e anti-política do índio genérico, como diz Ailton Krenak. (2015, p. 14)

No livro *Representações culturais e práticas de significação*<sup>81</sup> (1997), Stuart Hall considera as práticas de representação, imprescindíveis para os Estudos Culturais, como um ponto fundamental do circuito da cultura, destacando os modos como a representação conecta linguagem e significado à dimensão da cultura. (HALL, 1997).

---

<sup>81</sup> Tradução minha para *Representation: cultural representation and signifying practices*, de Stuart Hall (1997).

Representação é entendida, nessa perspectiva, como uma parte fundamental do processo pelo qual significados são produzidos e compartilhados entre membros de uma cultura, num processo que envolve o uso da linguagem, de signos e de imagens que significam ou representam coisas. (Ibidem)

Diante disso, o autor distingue três abordagens que envolvem a questão da representação: 1) a perspectiva reflexiva, para a qual a linguagem apenas refletiria um significado já existente no mundo dos objetos, pessoas e eventos; 2) o enfoque interacionista, no qual a linguagem expressaria apenas o que o autor (falante, escritor, pintor) quer dizer, ou seja, o que prevalece é a intenção e o significados pretendidos por ele; 3) a abordagem construtivista, que considera que o significado é construído na linguagem e através da linguagem, com destaque para os modelos semiótico e discursivo (Foucault)<sup>82</sup>.

A partir do ponto de vista construtivista – que considera que as coisas não significam, nós é que significamos as coisas usando sistemas de representação -, torna-se possível entender que sistemas de representação consistem em diferentes formas de organizar e classificar conceitos, a partir de complexas relações entre eles. Essas relações – entre conceitos e os modos como eles são discernidos – são estabelecidas a partir da identidade e da diferença, o que torna fundamental pensar no que significa a noção de pertencimento a uma cultura. (Ibidem)

Para Hall, fazer parte de um mesmo grupo cultural significa compartilhar códigos linguísticos e culturais. Para tanto, é necessário tanto o compartilhamento de mapas conceituais quanto da linguagem, uma vez que é esta última que traduz os conceitos:

Nossos mapas conceituais partilhados devem ser traduzidos em uma linguagem comum, para que possamos correlacionar nossos conceitos e ideias com palavras escritas, sons falados e imagens visuais. O termo geral que nós usamos para palavras, sons e imagens que carregam significados é signo. Esses signos significam ou representam conceitos e as relações conceituais entre eles que nós carregamos em

---

<sup>82</sup> Segundo Hall, essa é a proposta que mais impacta os Estudos Culturais (HALL, loc. cit.).

nossas cabeças e juntos eles constroem os sistemas de significação de nossa cultura. (Ibidem)

Logo, o significado não está nas coisas do mundo, ele é construído por um sistema de representação através de códigos que estabelecem a relação entre o nosso sistema conceitual e o nosso sistema linguístico. É assim que nós, ao longo da história, fixamos um significado tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece ser natural e inevitável. (Ibidem)

De modo resumido, então, Hall considera que a representação diz respeito à produção de significados através da linguagem. Como não há uma relação simples de cópia entre linguagem e mundo, os significados são produzidos dentro e através dos sistemas de representação que chamamos de linguagens. Tais significados são produzidos através de uma prática, de um trabalho de representação, que aciona o compartilhamento de códigos linguísticos e culturais. Assim, a cultura é pensada em termos de mapas conceituais partilhados, sistemas de linguagens partilhadas e códigos que governam as relações de tradução entre eles. (Ibidem)

Assim, é possível afirmar que o modo como os povos indígenas foram representados pelo discurso dominante é uma junção dos modos de representação que, ao se valer da autoridade de um sujeito do conhecimento (seja um cientista ou cineasta), ancoravam-se numa suposta objetividade tanto dos métodos científicos quanto dos modos mecânicos de captura de imagens do mundo para elaborar discursos considerados “verdadeiros” em torno dessas populações.

Construções discursivas estas, é importante destacar, erguidas a partir de uma lógica binária e excludente, que afastava qualquer possibilidade de relação, de bom encontro, de diálogo e de presença para os povos indígenas. Nos jogos de significação hegemônicos, os povos indígenas sequer foram considerados enquanto um termo da relação propriamente dita. A desconstrução dessa representação rígida e equivocada passa, assim, pela elaboração de enunciações atualizadas, múltiplas e em movimento a partir das populações subalternizadas pelo discurso dominante.

*Já me transformei em imagem* implode essa representação fixa em torno da ideia de “índio-genérico-objeto-do passado” e, de outro modo, busca elaborar uma espécie de síntese das transformações vividas pelos Huni Kuin, propondo uma dimensão em que as noções de cultura e de identidade são articuladas politicamente: apresentam, assim, os seus diferentes tempos históricos, os diferentes usos das tecnologias ao longo dessa história e o momento atual, do qual pode-se destacar a apropriação de imagens (uma ferramenta *nawá*) como elemento de mediação cultural, de atualização de memórias e de fortalecimento de práticas tradicionais.

Identidade e cultura emergem, assim, não como generalizações paralisantes de uma existência condenada ao passado, mas em movimento e em diálogo com as transformações históricas pelas quais passaram e continuam a passar na qualidade de seres vivos, como sujeitos históricos sendo e agindo no mundo.

Como foi dito, o processo de elaboração do filme entra em cena quando se chega ao Tempo Presente da história Huni Kuin. A construção fílmica, seus objetivos e significados são tematizados pelos personagens. A câmera e as oficinas de filmagem passam a protagonistas do filme, que passa a compor o cotidiano nas aldeias: na colheita do milho, no transporte de barco, nas refeições, nas aulas, no nascer do dia. Zezinho Yube fala sobre técnicas de gravação com um outro realizador e sua câmera passa a compor o campo. Em outro momento, três cineastas comparam a câmera a um rifle, enquanto riem e um deles comenta: “Quando você é acostumado a usar uma espingarda, é muito diferente!”.

Em determinada cena, Agostinho, por exemplo, explica à sua esposa o que está sendo feito pelos jovens: “Eles trouxeram cinco câmeras para os alunos filmarem, para eles treinarem. Isso se chama oficina. Eles vão registrar o nosso dia-a-dia e não uma representação: a nossa vida como ela é, com cada personagem que foi escolhido”. O próprio Agostinho foi escolhido como personagem do Zezinho Yube.

Um aspecto a ser destacado refere-se à ênfase de Agostinho ao fato de não se tratar de um “representação”, mas de registros da vida cotidiana, a vida “real”: o filme quer escapar da rigidez das representações históricas e distorcidas; quer, com imagens do cotidiano, produzir uma forma que se soma à ação do presente e que permite a

fluidez; quer elaborar uma identidade, uma espécie de auto-representação coletiva que não existe fora do cotidiano, das relações e do jogo político.

### 5.6. - Identidade Huni Kuin em movimento

No livro *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais* (2000), organizado por Tomaz Tadeu da Silva, Hall amplia a discussão e afirma que se é por meio da identidade e da diferença que as representações adquirem sentido e se as identidades são construídas dentro do discurso, “[...] precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas”. Assim, a análise de sistemas de representação são também um terreno propício para a compreensão dos processos de formação e transformação das identidades culturais. (HALL, 2012, p. 109)

Há ainda um aspecto fundamental para o qual o autor chama a atenção: o fato de que as identidades emergem dos jogos de poder, sendo assim, mais produto da marcação da diferença do que uma identidade no sentido tradicional, isto é, “uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna” (Ibidem, p. 110). Desse modo, a reflexão em torno da identidade proposta por Hall não é essencialista, mas posicional:

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo dos discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (Ibidem, p. 108)

Nessa perspectiva, Tomaz Tadeu da Silva (2000), no texto *A produção social da identidade e da diferença* afirma que, em reação à ideia clássica de representação com



seus pressupostos realistas e miméticos, o pós-estruturalismo concebe a linguagem (e os sistemas de significação) como uma estrutura instável e indeterminada e é dessa concepção que Hall desenvolve o seu conceito de representação conectado às teorizações da identidade e da diferença, com destaque para a dimensão significativa da representação, ou seja, sua marca material, o modo como ela se expressa através de um texto, uma foto ou filme. (SILVA, 2000, p. 90)

Segundo o autor, é a partir dessa compreensão de representação que a identidade e diferença adquirem sentido, que elas passam a existir e ligam-se a sistemas de poder. “Quem tem o poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade. (...) Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação” (Ibidem, p. 91). Daí a importância do trabalho crítico em relação às formas de representação dominantes da identidade e da diferença.

Também de acordo com Tomaz Tadeu e com Hall, Kathryn Woodward afirma que todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído” (WOODWARD, 2012, p. 18). Para pensar o modo como os significados são produzidos nos sistemas de representação, a autora explica que é fundamental pensar as posições-de-sujeito que eles produzem. (Ibidem, p. 17)

Woodward problematiza a discussão em torno da identidade na contemporaneidade, dentre os quais, vale a pena destacar, para os estudos das culturas minoritárias, dois aspectos: o fato de que a identidade não deve mais ser vista como tendo um núcleo essencial; ao contrário, deve ser vista como contingencial, ou seja, “como o produto de uma intersecção de diferentes componentes, de discursos políticos e culturais e de histórias particulares”. (Ibidem, p. 38)

São essas as contradições que atravessam a questão da identidade na modernidade tardia e que alimenta o debate de diversos autores (Hall, Woodward, Tadeu da Silva) em torno da alardeada “crise da identidade”. Para entender melhor essas mudanças, vale mencionar as três concepções de identidade trabalhadas por Hall, que distingue o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. (HALL, 1992)

A concepção iluminista vê o indivíduo como algo centrado, unificado e dotado das capacidades de razão, consciência e ação, cujo centro consiste no seu núcleo interior, que com ele nasce e o acompanha por toda a vida. Trata-se, assim, de uma concepção “individualista” do sujeito e de sua identidade. Já a concepção do sujeito sociológico rompe com a ideia de autonomia e autossuficiência do núcleo interno do sujeito, considerando que este, no mundo moderno e complexo, é formado a partir da relação com outras pessoas. É importante destacar que essa concepção ainda é baseada em um núcleo interior e essencial, mas que dialoga com o mundo exterior. Trata-se, assim, de uma concepção “interativa” do sujeito e da identidade. (Ibidem)

É no caso do sujeito pós-moderno que a identidade passa a ser caracterizada como uma “celebração móvel”: sem permanência, fixidez ou essencialidade, ela forma-se e transforma-se a partir do modo como relacionam-se com suas formas de representação. Assim, as identidades são definidas historicamente.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Ibidem)

Desse modo, a tensão central da discussão contemporânea da identidade gira em torno do embate entre concepções essencialistas e não essencialistas. Para Woodward, as concepções essencialistas fundamentam suas afirmações de identidade tanto na história (ao reivindicar a verdade fixa de um passado comum) quanto na biologia. Do questionamento dessa proposição - que fixa e essencializa – é que emergem conjecturas sobre o caráter fluido da identidade e sobre a dificuldade de se compatibilizar tal perspectiva a projetos políticos em torno das identidades culturais. (WOODWARD, 2000, p. 15)

A autora cita ainda Rutherford, para quem a identidade marca “o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas

e políticas de subordinação e dominação”. (RUTHERFORD, 1990, p. 19-20 apud WOODWARD, 2000, p. 19)

Assim, a discussão em torno da “crise da identidade” resulta justamente do deslocamento de algo que se pensava fixo para um movimento de incertezas e fluidez, protagonizando muitos debates das sociedades contemporâneas. Nesse sentido, a autora destaca as mudanças associadas à globalização e questões relacionadas à história, mudança social e movimentos políticos. (Ibidem, p. 20)

Do ponto de vista das lutas políticas, a afirmação da identidade busca sua autenticação a partir da recuperação de um passado histórico partilhado por um grupo cultural. O questionamento aqui reside em torno da pergunta sobre a existência de uma única verdade histórica que possa ser recuperada. Se não há uma única história, há então diferentes versões do passado: como elas podem ser negociadas?

Se tomarmos, por exemplo, a história dos povos colonizados, podemos dizer que a multiplicidade de relatos foi historicamente excluída da “grande narrativa imperial/eurocêntrica”. Assim, a luta política pelo reconhecimento da identidade de determinados grupos étnicos e culturais passa pela contestação da história dominante e pela viabilidade da construção de histórias alternativas, que deem conta da pluralidade dessas culturas.

Além da perspectiva em que determinados grupos buscam recuperar a “verdade” do seu passado histórico, outro modo de pensar a identidade cultural passa pela questão do “tornar-se”. Woodward explica que isso “não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação”. (Ibidem, p. 28)

Assim, o que questiona autores como Hall, por exemplo, não é o reconhecimento da identidade, mas a ideia de pensá-la numa perspectiva binária, que trabalha na relação inclusão/exclusão e fixa o significado. Ao invés disso, o autor destaca a necessidade de discutir a identidade na sua fluidez, como uma afirmação historicamente situada e capaz

de reconstrução e de transformação, uma vez que diferentes contextos sociais fazem com que nos envolvamos em diferentes significados sociais. (HALL, 1992, p. 31)

Como foi assinalado, um grande equívoco repetido à exaustão pelas representações dominantes em torno dos povos indígenas é aquele que criou um identidade genérica, reduzindo diferentes culturas, línguas e modos de vida a uma identidade supra-étnica “indígena”.

Outro grande equívoco é aquele que, para retirar os índios do tempo histórico, aponta qualquer mudança e transformação de ordem cultural e social em relação aos estereótipos fixados em tais discursos (índio atrasado, selvagem, mal-educado, que vive nu no meio da floresta, dentre outros), e que, não raro, remontam ao século XVI, como um signo de “desindianização”. Ou seja, se um indígena fala o português, se usa roupas, tênis e celular, se frequenta a universidade, dentro dessa lógica excludente, não pode mais ser índio.

Um caminho bem diferente é construído pelos Huni Kuin em relação à questão da identidade, que enfatiza no filme justamente as transformações pelas quais passou ao longo de sua história, sem deixar, por isso, de ser Huni Kuin. A esse respeito, é interessante pensar, por exemplo, no modo como o grupo étnico é conhecido e se denomina: antes do contato e ainda hoje, Huni Kuin (ou gente verdadeira); a partir do contato e ainda hoje, o nome que os brancos inventaram para eles, Kaxinawá (ou gente do morcego). Mantiveram a denominação própria e adotaram o modo como os brancos lhes “nomearam”. São Huni Kuin e são Kaxinawá ao mesmo tempo, e as duas denominações são indicativas do caráter de aglutinação que caracteriza o grupo, que necessita do outro para tornar-se Huni Kuin.

A identidade para a comunidade Huni Kuin se molda a partir da relação com a diferença, com o *nawá*: os Huni Kuin veem a si e a seus parentes enquanto tal, enquanto todos os outros são *nawá*. Um conceito que, de acordo com Elsje Lagrou, abrange uma escala ampla que tem início com a alteridade, passando pelo *nós*, incluindo o *eu*, mas sempre significando *alguém que não eu mesmo*. (LAGROU, 2007)

Assim, trata-se de uma identidade que se forma pelo contágio com a alteridade e que não se define em termos de complementaridade entre semelhança e diferença, mas no “movimento em direção à integração dessas antinomias”. (LAGROU, 1998, p. 21-31 apud DAHER, 2007, p. 88).

E isso conduz ainda às reflexões de Homi Bhabha, para quem a diferença não se refere a uma herança cultural ou biológica, mas existe no momento mesmo de sua manifestação, como um fluxo de representações *ad hoc*. Sobre a legitimidade de uma identidade autêntica e profunda, Bhabha acredita que esta não está fora das contextualidades discursivas.

Para o autor indiano, não é recomendado realizar apressadamente uma análise de representações a partir de caracteres étnicos pré-fornecidos, por exemplo, uma vez que, da perspectiva da minoria, a articulação social da diferença representa uma complexa negociação em curso que busca autorizar os hibridismos no momento mesmo da transformação histórica. (COSTA, 2009)

Há uma cena em que a comunidade é mobilizada para ver um dos moradores fazer fogo como “se fazia antigamente”, friccionando gravetos em pedras: “Fazíamos daquele jeito que passou no filme que nós assistimos”, diz enquanto vai ver seu parente suar pra fazer o fogo com os gravetos. A montagem paralela alterna as cenas da comunidade em torno do rapaz que faz o fogo com as cenas do “filme antigo” em que esse era o único modo de seus antepassados conseguirem fazer fogo. Comemorando diante da primeira faísca, um deles comenta, em tom de brincadeira: “Caso um dia acabe o isqueiro”.

É uma cena significativa por trazer uma lembrança de uma prática passada que não tem mais sentido de ser praticada no contexto atual, em que dispõem de outros meios para conseguir fogo, mas que permanece no imaginário não-indígena como critério de “autenticidade” indígena.

Reencenar o gesto é um modo dos Huni Kuin dizerem também que conhecem os hábitos do passado e que podem voltar a praticá-los caso seja necessário (ou seja, que atendem os critérios de “identidade indígena” do discurso dominante), mas que os tempos são outros e eles fazem parte desse tempo presente, estão em movimento e não

presos nas cenas e discursos congelados de séculos atrás. Partem de uma imagem de arquivo para mostrar a transformação.

Nesse ponto, é pertinente pensar no papel das políticas identitárias de Estado e no modo como estas recruta os sujeitos por meio do processo de formação de identidades, e que envolve o apelo às identidades homogêneas e fixas. (WOODWARD, 2000, p. 37). No caso das populações indígenas e dos Huni Kuin, a mobilização dessas identidades, que envolve fazeres “tradicionais”, são acionadas como um modo possível de dialogar com o discurso instituído sobre eles e, a partir desse discurso, apontar as transformações e o movimento.

A resistência acontece não como a negação do discurso dado, mas como ação rumo a novas construções discursivas. De acordo com Lagrou (2007), os Kaxinawá não consideram as formas das coisas como dadas ou naturais, uma vez que é na própria fluidez da forma perceptível que se baseia o conceito de agência e de poder desse povo.

Diante disso, o trabalho dos cineastas indígenas, que buscam dar forma e sentido a imagens, tem um papel importante. Um dos realizadores Huni Kuin e também personagem de *Já me transformei em imagem*, Siã Kaxinawá, explica sobre o tempo que foi necessário para a comunidade entender que os filmes são instrumentos para eles próprios, instrumento de luta política por reconhecimento, para a construção de valores e compreensão de si.

O processo de convivência da comunidade em geral com a produção de imagens é abordado por ele, que descreve a mudança ao longo do tempo: no início, tinha gente que não gostava, se escondia e até questionava se os realizadores não estariam recebendo dinheiro para fazer aquilo. “Agora as pessoas estão começando a entender as filmagens. Projetamos as imagens nas comunidades, e as pessoas ficam felizes de assistir”, diz. “Fazemos isso para preservar nossas coisas. Não sabemos para onde vamos no futuro”. Esta é uma fala que indica ainda o caráter de negociação interna que envolve a elaboração filmica. Como prática discursiva, o filme é enunciação coletiva e essa negociação é colocada em cena enquanto uma questão de interesse da comunidade, que torna-se parte da vida desta.

Siã é filho do pajé Agostinho, que apoia o trabalho dos cineastas e de quem surgiu o título do filme, a partir do seguinte depoimento: “Eu acho bom. 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”.

É uma fala que reflete a imagem como um modo de conhecimento para dentro e para fora da comunidade, um modo de registro para as futuras gerações, não como um arquivo congelado, mas como forma apta a compor imagens e vozes futuras, fazendo-as circular. A imagem fílmica figura como um elemento de discursividade, como um marcador temporal do processo de transformação que tem como objetivo fazer o discurso circular, funcionando também como um elemento de auto-reconhecimento desse povo.

Por fim, o pajé declara: “Não temos mais como nos esconder. Já temos nossa imagem exposta. Daqui pra frente, só temos que pensar na nossa tradição. E fazer novos filmes”. Esta é também uma fala indicativa do sentido aglutinador da identidade Huni Kuin. Tradição aqui não é tratada de um ponto de vista saudosista nem estanque, mas como algo relacionado a um povo, no momento de sua elaboração.

A tecnologia *nawá* é agora parte de sua tradição. Apropriam-se da tecnologia e das imagens para apropriar-se da “cultura” e da “tradição”. Resgatam discursos, memórias e imagens, reelaborando-os, atualizando-os, fazendo-os circular em forma de filme, dando-lhes movimento e construindo uma nova visibilidade.

Apropriam-se de sua história, por meio de imagens e de sons<sup>83</sup>, como modo de (r)existir, resistindo à perda da cultura e reinventando uma tradição. Um modo de resistência política que se faz no retorno de cantos, de rituais e de uma história comum, não como algo inalterável nem como “a verdade”, mas como algo que se cria junto e que resiste ao “mesmo” propagado no discurso dominante.

---

<sup>83</sup> Como Lagrou explica, os Kaxinawá estão de acordo sobre o poder das imagens, sobre a “(...) ambígua tensão entre produção e distribuição das imagens, pois seu mundo fenomenológico se constitui em um campo de batalha entre imagens flutuantes e ‘corpos pensantes’, corpos estes que são justamente a fixação e materialização de determinadas formas que já foram imagens”. (LAGROU, 2007, p. 19-20)

*Já me transformei em imagem* situa, assim, o cinema Huni Kuin como um espaço onde a tradição é fabricada e se faz não a partir de uma imagem dura, de referência, mas a partir de imagens que criam novas formas justamente em relação, a partir da proposição de encontros mais ricos que os binarismos que separam “nós” dos “outros”, a partir de encontros de imagens, tempos, espaços e vozes capazes de produzir uma imagem atualizada.



**6. O TEMA DA CULTURA NO CINEMA KUIKURO: *Ügühütu*,  
“cultura” e diálogo intercultural em *Os Kukuירו se apresentam* e *O  
Manejo da câmara***

*“Quando eu era criança, quando eu tinha uns cinco anos, os brancos chegavam aqui, fotógrafos e cinegrafistas... Aí eu via as coisas deles, câmeras grandes, como da Rede Globo, que veio aqui faz tempo. Eu ficava espiando, andando atrás deles, e pensava: “Que máquinas são essas?” Eu era criança, eu não sabia. Então, o cacique pensou em fazer a documentação na nossa aldeia, para não acabar o nosso costume”.*

Takumã Kuikuro (2007)

*“Antes do audiovisual, nossa cultura estava quase morrendo. Hoje as pessoas assistem e querem realizar rituais e gravar mais e mais. Eles assistem o ritual na TV, e eles tem confiança vendo nosso trabalho dentro de suas casas. (...) Eu continuei fazendo filmes sozinho. Tem uma diferença dos filmes iniciais e de filmar o “outro”. Comecei me sentindo cineasta indígena, mas depois achei que tinha que fazer coisas para outros povos e levar para o meu povo ver. É importante também a gente entender a cultura do outro povo”.*

Takumã Kuikuro (2016)

## 6.1 - Ocupação do Brasil Central e a criação do Parque Indígena do Xingu

Os primeiros contatos dos Kuikuro com os brancos (denominados de *kagaiha*)<sup>84</sup> datam da segunda metade do século XVIII, quando os bandeirantes, em busca de ouro e terra, adentraram em expedições para o interior do Brasil, capturando e matando centenas de índios. No entanto, os primeiros documentos escritos sobre eles remetem ao fim do século XIX, quando o etnógrafo alemão Karl Von der Steinen visitou a região. (ARAÚJO, 2010, p. 43-44)

Desde então, seguiram-se expedições científicas e militares, intensificadas a partir dos anos 20 do século XX com o propósito de mapear e ocupar a região. Dentre elas, destaca-se a Expedição Roncador-Xingu (ERX), iniciada em 1943 pela Fundação Brasil Central (FBC), criada pelo governo Vargas com o objetivo de ocupar as regiões centrais do país. Também chamada de *Marcha para o Oeste* e liderada pelos irmãos Orlando e Claudio Villas-Boas, a expedição explorou ainda o sul da Amazônia, travando contato com muitos povos indígenas desconhecidos para a sociedade não-indígena até então. Em publicação de setembro daquele ano, a *Revista Brasileira de Geografia* informa sobre a Roncador-Xingu:

A presente bandeira destina-se à descoberta de riquezas e à abertura de roteiros. Estudará a criação de núcleos agrícolas que possam receber, todos os anos, maiores contingentes de povoadores; tratará de possibilidade de exploração das imensas reservas minerais do planalto central e, finalmente, abrirá estradas, construirá campos de pouso, preparando o estabelecimento futuro de uma linha aérea que diminuirá, de algumas horas, a ligação entre o centro político do sul e o extremo-norte (RGB\*, 1943, pp. 513-6). (MENEZES, 1999, p. 30)

De acordo com os relatos de exploradores e sertanistas, o processo de perda populacional a partir desses contatos com os povos habitantes do Alto Xingu, no estado do Mato Grosso, foi extremamente rápido e resultante, sobretudo, de doenças viróticas e bacteriológicas contraídas com os brancos. Estima-se que, do final do século XIX até os anos 1940, houve uma redução de 3.000 para apenas 700 indígenas habitando a região. (ARAÚJO, 2010, p. 46)

---

<sup>84</sup> Termo usado para referir-se aos brancos (aos não-indígenas), uma corruptela do termo tupi *karaíba*. (FAUSTO, 2011, p. 7)

As epidemias obrigaram o deslocamento de diversos grupos de seus territórios tradicionais para os postos indígenas<sup>85</sup>, instalações da FBC que serviram de apoio às incursões da ERX, com uma dupla função de controle e de mediação. Inicialmente funcionando como base de apoio e ponto irradiador de contato, e mais tarde assumindo uma função de centralização e de intercâmbio de bens e serviços externos à sociedade xinguana, os postos movimentaram uma reordenação espacial dos grupos, estabelecendo deslocamentos e também criando novos territórios. Desse modo, a presença dos Villas-Boas e da Força Aérea Brasileira foram decisivos no estabelecimento de pólos de poder político e econômico, em torno dos quais os alto-xinguanos passaram a se organizar socialmente. (MENEZES, 1999, p. 255)

Para Eduardo Viveiros de Castro, o posto impôs, assim, um centro fixo a um sistema descentralizado e surgiu como unidade que remetia para fora do sistema, engatando-o com a sociedade nacional. (VIVEIROS DE CASTRO, 1976, p. 36 apud MENEZES, p. 225)

A criação dos postos representou a territorialização do poder que desenhou o traçado do Parque do Xingu, uma espécie de ponto de partida da apropriação do espaço através da prática indigenista organizada pelos irmãos Villas-Boas, que empreenderam estrategicamente a localização de aldeias e o estabelecimento de uma “coexistência pacífica intergrupala”, através do incentivo de rituais conjuntos, a exemplo do Moitara e do Kuarup<sup>86</sup>.

O contexto que culminou na criação do Parque Nacional do Xingu, em 1961, foi atravessado por interesses diversos, disputas de poder e alianças entre o campo do conhecimento (científico) e os objetivos do Estado brasileiro, mediados pela imprensa nacional. Parte de um Plano de Colonização da FBC, uma das finalidades do Parque era

---

<sup>85</sup> Os Kuikuro, por exemplo, foram transferidos para o posto Leonardo (antigo Capitão Vasconcelos), localizado à margem esquerda do rio Twatwari e fundado em 1956 por Claudio Villas-Boas para o SPI, tendo sob sua influência ainda os povos Yawalapity, Kamayurá, Trumai, Txikão, Waurá, Kalapalo, Aweti, Mehinaku e Matipu-Nahukuá. Em 1961, com a criação do Parque Nacional do Xingu, o posto passou para a jurisdição do Parque. (MENEZES, 1999, p. 256)

<sup>86</sup> O primeiro é uma cerimônia em que os diferentes grupos trocam objetos e o Kuarup é uma grande celebração dedicada aos mortos e aos mitos de origem da cosmologia xinguana. (MENEZES, 1999, p. 271). Durante o Kuarup, as populações das diferentes aldeias e etnias se reúnem na estação seca no Xingu (agosto e setembro) e atualmente recebe centenas de visitantes que vem assistir a esse encontro.

“liberar áreas imensas para colonização”<sup>87</sup> e, para tanto, a justificativa da escolha de sua área foi pautada em aspectos que consideravam a fauna e flora da região: esta última ofereceria aos pesquisadores uma espécie de “retrato vivo da nossa geografia pré-histórica”, enquanto a fauna do Parque, composta por espécies de todas as regiões do país, teria uma garantia de sobrevivência. (MENEZES, 1999, p. 302)

Quanto às populações indígenas, cuidou-se para que os quatro grupos linguísticos sul-americanos estivessem representados, sem desconsiderar a presença também de grupos isolados, considerados uma “interessante fonte de pesquisa”. A proposta garantia a posse da terra aos indígenas, e incentivava a “evolução de suas técnicas” para que eles pudessem desenvolver “economia própria”. Ao mesmo tempo, falava-se em “preservar a cultura indígena”, através do isolamento garantido pela construção do Parque, resolvendo “o problema” dos indígenas do Brasil central. Acreditava-se que, com o Parque, haveria lugar para “(...) o índio interagir lentamente com a sociedade brasileira, sem perda de sua identidade cultural”. (Ibidem)

No trabalho intitulado *Parque Indígena do Xingu: a construção de um território estatal* (1999), a pesquisadora Maria Lúcia Menezes destaca a vigorosa atuação da imprensa brasileira na divulgação da chamada “grande obra civilizatória” empreendida pelo governo brasileiro através da FBC, do SPI e do Ministério da Aeronáutica. A partir de 1940, a Expedição Aeronáutica passou a incorporar representantes dos órgãos de imprensa no país, e jornalistas começam a acompanhar as ações governamentais no Alto Xingu<sup>88</sup>, produzindo reportagens que, conforme Menezes, “privilegiaria as fotos de índios com autoridades visitantes, além de enfatizar a beleza física dos índios escolhidos a dedo em poses e maneiras à moda civilizada”. (Ibidem, p. 70)

Foi nesse contexto que o engenheiro e membro da *Sociedade Geográfica Brasileira* Manoel Rodrigues Ferreira escreveu uma série de 18 reportagens sobre a situação das tribos e o trabalho da Expedição, destacando o caráter “heroico” da mesma. Num desses artigos, nos idos de 1948, Rodrigues prenuncia a criação do Parque Nacional na região do Alto Xingu. Extremamente motivado com isso, seus argumentos

---

<sup>87</sup> De acordo com o Relatório da FBC, de 1961, filme 389, fotogramas 792-818, SEDOC, MI, Brasil. (MENEZES, 1999, p. 302).

<sup>88</sup> Assis Chateaubriand foi um convidado especial. (Idem, p. 69)

de defesa giram em torno da ideia de preservação física do meio ambiente e dos grupos indígenas, descritos em suas reportagens de acordo com o perfil do “bom selvagem”<sup>89</sup>.

Nesse período, ampliam-se os registros sobre a região do Alto Xingu, incluindo pesquisas e a publicação de livros<sup>90</sup>. Com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, foi produzido o primeiro documentário em cor na região, que recebeu o título *Aspectos do Xingu* e chegou a ser premiado no exterior. Segundo Ferreira, o filme foi produzido com o intuito de divulgar “nosso índio como ser humano”. (Ibidem, p. 72)

Assim, nas reportagens, nos livros e nos filmes produzidos sobre o Alto Xingu no período, os aspectos destacados, por se constituírem importantes “objetos” para pesquisas científicas eram dois: 1) as terras “virgens”, desconhecidas e cheias de riquezas naturais; 2) o “primitivismo” e a “inocência” dos homens dessas terras, a saber os diversos grupos indígenas que deveriam ter suas culturas “preservadas” e valorizadas pela nação brasileira. A motivação da mídia na defesa da construção do Parque foi tamanha que tornou-se parte do discurso jornalístico produzido a elaboração de conteúdos geográficos, antropológicos e sociológicos.

Além do estímulo à produção científica, foi objetivo dos principais órgãos de imprensa também instigar o patriotismo e o nacionalismo, passando a mensagem de que os brasileiros deveriam defender esse imenso território que, afinal, também era seu. Nesse discurso estava incluída a ideia de que não se podia cometer os mesmos erros de outrora e que resultaram na “desagregação social e territorial do índio”. (Ibidem, 74-75)

Em resumo, o discurso jornalístico do período (através de órgãos de imprensa como *O Cruzeiro* e *A Gazeta*), em sintonia com os propósitos do Estado, não apenas popularizou os conhecimentos que estavam sendo construídos sobre o Alto Xingu, como estimulou a produção de mais conhecimentos, incentivando a ida de cinegrafistas, pesquisadores e jornalistas para a região. Teve um papel crucial na elaboração da visão dominante sobre a região e seus habitantes. Visão esta que, por sua vez, serviu de

---

<sup>89</sup> “(...) sadios, apolíticos e não contaminados pelo vil metal. Com isso, o índio se aproxima da natureza. E todo esse conjunto natural, só cabe, portanto, dentro da proposta da criação de um parque nacional”, defendia Ferreira. (Ibidem, p. 71)

<sup>90</sup> A exemplo de *Aspectos do Alto Xingu e a Vera Cruz e Terras e índios do Alto Xingu*, ambos escritos por Ferreira. (Idem, p. 72)

justificativa para a elaboração do projeto de lei que propôs a criação do Parque Indígena do Xingu<sup>91</sup>. A esse respeito, Menezes explica: “O peso político das relações que passam a se desenvolver no espaço xinguno vai construindo, paulatinamente, a ideia de criação de uma área a ser preservada e instituída como parque nacional”. (Ibidem, p. 75)

Do ponto de vista da pesquisa acadêmica propriamente dita, investiu-se na elaboração de um discurso que valorizava o conceito de “área cultural”. O indigenismo dos sertanistas Villas-Boas foi responsável, em boa medida, pelas relações e práticas que reorganizaram socialmente esse espaço, ordenaram os valores que passaram a vigor em relação ao Alto Xingu e que também foram alimentando a ideia de criação do Parque. Desse modo, a atuação dos Villas-Boas<sup>92</sup> e a chegada da ERX às cabeceiras do rio Xingu foi decisiva para a história territorial brasileira e para a reconfiguração espacial dos povos do Alto Xingu<sup>93</sup>.

O processo de concretização da criação do Parque teve como acontecimentos ainda o estabelecimento de uma nova conjuntura política a partir de 1955 e mudanças no SPI (mergulhado em crises de corrupção), tendo havido indisposição entre o órgão e Orlando Villas-Boas<sup>94</sup>. Em meio a acusações das diferentes partes envolvidas, o Parque Nacional do Xingu foi criado pelo Decreto 50.455, em abril de 1961, constituindo-se numa das primeiras iniciativas do presidente recém-empossado Jânio Quadros, alijando a direção do SPI do processo. (Ibidem, 299-308)

A justificativa do decreto baseou-se no princípio de preservação do ambiente ecológico (área de preservação ambiental e campo de estudo das riquezas naturais) acoplada ao fato de que essas terras protegidas pertencem aos índios, numa espécie de “tutela de domínio territorial”. Em resumo, conforme Menezes: “Instala-se (...) uma nova modalidade na concepção das terras de índios: estas lhe pertencem desde que em área de domínio da União”. (Ibidem, p. 309)

---

<sup>91</sup> Darcy Ribeiro, etnólogo da Seção de Estudos do SPI, foi o relator do Projeto de Lei que cria o Parque do Xingu. (Ibidem, p. 107)

<sup>92</sup> Vale destacar que antes de se dedicarem às práticas propriamente indigenistas, os irmãos Villas-Boas desenvolveram trabalhos para instituições estatais.

<sup>93</sup> Em 2011, Cao Hamburger lançou o filme Xingu, que narra a história dos irmãos Villas-Boas a partir do momento em que se alistam para ERX e da criação do Parque Nacional.

<sup>94</sup> Orlando defendeu a criação do Parque como uma primeira ação do governo de Jânio Quadros, seu amigo de longa data. Segundo ele, o SPI não teve ingerência sobre o processo. (Ibidem, p. 307)

Com uma área de 2,8 milhões de hectares, o Parque Indígena do Xingu foi, assim, demarcado e homologado em 1961, referindo a uma terra indígena localizada no norte do estado do Mato Grosso<sup>95</sup>, onde atualmente vivem mais de 5.000 indígenas, de 16 etnias representantes dos quatro grandes troncos linguísticos da América do Sul: Aruak (Waurá e Mehináku), Jê, Tupi e Karib (este último inclui as etnias Kuikuro, Kalapalo, Matipu e Nahukwá).

Na delimitação original do Parque, muitos aldeamentos localizados ao longo dos rios que formam as cabeceiras do rio Xingu foram excluídos, de modo que os povos Yawalapity, Mehináku, Aweti e também os Kuikuro ficaram fora do Parque. Somente em 1969 foi assinado novo decreto reconhecendo o erro anterior, mas apenas em parte, pois permaneceram fora do Parque os territórios dos grupos Aruak e Karib, incorporados, por sua vez, somente em novo decreto de 1971.

Com o parque criado e as campanhas de vacinação que aconteceram a partir de 1961, tem início um processo de recuperação demográfica da população indígena do Alto Xingu, inclusive com a reocupação de antigas aldeias e a formação de novas, distantes dos Postos da Funai. Protegidos de doenças e dos invasores, e podendo desfrutar de um território com rios e florestas, os alto-xinguanos e também os Kuikuro, em particular, sentem-se orgulhos em poder preservar suas festas, línguas, artes e modos de vida. (ARAÚJO, 2010, p. 50)

## **6.2 - Contexto de emergência da produção audiovisual entre os Kuikuro**

Os Kuikuro distribuem-se em três aldeias localizadas no Alto Xingu, dentro do Parque Indígena do Xingu (PIX), no estado do Mato Grosso. A principal e maior delas chama-se *Ipatse*, situada à margem esquerda do rio Caluene e onde vive mais de 300 pessoas<sup>96</sup>. (Ibidem, p. 37)

Chama a atenção a velocidade das mudanças vividas pelos Kuikuro nos últimos 30 anos, a partir da intensificação do contato com os modos de vida *kagaiha*. De um

---

<sup>95</sup> Abriga paisagens da floresta amazônica, do cerrado, dos campos, e um tipo especial da floresta ribeirinha, denominado floresta seca.

<sup>96</sup> Há ainda a aldeia Ahukugi (à margem direita do rio Caluene, onde vivem 70 pessoas) e uma terceira, mais recente, formada na antiga Lahatuá, com cerca de cem pessoas. (Ibidem)

lado, os mais velhos da comunidade – conhecedores das festas, dos rituais e dos cantos e responsáveis pela transmissão desses conhecimentos para as futuras gerações; do outro, os jovens e uma inegável atração pelas coisas das cidades – o que inclui roupas, carros, motos e as tecnologias da informação e da comunicação: TVs, DVDs, internet, filmadoras, gravadores.

É na fronteira entre um e outro lado que os Kuikuro vão reconfigurando suas relações e seus modos de vida na atualidade. Os mais velhos acusam os mais jovens de não quererem aprender os cantos rituais. Essa percepção guarda uma relação íntima com o contexto que resultou no início das gravações dos cantos entre os Kuikuro, possibilitando o começo de um diálogo contínuo e promissor entre os jovens e os velhos em torno dos costumes (*ügühütu*) Kuikuro.

O trabalho de documentação dos cantos, dos rituais e do cotidiano da aldeia pelos jovens cineastas possibilitou a emergência de um ponto de vista comum em torno do modo de vida (*ügühütu*) Kuikuro: jovens e velhos passaram a se unir em torno da ideia de que esses registros podem ser armas potentes, capazes de “guardar” seus cantos, seus modos de vida e suas memórias, evitando o esquecimento e alimentando a possibilidade de transmissão para as futuras gerações.

Quando viu os rituais e os cantos de seu povo ameaçados de desaparecimento<sup>97</sup>, foi ao antropólogo Carlos Fausto<sup>98</sup> que o cacique Afukaká recorreu, nos anos 2000, pedindo-lhe para documentar os rituais e, assim, “guardar” a cultura Kuikuro. Para o velho cacique, a perda da “cultura” estava acontecendo sobretudo porque os jovens não tinham interesse em aprender os cantos, de modo que gravar os rituais seria uma maneira de não deixá-los cair no esquecimento. (FAUSTO, 2011, p. 1)

---

<sup>97</sup> Muitos dos “cantos verdadeiros” dos xinguanos tinham se perdido e dois rituais Kuikuro já haviam desaparecido. Os cantos sagrados são o elemento da cultura Kuikuro que os mais velhos identificam como algo que lhes é próprio e que, por isso, não pode se perder. A execução desses cantos depende do conhecimento de músicas vocais e instrumentais e é um saber dos chamados “mestres de canto”. (FAUSTO, 2011, p. 1)

<sup>98</sup> Desde os anos 2000, Fausto atua, junto aos Kuikuro, nos projetos da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu e do Vídeo nas Aldeias.



Conforme relata Fausto, os Bakairi - povo da língua Karib integrante do sistema xinguanos mas que, atraídos pelo SPI no século XX, acabou saindo do Parque -, tinham se tornado para os Kuikuro uma espécie de anti-exemplo:

Nos anos 1990, portanto, os Bakairi haviam passado a representar um destino indesejado para os Kuikuro, que se diziam particularmente inconformados com o fato de eles terem perdido os seus cantos. “Virar Bakairi” significava não apenas perder algo, como também estar aprisionado em um limbo: nem ser verdadeiramente *kagaiha* (pois continuavam pobres), nem ser inteiramente índios (pois não tinham mais “cultura”). Aos olhos Kuikuro, os Bakairi haviam perdido seus cantos e suas festas, sem que passassem a dominar a tecnologia e o dinheiro. Em suma, para usar uma expressão corrente no português falado na aldeia, tinham virado “peão”. (Ibidem, p. 3)

No entanto, ao tomar conhecimento sobre a experiência dos índios Pequot, povo indígena dos Estados Unidos, o chefe Afukaká teve uma súbita mudança de perspectiva diante da angústia da aparentemente inevitável perda da “cultura” por qual estavam passando os Kuikuro: não seria melhor “virar banco” de vez? Esse posicionamento vincula-se à imagem que construiu quando de sua visita aos Pequot<sup>99</sup> (que dominam a tecnologia e o dinheiro), associada por ele à existência do museu e à possibilidade de uma relação mais horizontal entre os Kuikuro e os *kagaiha*.

Esse posicionamento intensificou o embate em torno do tema dos costumes e da “cultura” entre os Kuikuro, dividindo opiniões. De um lado, Afukaká, na qualidade de chefe da aldeia, convocou uma reunião com a comunidade, propondo algumas mudanças, dentre elas o fim da educação bilíngue (o esforço deveria ser voltado para o aprendizado sério do português) e o incentivo para os Kuikuro irem para a universidade e descobrir o segredo dos brancos. Do outro, a oposição dos professores indígenas<sup>100</sup>, que defendiam uma via intermediária e argumentavam no seguinte sentido: se os Pequot, que perderam língua e “cultura”, foram capazes de construir um museu e um

---

<sup>99</sup> Os Pequot possuem um *resort* de luxo, com cassino, museu e *spa*: “(...) a imagem de uma verdadeira transformação sociocósmica: os Pequot tinham adquirido domínio sobre uma tecnologia da qual índios haviam sido privados, conforme a mitologia, na origem dos tempos”. (Ibidem, p. 3)

<sup>100</sup> Formados nos parâmetros das Diretrizes do Ministério da Educação, através de um programa de educação bilíngue, intercultural e diferenciada.

centro de pesquisa, imaginem do que os Kuikuro, que ainda “seguravam” sua língua e “cultura”, seriam capazes de construir? (Ibidem, p. 3-4 )

A angústia diante da perda da “cultura” aparentemente inevitável, do suposto desinteresse dos jovens em aprender as longas e complexas sequencias dos cantos rituais e da invasão de coisas do mundo *kagaiha* na aldeia marcou o contexto da criação da Associação Kuikuro do Alto Xingu, em 2002, resultado da conversa de Afukaká com Carlos Fausto. Diante do pedido do primeiro (“guardar” a “cultura” de seu povo através da produção de registros audiovisuais dos cantos, festas e rituais) e das conversas que se seguiram, surgiu a ideia de criação da Associação, que envolveria os jovens da comunidade e seria responsável pela execução dos projetos de documentação cultural, e também o Coletivo Kuikuro de Cinema<sup>101</sup> (responsável pela gravação dos cantos e realização de filmes). A parceria do Coletivo com o VNA viabilizou a realização dos filmes *O dia em que a lua menstruou* (2004), *Cheiro de pequi* (2006), *Os Kuikuro se apresentam* (2007) e *O manejo da câmera* (2007), que integram o DVD Kuikuro da Coleção *Cineastas Indígenas*, distribuída a 3 mil escolas do Ensino Médio.

### 6.3 - Os Kuikuro se apresentam

*Os Kuikuro se apresentam* (7 min) e *O manejo da câmera* (17 min) são documentários realizados em 2007, assinados pelo Coletivo Kuikuro de Cinema, composto por jovens cinegrafistas da etnia. Resultados de uma parceria do VNA com a Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu, os documentários promovem uma rica discussão em torno dos temas da mudança cultural entre os Kuikuro; da ambivalência que envolve questões da tradição e da modernidade; das tensões, negociações e encontros intergeracionais e interculturais; e do processo de apropriação das tecnologias de produção de imagens e sons como modo de “guardar” a memória, combater a perda da “cultura” e reelaborar a “tradição”.

Em *Os Kuikuro se apresentam* são trabalhados aspectos que envolvem as transformações vividas por esse povo, passando pelos conflitos com o branco, destacando as mudanças mais recentes e a convivência entre tradição e modernidade.

---

<sup>101</sup> Através do projeto Documenta Kuikuro, coordenado pelos antropólogos Bruna Franchetto e Carlos Fausto, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Com o protagonismo do professor da aldeia, Mutuá Mehinaku, presente na maior parte da narrativa, seja em voz *off* seja interpelando o espectador ao olhar diretamente para a câmera, o filme levanta aspectos que contradizem a história oficial contada sobre eles, mostrando a comunidade na lida diária e dando uma dimensão do presente da etnia, atravessada pelas relações com o fora da aldeia e pelas mudanças que advém disso, constituindo-se, assim, também como uma ferramenta de desconstrução de estereótipos relacionados a uma suposta pureza cultural e uma identidade fixada no passado.

Com uma narração em primeira pessoa conduzida pelo professor Mutuá, o documentário de curta duração foi montado a partir de planos curtos e de um ritmo mais acelerado, próximo do televisivo<sup>102</sup>. A montagem de *Os Kuikuro se apresentam* é construída com o seguinte trajeto: 1) inicia com cenas fora da aldeia (a cidade de Canarana, no Mato Grosso, com alguns Kuikuro em um supermercado); 2) parte para o deslocamento de avião que sai de Canarana em direção à aldeia *Ipatse*, morada dos Kuikuro, sobrevoando o Parque; 3) até chegar à aldeia propriamente. Essas três partes do trajeto compõem as principais sequências do filme e ilustram bem a questão da convivência dos indígenas com o entorno não-indígena, possibilitando uma discussão em torno da ruptura dos estereótipos e das relações que constroem as culturas e identidades indígenas na contemporaneidade.

A abertura do documentário é preenchida com signos que remetem à cultura gaúcha, do sul da país: um monumento de uma cuia de chimarrão, uma canção que faz referência ao universo gaúcho, uma garçonete loira, com uma bandeja na mão, e uma tatuagem com grafismo indígena no braço. É a cidade de Canarana, apresentada pela câmera dos cineastas Kuikuro, através de suas ruas, de seu comércio e de alguns Kuikuro (jovens, mulheres e crianças) fazendo compras em um supermercado.

Canarana surgiu em 1970, a partir da chegada de agricultores gaúchos da cidade de Tenente Portela, numa espécie de colonização promovida por empresas privadas<sup>103</sup>,

---

<sup>102</sup> Essa estratégia aponta para um opção de aproximar-se do tempo de aceitação das imagens no universo ocidental e que esteve muito presente nos filmes iniciais do VNA. Como explicou Queiroz (2008), a partir do segundo momento do projeto, com a entrada de Mari Correa, tornaram-se raros os filmes que mantiveram essa opção. Os documentários passaram a ser montados com um tempo mais próximo do cotidiano nas aldeias, a partir de câmeras sem pressa.

<sup>103</sup> Nesse período, a colonização da Amazônia foi promovida de três modos: por empresas privadas, oficialmente pelo governo ou espontaneamente. (MARGARIT, 2013, p. 22 apud ARAÚJO, 2015, p. 216)

no caso em questão, a Cooperativa Colonizadora 31 de Março Ltda. (ARAÚJO, 2015, p. 216)

A primeira sequencia já promove uma primeira ruptura com o estereótipo da pureza cultural e aponta alguns sinais de interculturalidade, que vai desde a pintura de motivo indígena no braço da garçonete branca até a presença dos Kuikuro – que possuem uma relação regular com esta cidade - usando roupas e fazendo compras em um estabelecimento comercial. Sabe-se que, de uma perspectiva histórica, os encontros culturais significaram violência e imposições dos valores brancos sobre os indígenas. Mas o que se quer destacar aqui é o fato de todas as culturas estarem abertas a influências culturais e que, na atualidade, os povos indígenas tem buscado um diálogo intercultural sincero e mais horizontal.

A sequência seguinte funciona como uma espécie de passagem da cidade para a aldeia: veem-se os Kuikuro que estavam no supermercado no interior de um avião, que sobrevoa o Parque do Xingu (são vistos rios, matas e ocas), até chegar à aldeia *Ipatsé*, com calorosa recepção da comunidade, sobretudo das crianças.

Quando o avião pousa, tem início a terceira e mais longa sequencia do curta, com a apresentação do grupo a partir do depoimento do professor Mutuá, narrador do filme: “Nós somos os Kuikuro. Temos três aldeias. Somos mais de 500 pessoas e vivemos no Alto Xingu, em Mato Grosso”. O uso da primeira pessoa do plural ressalta, mais uma vez, a condição de sujeitos da narrativa que se inicia. As imagens que seguem revelam a convivência de elementos tradicionalmente indígenas junto a outros elementos, incorporados nos últimos anos ao cotidiano da aldeia: ocas ao lado de antenas parabólicas, rios e bicicletas, vestes de rituais (penas e pinturas corporais) com roupas de tecido. Essa alternância de imagens é indicativa das incorporações e das mudanças que esse povo vem experimentando na sua vida cotidiana e na permanente reelaboração de sua identidade cultural.

Mutuá se apresenta como professor da aldeia e explica a origem do nome Kuikuro, uma alteração do nome original da etnia (*Kuhikugu*), que os brancos não

conseguiam pronunciar<sup>104</sup>. Daí, entram em cena imagens de arquivo do documentário *Excursões às nascentes do Xingu* (1944), produzido pelo SPI. Os Kuikuro assistem-no atentamente e Mutuá vai contestando algumas das informações mostradas, apropriando-se da história dominante e restabelecendo-a em outras termos.

Um dos pontos comentados por ele, por exemplo, nega a versão de que Orlando Villas-Boas teria sido o primeiro a chegar lá. Mutuá diz que os primeiros a chegar foram os que “nos mataram” e entravam pelo rio Buriti há muito tempo atrás. Depois desses, veio o primeiro a chegar numa boa, Karl von der Steinen. Ele comenta ainda que (o alto funcionário) do SPI, Nilo Veloso, só veio depois (contradizendo a informação do documentário que está sendo exibido). “Quando Nilo Veloso chegou aqui, meu avô já falava português. Ele aprendeu lá nos Bakairi, no posto Simões Lopes, com o pessoal do SPI”.

Daí, entra em cena o tema das mudanças na aldeia, elaboradas imagneticamente a partir da união de contrastes: jovens andando de bicicleta no chão de terra da comunidade, antenas parabólicas próximas das grandes malocas de palha, cineastas com suas câmeras em ação, filmando os jovens jogando futebol e as salas de aula com quadro e carteiras.

Na narração, Mutuá elenca as muitas coisas de “fora” e dos “brancos” que os Kuikuro tem agora: televisão, trator, caminhão, barco a motor, lancha, muitas motos, bicicletas e até uma câmera. Também estão sempre usando calção e os jovens sempre jogando futebol. O professor destaca as mudanças no entorno do Parque, que está sendo desmatado por madeireiros e fazendeiros. “Antes o caminho para Canarana era tudo mata. (...) Por isso a preocupação dos nossos chefes em segurar a nossa terra”, relata Mutuá, preocupado com a destruição da terra em volta do Parque. As fazendas de soja e a pecuária no entorno tem comprometido as nascentes dos rios pelo assoreamento, e a poluição das águas que atravessam suas terras é um tema de grande preocupação entre os Kuikuro na atualidade porque compromete uma das bases de sua alimentação, o peixe. (ARAÚJO, 2010, p. 50)

---

<sup>104</sup> *Kuhikugu* significa “lago dos peixes-agulha” e era o nome de um grupo local que habitava em aldeia do mesmo nome, quando Karl Von der Steinen (que não conseguia pronunciar-lo) chegou na região no final do século XIX. A deformação do nome original tornou-se, assim, o nome coletivo dos descendentes e o sobrenome individual de cada um deles: Kuikuro. (ARAÚJO, 2010, p. 36)

O depoimento de Mutuá segue com um tom didático, quando explica sobre as línguas faladas no Parque, buscando esclarecer um equívoco que faz, ainda hoje, parte do imaginário nacional sobre os povos indígenas: o de que todos eles falariam uma mesma língua (o tupi). É o que se ouve no depoimento de Mutuá, que olha para a câmera:

Todo mundo acha que todo índio fala tupi. Isso não é verdade. São muitas as línguas indígenas faladas no Brasil. No Parque do Xingu, vivem 14 povos. No Alto Xingu, vivem nove povos: Kuikuro, Matipu, Kalapalo e Nafukuá falam a língua Karib. Mehiraku, Yawalapiti e Waurá falam línguas Aruak. Kamauirá e Aweti falam línguas Tupi. (MUTUÁ, 2007)

Assim, *Os Kuikuro se apresentam* faz um breve panorama da atualidade desse povo, situando-os no conjunto dos povos xinguanos, de modo didático e, ao mesmo tempo, questionando aspectos da história do discurso dominante. Apresenta a convivência entre tradição e modernidade, de modo a desconstruir o estereótipo da pureza cultural, que nega a interculturalidade e uma existência dos povos indígenas no tempo presente, plena de relacionamentos com elementos não-indígenas.

Essa visão das comunidades indígenas, como afirma Hall, enquanto lugares fechados, culturalmente tradicionais e etnicamente puros são “uma fantasia ocidental sobre a ‘alteridade’: uma ‘fantasia colonial’ sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como ‘puros’ e de seus lugares exóticos apenas como ‘intocados’.” (HALL, 2011, p. 80 apud ARAÚJO, 2015, p. 226).

É nessa perspectiva que os documentários Kuikuro em questão buscam mostrar as dificuldades e os riscos das mudanças, mas também negam as categorias fixas e estereotipadas sobre suas culturas (tão recorrentes nas produções audiovisuais não-indígenas), através de uma realização fílmica que aposta no encontro intercultural, a partir da descrição da vida cotidiana e cerimonial, dos gestos, dos diálogos, das inquietações. Através da imagem, buscam mostrar o encontro entre o moderno e o tradicional a partir da vida no momento presente, propondo metáforas de hibridismos.

#### 6.4 - O manejo da câmera

As preocupações de Afukaká com as mudanças culturais na aldeia e o seu desejo de registro da “tradição” Kuikuro torna-se tema de *O manejo da câmera* (2007), em que os jovens cineastas narram a sua experiência, abordando as relações estabelecidas e a aceitação gradual pelos demais moradores da comunidade no que se refere à presença da câmera e à realização de filmes indígenas em que são personagens. Dentre as dificuldades encontradas, os jovens cineastas Kuikuro destacam a não compreensão de muitos moradores da aldeia (incluindo os mais velhos) em relação à apropriação de tecnologias não-indígenas por eles, bem como uma desconfiança quanto aos objetivos da realização de filmes com eles e por eles.

A narrativa deste metadocumentário se desenvolve a partir da ação e dos depoimentos dos cinco jovens cineastas indígenas que compõem o Coletivo Kuikuro de Cinema: Ahukaká (também chamado de Assussu), Mariká, Amunegi, Jairão e Takumã, além de depoimentos do próprio Afukaká (avô de Ahukaká e pai de Amunegi), o pajé da aldeia (Teheru) e duas mulheres, Jauapá (mãe de Amunegi) e Tapualu (mãe de Jairão e Takumã).

Esses laços de parentesco trazem um aspecto importante porque revelam uma das estratégias encontrada pelos jovens, na ocasião da primeira oficina do VNA, realizada em 2002: para driblar a dificuldade inicial de aproximação dos mais velhos que, de acordo com Takumã, diziam “que os brancos filmavam melhor que nós e que não seríamos profissionais”, uma alternativa foi buscar as famílias. Assim, “(...) a grande razão de as mulheres serem as narradoras dos filmes é que só elas respondiam os filhos; os outros diziam de cara: ‘não me encham a paciência, o que você quer com esse negócio?’.” (ARAÚJO, 2015)

Com isso, e diante da compreensão de que os filmes indígenas devem ser produções partilhadas e coletivas, que necessitam da participação dos sujeitos em cena, os primeiros filmes<sup>105</sup> feitos pelos cineastas Kuikuro se valeram muito das relações familiares, com destaque para o protagonismo das mães dos cineastas.

---

<sup>105</sup> A exemplo de *Cheiro de pequi* e *O dia em que a lua menstruou*.

*O manejo da câmera* é, desse modo, um documentário que trata da presença e da apropriação pelos mais jovens das tecnologias audiovisuais na aldeia *Ipatse* e da relação do processo de elaboração de imagens entre os membros comunidade enquanto lugar de tensões, negociações e diálogos em diferentes níveis: entre a cultura indígena e não-indígena; entre as diferentes etnias indígenas, nesse caso específico, etnias do Xingu; e entre as diferentes gerações dos Kuikuro. Busca mostrar a relação estabelecida quando assistem a suas próprias imagens e destaca a importância da documentação audiovisual como arquivo e memória para o seu povo.

A cena inicial de *O manejo da câmera* traz uma composição realizada no interior de maloca na qual se vê o cineasta Jairão preparando o seu equipamento de filmagem, fazendo ajustes na câmera, enquanto um velho pajé, Teheru, se prepara para a entrevista. O jovem cineasta informa: “Já vamos começar”. E o pajé pergunta: “Tá pronto?”. Jairão prossegue: “Quase, eu vou te explicar. Você vai contar a história. Vai contando e nós vamos gravando”. Há uma alternância de planos que vai da imagem do pajé e volta para a imagem dos cineastas com a câmera, enquanto aquele narra um mito do universo Kuikuro, que remete a uma transa com um jacaré, que tremia ao gozar. Todos (além de Jairão, há mais dois rapazes na gravação da cena) riem ao final da narração, quando Teheru completa: “Jairão, você não pode rir, porque você deve tremer igualzinho”.

Esse clima de aproximação e intimidade entre entrevistado e cineasta foi mantido na montagem do filme e é marca de muitos filmes produzidos por cineastas indígenas no âmbito do VNA (a exemplo de *Já me transformei em imagem*, como foi visto na seção anterior). A presença desses traços de impureza trazem à tona o processo de elaboração filmica que, nesse caso, quer se distanciar de um modelo etnográfico que prezava pelo distanciamento entre cineasta (na condição de sujeito do conhecimento) e os entrevistados (objetos desse conhecimento). Tal postura reforça ainda o caráter coletivo dos filmes indígenas, para os quais a colaboração desses sujeitos é imprescindível.

A construção coletiva estimula o diálogo entre os membros da comunidade, aproximando os jovens dos velhos e impulsionando encontros entre indígenas e não-indígenas, seja durante a elaboração do filme em si, seja depois do filme pronto. O fato



do cinema Kuikuro ser resultado de uma parceria entre indígenas e não-indígenas é mostrado no filme em questão quando, por exemplo, o idealizador do VNA, Vincent Carelli, aparece em cena (é flagrado pela câmera indígena em determinado momento, e brinca: “a aldeia vai virar”). Além do editor Tiago Pelado, que aparece em dois momentos: na mesa de edição, fazendo com um dos cineastas o trabalho de tradução da cena do Karib para o português e acompanhando uma filmagem, momento em que explica o que é um cachê aos cineastas. Ambas as cenas passam a ideia de parceria e de troca de aprendizados, de um diálogo entre dois universos culturais e de saberes distintos.

Ainda na qualidade de um metadocumentário, *O manejo da câmera* é construído a partir de cenas que mostram o processo de elaboração do filme: são muitas as gravações realizadas com a câmera na mão, como na cena em que os cineastas filmam meninas carregando bacias enquanto pedalam suas bicicletas. Do ponto de vista estético, muitas imagens demonstram apuro técnico e composições sofisticadas em termos de enquadramento e luz.

O desenrolar do documentário é alimentado a partir de algumas motivações: 1) os cineastas do Coletivo Kuikuro querem mostrar o processo de realização e descrever as dificuldades encontradas por uma atitude a princípio negativa de alguns membros da comunidade em relação aos filmes; 2) apresentar a relação dos Kuikuro com suas imagens no momento em que as assistem, a partir de um contraponto entre as imagens de fora e as imagens próprias, enfatizando a mudança da comunidade em relação aos filmes; 3) e, sobretudo, destacar a importância dos registros audiovisuais e dos filmes como um instrumento a favor de seus costumes, tradição e cultura, como fonte de memória e aprendizado para as futuras gerações.

Muito da incompreensão de alguns membros quanto à apropriação das tecnologias audiovisuais pelos jovens Kuikuro está relacionada a uma visão de que as coisas dos índios e as coisas dos brancos não são intercambiáveis. Acostumados a uma câmera sempre externa, vinda de fora, manuseada por pessoas de fora (funcionários de grandes emissoras de TV, pesquisadores, etc.) que os filmam e raramente retornam com essas imagens, alguns Kuikuro não disfarçam o estranhamento em relação ao uso desses equipamentos (que, dessa perspectiva, não fazem parte da cultura indígena) por

membros da aldeia. Desconfiam sobre os propósitos dessa apropriação e afirmam a incapacidade dos Kuikuro em utilizar habilmente esses recursos.

Esses questionamentos aparecem nos depoimentos dos cineastas, quando apresentam a si mesmos. Um clima de intimidade é construindo no quadro, composto por Takumã, Mariká, Assussu e Amunegi (Jairão não está, pois saiu de caminhão<sup>106</sup> para pescar, justifica um deles). “Xi, eu acho que tô feio”, comenta Takumã arrumando o cabelo, enquanto os demais vão relatando os comentários que tiveram que enfrentar nas primeiras gravações. “Nós somos os cineastas”, se apresenta Mariká. E Amunegi desabafa: “Tem gente que não entende o nosso trabalho e não deixa a gente filmar. Tem gente que fica sacaneando”. Mariká complementa: “Vocês não são brancos, não” (para manusear câmera, esse equipamento que não faz parte de “nossa” cultura), ao que Takumã complementa: “E isso é verdade”, numa fala indicativa de que não será a mera utilização dos equipamentos que os tornará brancos. Os cineastas finalizam afirmando uma resistência a esses posicionamentos: “Eu não ligo, eu continuo filmando”.

Desses depoimentos, a montagem do filme leva para uma cena em que os mestres de canto, com trajes e pinturas tradicionais, cantam e dançam “os cantos verdadeiros”, aspecto que os mais velhos identificam como próprios de sua cultura e que não podem ser perdidos, como aquilo que mobiliza e justifica a realização de filmes pelo jovens.

O documentário tem continuidade com dois depoimentos, de Takumã e Afukaká, o cineasta e o cacique, representantes do jovem e do velho, do moderno e da tradição, símbolos de um diálogo que se estabelece a partir do trabalho de documentação cultural a que se propõem realizar. Eles buscam explicar o risco da presença na aldeia apenas de imagens da cultura não-indígena (que lhes chegam através da TV e também da internet), da presença de câmeras externas na aldeia (que apenas roubam suas imagens) e da importância de gravar os cantos e os rituais, de fazer filmes e assistir a eles na aldeia como um modo de “preservar” a “cultura” Kuikuro. Preservar não no sentido de congelar, mas no sentido de dar existência, fazer circular, manter viva e em movimento a “cultura”. Vale destacar o depoimento de Takumã:

---

<sup>106</sup> Essa referência ao caminhão parece sugerir um desejo de deixar marcada a incorporação de elementos considerados aprioristicamente como não-indígenas por alguns membros da comunidade, de modo a mostrar que as mudanças acontecem em muitos níveis, não apenas no que se refere ao uso da câmera.

Quando eu era criança, quando eu tinha uns cinco anos, os brancos chegavam aqui, fotógrafos e cinegrafistas... Aí eu via as coisas deles, câmeras grandes, como da Rede Globo, que veio aqui faz tempo. Eu ficava espiando, andando atrás deles, e pensava: “Que máquinas são essas?” Eu era criança, eu não sabia. Então, o cacique pensou em fazer a documentação na nossa aldeia, para não acabar o nosso costume. (TAKUMÃ, 2007)

Fazendo a ponte com a fala do cineasta, o documentário apresenta, em plano próximo, um depoimento de Afukaká, que traz mais elementos para justificar a apropriação da tecnologia e a realização de filmes no Alto Xingu:

Muitos povos já perderam os seus cantos. Nós, os Kuikuro, ainda temos todos os nossos cantos verdadeiros. Foi por isso que eu pensei em criar a Associação para guardar nossos cantos. (...) Hoje, a comunidade já gosta das filmagens. A câmera é de todo mundo. Não é coisa minha, nem tua. (...) Eu me preocupo muito. As crianças ficam vendo televisão na aldeia. Todos assistem, não são só os Kuikuro. Nós somos 14 povos no Parque do Xingu; e todos eles assistem. Eu mesmo gosto de assistir jornal, futebol. (AFUKAKÁ, 2007)

Do ponto de vista visual, são mostradas imagens de adultos assistindo a um jogo de futebol, de crianças muito atentas em frente à TV, assistindo a um filme da “Sessão da Tarde”, da rede Globo. Em seguida, aparecem imagens dos indígenas filmando e das gravações sendo assistidas pela comunidade, o trabalho de edição sendo realizado com a presença de indígenas e dos colaboradores não-indígenas também.

O depoimento do cacique põe em evidência três aspectos importantes: o primeiro deles é a indicação da gradativa mudança do posicionamento dos membros da comunidade em relação às imagens produzidas, o que aponta para o deslocamento do lugar de estranhamento em que situavam o uso indígena da câmera para a compreensão dessa apropriação enquanto algo não apenas possível quanto importante política e culturalmente. Isso também está relacionado à percepção de que a câmera não é um objeto de uso individual nem propriedade de alguém. É, ao contrário, uma ferramenta que só será capaz de cumprir a sua função (nesse caso, “guardar” a “cultura” Kuikuro), se operada coletivamente, com a participação do grupo.

Por fim, Afukaká retoma a preocupação que lhe inquietou por muito tempo e que culminou na conversa com Fausto, na criação da Associação, na formação dos cineastas indígenas comprometidos com a produção de filmes da e para a etnia: o medo de perder a “cultura” e a ameaça permanente que significa a presença da TV na aldeia.

O chefe Kuikuro acredita que a intensificação do contato e do uso das coisas do branco pode significar a perda total da “cultura”, como aconteceu com os Baikari que, além de ter perdido sua língua, cantos e festas não viraram branco (no sentido positivo) e sim peão (explorados pelo branco, sem dinheiro, sem falar o português plenamente, sem dominar as tecnologias *kagaiha*).

A angústia de Afukaká é compreensível quando se observa a velocidade das mudanças e da incorporação de objetos e hábitos não-indígenas dentro da aldeia e o desinteresse dos jovens em aprender os cantos. Conforme relata Fausto (2011), de 1998 até meados dos anos 2010, passou-se de apenas uma para dez aparelhos de TV na aldeia; os sistemas de som já foram substituídos por tocadores de MP3; poucas bicicletas deram lugar a mais de cem, mais as motos e a aquisição de transportes de grande porte (um trator, uma caminhão, uma pick-up, barcos de alumínio), além de objetos de uso pessoal, como roupas e miçangas. Segundo o antropólogo, o impacto da entrada massiva da TV foi forte, levando para dentro das casas não apenas futebol e noticiário, mas também novelas, desenhos e filmes assistidos por crianças, como destaca Afukaká.

A internet chegou na aldeia em 2007, junto com o centro de documentação da Associação Indígena Kuikuro e, desde então, a produção e encaminhamentos de projetos culturais (coordenados por Fausto) passou a fazer parte da rotina da vida dos mais jovens, que utilizam diariamente ferramentas como *facebook*, *messenger*, *email* e *skype*. Este seria o contraponto positivo das tecnologias inseridas na aldeia: o desenvolvimento de propostas voltadas para a realidade, a “cultura” e as necessidades do povo Kuikuro. (FAUSTO, 2011, p. 5-6)

As mudanças das últimas décadas também são visíveis na emergência de novos papéis sociais, com o aumento considerável do número de assalariados: professores e agentes de saúde são alguns deles. As viagens para fora da aldeia também passou a fazer parte da rotina de muitos. Nessa perspectiva, Araújo destaca alguns aspectos:

Há uma escola em cada aldeia e nos Postos da Funai, todas com professores indígenas formados até o ensino superior ou em formação; os conhecimentos não-indígenas e a língua portuguesa invadem as casas pelas mídias, pelos papéis escritos. Joga-se futebol diariamente em cada aldeia. O tempo de contar e conversar começou a ser tomado pela televisão. Todos têm que lidar com projetos, reuniões, políticas dos brancos, documentos, salários, aposentadorias e, sobretudo, dinheiro, cada vez mais dinheiro. (ARAÚJO, 2010, p. 50-51)

São mudanças complexas, cujas discussões (geradas sobretudo a partir da realização dos filmes) alimentaram, durante algum tempo, um conflito geracional na aldeia que parece estar relacionado a duas concepções de cultura: uma delas é aquela amplamente divulgada pelo discurso dominante, como já foi visto nos capítulos anteriores, que construiu uma imagem indígena baseada em categorias fixas e imutáveis. Essa noção de pureza parece ter se instalado na percepção dos próprios Kuikuro, sobretudo quando afirmam que o gesto de incorporar elementos de outra cultura pode fazer com que eles deixem de ser Kuikuro e percam a sua própria.

A outra concepção parte de uma ideia de que o encontro (ainda que violento e desigual) entre a cultura indígena e a não-indígena continua a pleno vapor e que elaborar um diálogo intercultural em que os Kuikuro figurem como sujeitos de suas histórias, narrativas, imagens e escolhas é urgente e necessário, inclusive, para sua sobrevivência cultural.

## **6.5 - *Ügühütu*, “cultura” e as ambiguidades da contemporaneidade**

Os xinguanos orgulham-se de si mesmos por terem conseguido segurar sua “cultura” e zelam por sua imagem de “índios verdadeiros”. Vale destacar o seguinte trecho de Fausto a esse respeito:

Esta imagem de índios verdadeiramente autênticos dotados de uma “supercultura” foi vastamente veiculada no processo de criação do Parque Indígena do Xingu e povoou o imaginário nacional desde então. É este o espelho que, ainda hoje, as pessoas lhe oferecem em suas viagens e espetáculos pelo Brasil. Mas esta é também a imagem que eles próprios construíram para si mesmos na relação com outros povos indígenas, tanto dentro do Parque (com os chamados povos do “baixo”), quanto fora dele (nas inúmeras ocasiões em que participam de reuniões políticas ou jogos esportivos interindígenas). Os xinguanos têm, definitivamente, um olhar ativo e orgulhoso da própria tradição. (FAUSTO, 2011, p. 8)

O povo Kuikuro utiliza o termo *ügühütu* para se referir a “costume”, “tradição” e mais recentemente “cultura”, designando “modos de ser” em diferentes situações: para falar do costume dos brancos, dos seus próprios costumes, do costume de animais ou mesmo de objetos. Daí vem o título do filme *O manejo da câmera*, da expressão *kahehijü ügühütu* (costume da câmera, um modo de operá-la).

De acordo com muitos autores, para um povo indígena a incorporação de um ponto de vista externo sobre si mesmo, de modo a situar sua cultura como uma “coisa” que pode ser incluída ou excluída está ligada ao contexto colonial. Desse ponto de vista, a reificação da tradição seria um modo de elaboração da diferença interétnica, funcionando como instrumento ora de resistência, ora de aceitação da situação colonial<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Da perspectiva das Ciências Sociais, os antropólogos Thomas Eriksen (1993) e Frederik Barth (1994) e o sociólogo Steven Fenton (2010) tem se dedicado a pensar a etnicidade no mundo contemporâneo, destacando a ampliação das abordagens a partir do anos 1960 e a importância do tema em diferentes contextos. Cada vez mais visível, sobretudo após a segunda grande guerra, com a intensificação dos contatos entre os grupos em nível local, nacional e internacional, aspectos étnicos tornaram-se indispensáveis para compreender problemas tão diversas como conflitos de origem étnica, imigração de trabalhadores e questões de identidades (construções, reivindicações e negociações). Um aspecto importante a ser considerado sobre o conceito de etnicidade é o fato de ela referir-se sempre a situações de relação entre grupos e ao modo como esses grupos distinguem-se entre si e em relação aos outros: este é um ponto para o qual os três autores parecem convergir.

No artigo *Temáticas permanentes e emergentes na análise da Etnicidade* (1994), Frederik Barth propõe uma revisão de seu célebre trabalho, *Ethnic groups and boundaries* (1969), compreendendo o papel fundamental que o tema desempenha para as políticas públicas na atualidade. O autor parte da inclusão de uma visão contemporânea da cultura para pensar as complexidades inerentes ao tema. Ele aborda a questão da diferença cultural na organização da etnicidade, pensa a respeito dos fluxos das identidades étnicas, e destaca os problemas que envolvem o Estado para desenvolver formulações de caráter antropológico de modo a dar conta das múltiplas relações e da abrangência em torno da etnicidade num mundo globalizado, complexo e veloz.

Para os Kuikuro, na perspectiva dos mais velhos, importa saber o que deve ser mantido para garantir a permanência daquilo que identificam como o núcleo de reprodução social, daquilo sem o que eles não poderiam recriar seu modo de vida. Como mudar de modo a garantir acesso a direitos e aos bens e serviços não-indígenas e, ao mesmo tempo, assegurar uma permanência do *ügühütu* Kuikuro tem sido um desafio para esse povo. O que não pode ser esquecido, o que representa esse *ügühütu*? Como os jovens que, na atualidade, são universitários, cineastas, dentre outros, participam dessas transformações?<sup>108</sup>

De acordo com Fausto, os índios costumam pensar os processos de mudança na tradição menos como forma de inovação do que como modos de apropriação do exterior, resultado da interação criativa com elementos estrangeiros (humanos e não humanos). Tais interações podem ocorrer por meio da troca, da guerra, do transe ou do sonho. No entanto, contemporaneamente, a apropriação dos costumes não-indígenas parece se colocar como algo extremamente perigoso para os indígenas, algo que poderia levar a uma impossibilidade definitiva dos seus modos de vida. Fausto coloca a questão: “Estariamos frente a um *turning point* irreversível no qual os fundamentos da modernidade - mercantilização e racionalismo – estariam por solapar ‘*the old ways*’ para usar a expressão de Hobsbawn (1983:8)?”. (FAUSTO, 2011, p. 10-11)

---

<sup>108</sup> No que tange à produção audiovisual, Ginsburg afirma que os cineastas indígenas vivem um “dilema faustiano” uma vez que, ao mesmo tempo em que usam os recursos de produção de imagens e sons para afirmar suas culturas, esse mesmo gesto pode vir, no futuro, a contribuir para sua própria desintegração. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 70)

Talvez esta questão se localize no lugar do velho nó cartesiano que separa o “mesmo” do “outro” e que nega a interculturalidade aos povos indígenas. No momento mesmo da construção do Parque do Xingu, com o seu objetivo de preservação ambiental e preservação da “cultura indígena” se repetiu o discurso da padronização e da homogeneidade (como se essa área indígena fosse local de abrigo de uma cultura indígena, no singular). Nessa perspectiva, está incluído ainda o estereótipo de pureza e autenticidade que costumou-se vincular a essa espécie de entidade supra-étnica (o índio xinguano). Esses equívocos, por sua vez, colaboram com a ideia de que, para as culturas indígenas terem lugar no presente elas devem ser tão “puras” quanto eram no passado (um modo de mantê-las em outro tempo que não o agora) o que, por sua vez, liga-se à ideia também equivocada de que se não são puros é porque incorporaram aspectos da cultura não-indígena, logo não seriam mais “índios verdadeiros”.

### **6.5.1 - Crítica ao Multiculturalismo Neoliberal**

O papel das políticas identitárias e o modo como estas recrutam os sujeitos por meio do processo de formação de identidades é um tema importante, uma vez que, como se sabe, as intensas trocas materiais e simbólicas entre os diferentes povos e regiões nos últimos anos terminaram por tornar anacrônica a possibilidade de se pensar em termos de uma unidade nacional homogênea.

Na década de 1980, a noção de multiculturalismo ganhou força, sobretudo nos EUA, com o intuito de dar visibilidade às minorias. Enquanto conceito empírico-político, o multiculturalismo diz respeito à necessidade de reconhecimento, por meio do Estado, dos diferentes grupos socioculturais, que, por conta de suas especificidades, demandam políticas e acesso a direitos diferenciados. Do ponto de vista acadêmico, o debate surge na esfera da filosofia política. (COSTA, 2009, p. 36)

Sérgio Costa realiza uma contundente crítica ao uso indiscriminado de abordagens multiculturalistas de origem norte-americana para pensar, na atualidade, as políticas em torno das questões identitárias em países periféricos como o Brasil. Sua crítica alcança as vertentes tanto comunitarista quanto a liberal<sup>109</sup>, acusando o multiculturalismo de

---

<sup>109</sup> O multiculturalismo comunitarista entende a constituição do sujeito a partir de um processo de autorreconhecimento que se dá a partir das relações deste com o contexto social no qual está inserido.



uma visão homogeneizadora e fixa de identidade, que não acompanha os jogos discursivos.

Para Homi Bhabha não há identidade fora do jogo político e o sujeito é sempre provisório, contingente e cingido entre o sujeito falante e o sujeito falado/reflexivo (e este só pode suceder o primeiro). Jacques Derrida (1972), a partir de sua noção de *différance*, por sua vez, argumenta que não há uma diferença traduzível em termos de significação de signos nem em termos de oposições binárias (eu/outro; nós/eles; homem/mulher; preto/branco; significante/significado): esse seria um modo ocidental e logocêntrico de compreender as coisas e presume a possibilidade de uma representação total e completa. (Ibidem, p. 42-51)

Em diálogo com essa perspectiva, Bhabha afirma que não há representações totais na medida em que a própria linguagem inviabiliza isso, uma vez que significantes e significados jamais correspondem inteiramente. Isso equivale a dizer que não há realidade anterior ao discurso. A realidade social é construída pela linguagem e a *différance*, assim, constitui-se no ato de sua manifestação, na trama mesmo entre as representações, diferenciações e diferença. (Ibidem, p. 44-45)

Como já foi assinalado, tanto Bhabha quanto Hall escapam da ideia de identidade fixa e essencial, seja ela impingida ou autoatribuída<sup>110</sup>. A possibilidade subversiva da noção de diferença está justamente no que ela tem de contingente, incerta e imprevisível.

---

Dessa perspectiva, a diversidade cultural é um bem do Estado, que enquanto instituição teria o papel de “preservar” e normatizar determinadas identidades, ainda que os seus potenciais portadores não se identifiquem com ela. Já a perspectiva liberal entende como importante a questão do contexto sociocultural no qual os indivíduos estão inseridos, uma vez que trata-se de uma identificação primeira para os indivíduos, que os ajuda no processo de definição de si na medida em que aspectos familiares limitam aquilo que é mais razoável escolher. Aqui, as escolhas e preferências individuais são fundamentais, ainda que o resultado destas estejam fortemente vinculados aos contextos em que estão inseridos. (Ibidem, p. 37-42)

<sup>110</sup> Ao distinguir o sujeito do Iluminismo (autocentrado e racional), Hall antecipa sua crítica ao multiculturalismo: esse sujeito aproxima-se do sujeito descrito pelo multiculturalismo liberal (capaz de despregar-se do contexto social pela razão). Já o sujeito sociológico aproxima-se do sujeito defendido pelo multiculturalismo comunitarista (que acredita num “eu verdadeiro” que se forma a partir das relações estabelecidas com outros significantes, como o contexto no qual está inserido). Por fim, chega-se ao sujeito descentrado de Hall, que se opõe à ideia de uma identidade completa e única. Nessa perspectiva, sujeitos e discursos constituem-se mutuamente e o interessante de perceber é o lugar do sujeito ocupado nos discursos. Daqui, é possível observar as relações entre o sujeito e as formações discursivas, de modo a entender por que as identificações ocorrem em um lugar e não em outro.

Ao estudar como as identidades indígenas reemergem nos países andinos, por exemplo, Andolina *et al* (2005 apud COSTA, 2009) tiveram que debruçar-se sobre as articulações entre os movimentos, os discursos e as ações de redes nacionais e transnacionais. O que esses estudos mostram é que ainda que os grupos indígenas enfatizem em seu discurso a referência à ancestralidade e à autenticidade das construções identitárias que representam, o surgimento dessas só pode ser visto na articulação com um contexto de oportunidades políticas no âmbito nacional e transnacional.

Isso nos leva a pensar, como sugere Costa, que legítimas não são as reivindicações que prometem reestabelecer as identidades ancestrais de forma mais completa, mas aquelas que mobilizam criticamente e reflexivamente seus potenciais portadores:

Nesse sentido, referências como turcos, latinos, alemães, mulçumanos, europeus têm importância para o convívio intercultural não porque definem *a priori* disposições identitárias coletivas e individuais que necessariamente se reproduzirão, como uma programação cultural inescapável, nas situações efetivas de interação, mas porque predeterminam expectativas das partes envolvidas, e, nesse sentido, obrigam os envolvidos a se posicionar em relação a elas. (Ibidem, p. 51)

O multiculturalismo termina por congelar uma diferença que só pode ser móvel, flexível e variável. O sujeito só pode emergir na articulação fluida das diferenças. Costa considera, assim, a existência de um multiculturalismo autocontido, consciente de seu impacto sobre as articulações identitárias e de seu caráter corretivo. A intervenção do Estado, para o autor, deve ser no sentido de romper o ciclo de reproduções de adscrições negativas, no âmbito do qual a condição de subalternidade de minorias étnicas e regionais é perpetuada.

### **6.5.2 - Interculturalidade funcional e Interculturalidade crítica**

A pesquisadora Catherine Walsh (2008), em consonância com Quijano e outros autores já mencionados, destaca que o sistema-mundo capitalista, posto em funcionamento a partir de padrões de poder que excluem a diferença (o outro, a minoria, o indígena), segue em marcha na atualidade a partir desse discurso neoliberal multiculturalista.

Com o pretexto de reconhecer e incluir as diferenças historicamente marginalizadas, a lógica multiculturalista perversamente dissolve as tensões e neutraliza as disputas, prolongando uma estratégia de dominação que vem utilizando como ferramenta um conceito de caráter integracionista, a que Walsh chama de interculturalidade funcional. (WALSH, 2008, p. 4)

Atendendo ao capitalismo global, essa perspectiva multiculturalista não questiona as regras do jogo e é compatível com o modelo neoliberal em vigor, dando continuidade aos processos de subalternização da diferença nos dias atuais. Segundo Walsh, trata-se de uma “estratégia política funcional ao sistema-mundo moderno e ainda colonial”, que não tem qualquer interesse de transformação das estruturas sociais racializadas, mas apenas na gestão da diversidade, minimizando as possibilidades de conflitos étnicos. (Ibidem)

Ao contrário disso, a autora defende um entendimento de interculturalidade enquanto projeto político que possibilite o diálogo sincero e horizontal entre as culturas. Segundo ela, na América Latina, a interculturalidade necessária e transformadora se inscreve num esforço conjunto, que vem desde os anos 1990, de pensar a diversidade étnico-cultural a partir de relações positivas de diversas ordens, na busca da construção de uma sociedade mais justa e plural.

Desse modo, na direção oposta de uma interculturalidade funcional – cujo foco na diversidade cultural atende a interesses institucionais -, a interculturalidade crítica é uma construção que se dá a partir de discussões políticas postas a partir dos grupos subalternizados historicamente, e cujos antecedentes não deveriam estar nas instâncias de poder nem de saber. Trata-se de uma estratégia permanente de negociação entre partes e requer condições de igualdade: é um projeto político, social, ético e epistêmico

de saberes e reconhecimentos que busca desestabilizar as estruturas de poder que sustentam as desigualdades<sup>111</sup>. (Ibidem, p. 9-10)

A interculturalidade crítica configura-se, assim, como instrumento de descolonização, uma ferramenta pedagógica de questionamento das ausências e dos processos de subalternização, que busca tornar visível outros modos de saber e viver, e promover condições de articulação das diferenças. Dessa perspectiva, a interculturalidade torna-se um projeto de toda a sociedade – e não somente dos povos subalternizados –, que requer ação. São “projetos, processos e lutas que se entrecruzam conceitualmente e pedagogicamente, que incentivam uma força, iniciativa e agência ético-moral que fazem questionar, transformar, sacudir, rearmar e construir”. Para ela, é esta força que dá base para a chamada pedagogia descolonizadora, comprometida com a construção de um projeto político, social e epistêmico de interculturalidade crítica capaz de abalar as estruturas históricas coloniais/modernas que subalternizam a diferença. (Ibidem, p. 13)

### 6.5.3 - A indigenização do conceito de cultura: cultura e “cultura”

A ideia trabalhada por Manuela Carneiro da Cunha (2010), quando se refere à “cultura” (cultura com aspas) é produtiva para pensar nas transformações vividas pelos povos indígenas e os modos que eles tem encontrado para se relacionar com a sociedade nacional, com destaque para o trabalho que desenvolvem nos filmes indígenas. A antropóloga coloca:

Como é que povos indígenas reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena? Como é que esses povos ajustam contas com os conceitos metropolitanos, em particular com os preceitos metropolitanos de conhecimento e de cultura? Com isso, chamo a

---

<sup>111</sup> O movimento indígena no Equador cunhou o termo interculturalidade nos anos 1990 para um projeto político que busca a transformação das estruturas, instituições e relações, propondo alternativas à globalização neoliberal e à racionalidade ocidental, com vistas à criação de outras condições de saber e poder. Um projeto, conforme explica Adolfo Albán (WASLH, op. cit., p. 10), que aponta para a reexistência da vida, em direção a outro modo de viver e relacionar-se.

atenção tanto para os usos pragmáticos de “cultura” e “conhecimento” por povos indígenas como para a coerência lógica que é capaz de superar contradições entre as imaginações metropolitana e indígena. Como é que indígenas usam a performance cultural e a própria categoria de “cultura”? (CARNEIRO DA CUNHA, 2010, p. 355)

Nesse jogo, Carneiro da Cunha dá significados diferentes aos termos “cultura” (com aspas) e cultura (sem aspas). Enquanto esta última parece se referir a algo inerente aos seres humanos, fundamental para a organização das pessoas em grupos sociais (uma espécie de “cultura em si”); “cultura” refere-se ao modo como os povos nativos apropriam-se desse conceito (que chegou a muitos, principalmente, a partir do contato com antropólogos) para utilizá-lo como instrumento de reivindicação política: uma espécie de “cultura para si”.

A autora acrescenta que noções como “raça” e depois “cultura” tem nas figuras dos antropólogos seus principais provedores, funcionam como bens exportados, que os povos nativos foram levados a adotar. Uma vez incorporada, a noção de “cultura” passa a assumir um papel político de amplo espectro, sobretudo nas reivindicações de terras. (Ibidem, p. 312)

Os Kuikuro, por exemplo, reivindicam para si essa autenticidade cultural, inclusive fazendo questão de marcar sua diferença em relação aos demais povos xinguanos. Trata-se de um povo que se vê como autóctone, portador de uma tradição milenar que, com o passar do tempo, agregou outros povos.

O ideal de pureza e autenticidade em relação às culturas indígenas é projetado em uma imagem que ainda hoje é requerida pela cultura dominante, não-indígena. Imagem esta que muitos povos aprenderam a construir e manejar de modo a possibilitar um diálogo com a comunidade externa e a garantir direitos. Um exemplo disso é a objetificação da tradição que transforma rituais em espetáculos, uma típica manifestação da “cultura”: um recurso utilizado pelos xinguanos desde 1950, as grandes festas intertribais recebem centenas de pessoas anualmente<sup>112</sup>, e passaram, nos últimos anos, a serem realizados também fora do Parque.

---

<sup>112</sup> O Kuarup é a maior e mais conhecida delas.

Muitos povos saem de seus territórios no mês de abril, por exemplo, para realizar comemorações do dia do índio em escolas e centros de lazer. No caso dos Kuikuro, Fausto explica que:

Em função dessa atividade surgiu uma espécie de *pot-pourri* ritual, feito de sequencias de *sketches* sumários, cuja ordem é anotada em um caderno escolar. A escolha dos cantos respeita a dois critérios: de um lado, a beleza e a animação; do outro, a pouca importância ritual. Nesses espetáculos, não se cantam músicas, como dizem em português, “sagradas”. A espetacularização é concebida de modo a não contaminar o ritual. Os Kuikuro reconhecem o artifício, cujo objetivo é seduzir os não-índios com uma imagem tradicional e esteticamente autêntica que serve para “vender artesanato”. (FAUSTO, 2011, 12-13)

Mas tem outro lado desse uso da “cultura”, dessa negociação dos costumes que parece necessária ao diálogo intercultural e que leva a essa fabricação de um ritual-espetáculo para não-índio ver (um trabalho de “virar índio para os brancos”, nas palavras de Fausto): a apropriação das novas tecnologias e o uso da câmera (instrumento dos “brancos”) em busca da possibilidade de “guardar” aquilo que lhes é próprio, tornando visíveis assim sua “cultura” e sua “tradição”. Menos como uma coisa estanque localizada no passado, e mais como conhecimentos e práticas que precisam ser lembrados, exercitados e gravados.

Esse exercício de lembrar os cantos (signo da cultura própria dos Kuikuro para os mais velhos) e “guardá-los” permite um diálogo entre velhos e jovens que risca fronteiras para ambos: os primeiros entendem a importância da utilização de uma tecnologia “branca” - que pode (e deve) ser apropriada em favor de sua “cultura” (cantos, festas e rituais) - e se mostra capaz de realizar um diálogo intergeracional, interétnico e intercultural (ainda que virtualmente).

Do lado dos mais jovens, o desejo e a motivação em aprender a utilizar as ferramentas audiovisuais impulsiona um diálogo com os mais velhos e uma aproximação com esses conhecimentos, que há tempos não despertava seus interesses. O processo de diálogo, de reaprendizagem dos cantos e dos rituais, da gravação das festas, ou seja, de feitura do filme, possibilita o encontro de gerações anciãs e jovens, da tradição com a modernidade, do ancestral com o atual, construindo uma imagem dos

Kuikuro para si mesmos e para o mundo no tempo presente: impura, hibridizada e, ainda assim, indígena. A execução dos cantos e dos rituais para a realização dos filmes torna-se, também, uma oportunidade de “virar índio pra índio”, num aproveitamento máximo da elasticidade do termo “cultura”.

*O manejo da câmera* é um documentário que busca, a partir dos depoimentos do cacique Afukaká e dos jovens cineastas (representantes dessas duas pontas que se encontram e se mesclam), apresentar os deslocamentos - que envolvem uma relação da comunidade em geral com a câmera, que passa de objeto estrangeiro (não-indígena) para um instrumento de parceria, incorporado ao cotidiano da aldeia e manejado pelos Kuikuro, de acordo com seus interesses.

Numa das cenas finais do filme, enquanto executa suas atividades cotidianas, como tecer palha e preparar a farinha de mandioca, Jauapá relata que já se acostumou às imagens, que não tem mais vergonha. Embora ainda se ache feia na TV, gosta de assistir às gravações.

A tensão entre velhos e jovens parece ser deslocada para um lugar de encontro e diálogo, onde se nota um interesse dos jovens pelos costumes e cultura Kuikuro e no qual os mais velhos, ao aceitar a presença da câmera, também se apropriam da “magia dos brancos”, usando o processo de elaboração de imagens e sons a serviço da memória de seu povo, como uma ferramenta com potencial de “guardar” seus cantos e manter viva suas culturas (com aspas e sem aspas): a primeira como forma de afirmar identidade e dialogar com o Estado e o fora da aldeia, a última como aquela “rede invisível na qual estamos suspensos”. (HERSZENHUT, 2016)

A garantia de uma memória através das gravações é fundamental para o presente porque atualiza um olhar para o passado e constrói uma projeção para o futuro. Ao revisar seu *ügühütu* e suas imagens, reelaboram suas identidades e, enquanto sujeitos, agem na elaboração da “cultura”, compreendendo que o futuro depende mais da criatividade desses processos de escolhas e reconstrução da memória do que da repetição do passado conforme relatado nos arquivos institucionais; depende menos de uma reforça reativa que resente e mais de uma força ativa que age, tomando de empréstimo uma terminologia nietzschiana.

Na cena final do documentário, o chefe Afukaká, fala direcionado aos jovens: “Vamos guardar os nossos cantos. Por isso vocês estão filmando. Meninos, estas são as nossas coisas!”. O mestre de cantos Jakalu entrega as fitas com as gravações das músicas sagradas ao chefe Afukaká enquanto diz, em tom pomposo numa espécie de ato ritualizado mais político do que estético: “Espero que tenha ficado bom. Isso não é meu, é dos nossos netos. Será que nossos irmãos vão aprender? Será que nossa tradição vai permanecer? A influência dos brancos é muito forte!”.

Um encontro proveitoso também é travado entre os Kuikuro e os oficinairos do projeto (incluindo Carelli), quando ambos aprendem e ensinam. A extensão desse diálogo aparece no filme quando da ida dos cineastas para uma mostra do VNA em Brasília: deslocam-se da aldeia, num caminhão que atravessa uma estrada de terra até chegar no chão de asfalto, dentro de um carro, ouvindo música em inglês, já em Brasília. Num teatro, após a exibição do filme *Cheiro de Pequi* (2006) para um público não-indígena, eles respondem a perguntas sobre suas expectativas de futuro a partir desses filmes, e destacam a preocupação dos mais velhos com as rápidas mudanças e possibilidade de perda definitiva da “cultura”, ao mesmo tempo em que destacam o desejo dos mais jovens de aprender a manejar as tecnologias para documentar os cantos e os mitos Kuikuro.

A mudança em relação ao acolhimento da realização de filmes indígenas por membros da comunidade que *O manejo da câmera* busca sintetizar foi um processo lento e gradual, resultado da realização de filmes na comunidade por quase uma década. Um processo que envolve não apenas a aceitação da câmera e a visagem dos filmes, mas que parece envolver uma ruptura com a ideia de que a fronteira (identitária) que separa o índio do não-índio se ergue através da apropriação de objetos e tecnologias desses últimos pelos primeiros. Um deslocamento que rompe com o estereótipo de pureza e autenticidade, dando lugar a uma interculturalidade capaz de favorecer o empoderamento indígena (ao invés de mantê-los no lugar de “objetos” “puros” do “passado” imposto pelo discurso dominante). Um processo, enfim, que faz um uso político e estético da ambivalência em torno dos termos cultura e tradição, operacionalizando-os de modos diferentes em contextos diferentes.



Assim, as mudanças dos anos 1990 parecem ter favorecido a intensificação de um processo de apropriação do conceito de cultura, um processo de indigenização desse conceito, elaborado, notadamente, na forma de realização de filmes pelas populações nativas, onde o que importa não é mais um ser índio em oposição ao não índio. “Tratava-se de construir-se índio para eles próprios, não como categoria genérica, mas sim em suas especificidades e singularidades (língua, cosmologia, mitologia, conhecimentos tradicionais e cultura material)”. (HERSZENHUT, 2016)

Ainda que os Kuikuro manejem com clareza o artifício do ritual-espetáculo (que não pode conter elementos sagrados) e cuidem para que os rituais “verdadeiros” aconteçam conforme o *ügühütu* do grupo, seus documentários ainda são uma manifestação da “cultura”, uma vez que - seja nos filmes de rituais ou de atividades cotidianas - trata-se de uma apropriação do conceito de cultura para fins políticos que trabalham a partir de representações dessa “cultura”. O filme atua como uma dobradiça, elaborado reflexivamente para fora e para dentro.

Num retrospecto das reações às primeiras visagens dos filmes, Carlos Fausto comenta sobre a exibição para a comunidade, na TV da casa do chefe, da montagem inicial de *O dia em que lua menstruou*, filme Kuikuro de 2004, assinado por Takumã e Mariká:

Diante das bicicletas, relógios, isqueiro, da camisa do pajé estampando a frase *digital revolution*, o chefe mandou parar a projeção - era preciso fazer tudo novamente, desta vez sem as “as coisas do branco”, de modo a devolver-lhes uma imagem “tradicional”. Mariká, um dos cineastas de então, tomou a palavra e, usando de sua maior intimidade com o mundo dos brancos, argumentou que aquilo era um “documentário” e não uma “ficção”, empregando os termos em português. Seguiu-se uma longa explicação para tornar os termos compreensíveis. Explicação dada, explicação recebida. Seguimos com a projeção<sup>113</sup>. (FAUSTO, 2011, p. 15)

---

<sup>113</sup> Para a preparação do filme seguinte, *Cheiro de Pequi* (Takumã e Mariká Kuikuro, 2006), no ano de 2005, a relação com a câmera já havia sofrido alterações: o chefe Afukaká e a comunidade discutiram ativamente qual a versão do mito que seria encenada. A partir daí os jovens indígenas ganharam prestígio e o *status* de cineastas, recebendo convites para viajar e dar oficinas em outras aldeias. (Idem)

No caso de muitos povos indígenas, incluindo os Kuikuro, a noção de tradição não parece estar relacionada nem ao novo nem à mera repetição de práticas passadas. É antes apropriação que se dá a partir de relações travadas no cotidiano, e no caso em questão, a apropriação a partir da relação com o mundo não-indígena tem envolvido grandes transformações e a busca de uma interculturalidade sincera, na qual os sujeitos indígenas querem ter o poder de decidir e escolher sobre aquilo que lhes é importante, aquilo que tem valor para eles, enquanto indivíduos e enquanto grupo.

A própria reflexividade da “tradição” já é vista como uma ruptura, explica Fausto ao citar Eric Weil: “pelo simples fato de *decidirmos* seguir as tradições de nossos pais, estamos sendo infiéis a elas”. (1971: 13 apud Fausto, 2011, p. 4)

Se de um lado as identidades indígenas são construídas a partir de tradições fragmentadas e da assimilação de influências transculturais; do outro sabe-se que o fortalecimento da autonomia de um determinado grupo passa pelo oportunidade de que ele se reconheça e se diferencie de outros grupos. Nesse contexto, a revisão e a elaboração da própria imagem, com a seleção dos componentes culturais que lhes são importantes é um processo dinâmico que envolve um trabalho de adaptação permanente. Como afirma Vincent Carelli, a cultura – que não é feita apenas de tradições – só existe em movimento, alimentada pelo contato com a alteridade. (CARELLI, 1995, p. 62)

Inclusive, como destaca Fausto, muito autores tem investido numa perspectiva para pensar as “relações interétnicas” de um outro modo: compreendendo as mudanças socioculturais da atualidade a partir de investigações em torno das formas indígenas de produzir a transformação, contemplando, desse modo, a lógica indígena para pensar e se relacionar com a alteridade, ao invés de se deter apenas na historicidade da situação do contato ou na estrutura do processo sociopolítico mais amplo da qual as sociedades indígenas fazem parte. (FAUSTO, 2011, p. 11)

No próprio contexto Kuikuro de realização de filmes, tem-se destacado a figura de Takumã Kuikuro, cineasta formado pelo VNA. Presente em todos os filmes realizados pelo Coletivo Kuikuro de Cinema, Takumã é um dos principais nomes, junto a Carlos Fausto e Leonardo Sette, de *As hipermulheres* (2011, 80 min.), primeiro longa indígena

produzido no Brasil e que obteve grande repercussão tendo, inclusive, chegado às salas comerciais de exibição.

Depois disso, Takumã fez dois documentários fora de sua aldeia: Em *Karioka* (2014, 20 min.)<sup>114</sup>, Takumã sai com sua mulher e filhos para uma temporada no Rio de Janeiro. É nesse período que ele faz o curso na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Em 2016, lançou *Ete Londres / Londres como uma aldeia*. Neste documentário de 30 minutos, Takumã deixa sua família e seu povo por um mês e desembarca em Londres com o desejo de captar diferenças e semelhanças entre a cultura Kuikuro e a dos “hiper-brancos” (termo de Takumã para referir-se aos não-brasileiros). No lançamento deste filme em Salvador, em março de 2016, durante o Cine Kurumin, Takumã disse o seguinte:

Eu não sou cineasta indígena. Eu sou um pesquisador, vou atrás das histórias. Se pensa que cineasta indígena só faz filme sobre sua cultura, mas eu acho que cineasta tem que fazer qualquer coisa, não só sobre indígenas. Lá na nossa comunidade a gente trabalhou para documentar nossa língua, nossa cultura, e também para mostrar pra fora. Antes do audiovisual, nossa cultura estava quase morrendo. Hoje as pessoas assistem e querem realizar rituais e gravar mais e mais. Eles assistem o ritual na TV, e eles tem confiança vendo nosso trabalho dentro de suas casas. (...) Eu continuei fazendo filmes sozinho. Tem uma diferença dos filmes iniciais e de filmar o “outro”. Comecei me sentindo cineasta indígena, mas depois achei que tinha que fazer coisas para outros povos e levar para o meu povo ver. É importante também a gente entender a cultura do outro povo. Passei pelo Rio de Janeiro, mas ainda dentro da minha cultura. O filme em Londres já é outra realidade. Eu fui mudando de ideia.

Esse depoimento do cineasta Takumã Kuikuro aponta para um desdobramento da produção audiovisual indígena que indica o desejo de elaboração também de narrativas e visualidades de outras culturas, a partir de um olhar indígena (a “antropologia nativa” a que se refere Queiroz). E isso parece sintetizar bem os descentramentos de diversas ordens (territoriais, geográficos, culturais) impulsionados pelas transformações dos anos 1990 e que tem intensificado os diálogos interculturais, os hibridismos, as ambivalências da cultura e as múltiplas facetas da tradição.

---

<sup>114</sup> Uma realização da Associação Indígena Kuikuro em parceria com o Museu do Índio.

Os filmes indígenas, enquanto produtos culturais híbridos, longe de fornecer uma resposta única e definitiva no que se refere aos dilemas da tradição e da cultura, parece antes instigar diálogos e trânsitos, o que envolve o reposicionamento dos sujeitos envolvidos e a elaboração de cartografias diferentes daquelas típicas do binarismo índio-branco (ou objeto-sujeito), num movimento de abandono das oposições (que sugerem aculturações) para a celebração dos processos de apropriações e combinações culturais, ainda que o risco seja grande.

## 7. A COSMOVISÃO NO CINEMA MBYÁ-GUARANI: Palavra, mito e (r)existência em *Bicicletas de Nhanderu*

*“Com certeza, os cânticos ressoaram pelos tapejajaras, círculos de pedras em cujos centros se acendia o fogo sagrado para honrar a Mãe Terra, para louvá-la, para reverenciá-la – não somente a Grande Mãe, mas também as estrelas, que são consideradas moradas dos avós da humanidade. Também celebravam as chuvas, o arco-íris, as estações, o plantio, a colheita, o sagrado caminho da vida e da passagem.”*

Kaká Werá (2016)

*“A ‘alma’ e seus avatares leigos modernos, a ‘cultura’, a ‘ciência’ e a ‘tecnologia’, não nos isentam nem nos ausentam desse comprometimento não desacomplável com o mundo, até porque o mundo, segundo os Yanomami, é um plenum anímico, e porque uma verdadeira cultura e tecnologia eficaz consistem no estabelecimento de uma relação cuidadosa com a ‘natureza mítica das coisas’ – qualidade de que, justamente, os Brancos carecemos de completo”.*

Eduardo Viveiros de Castro (2016)

## 7.1 - Os Mbyá-Guarani e o território

Uma das populações indígenas de maior presença territorial no continente sul-americano, os Guarani somam mais de cem mil habitantes entre a Argentina, Paraguai e Brasil. Mais da metade desse número está no Brasil, distribuídos entre os subgrupos Kaiowá, Ñandeva e Mbyá<sup>115</sup>. Nos três países, a população Mbyá chega a 27 mil pessoas, e no Brasil, estima-se a existência de 7 mil indígenas do subgrupo étnico, distribuídos ao longo dos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Tocantins e Pará.

Quando chegaram os espanhóis e portugueses à América do Sul, os Guarani formavam um conjunto de povos que falava o mesmo idioma e que mantinha viva a memória das tradições. Eram exímios agricultores, com uma produtiva e diversificada plantação (milho, batata, feijão, mandioca, banana, dentre outros) que gerava excedentes e motivava a realização de festas e a distribuição dos produtos, de acordo com a economia da reciprocidade. (GRÜNBERG, 2008, p. 3-4)

A história de contato dos Guarani com os colonizadores remonta ao século XVI, quando foram escravizados e o seu território começou a ser tomado. Dentre os estereótipos difundidos no Brasil a respeito deste grupo, destacam-se os de “índios aculturados” (por usarem roupas e consumir alimentos industrializados), além de serem taxados de errantes e/ou estrangeiros (do Paraguai e Argentina). Como eles se opunham a brigar por terra, os colonizadores distorceram o sentido original dessa aversão e elaboraram um discurso de que eles não precisavam de terras, já que não “lutavam” por ela, favorecendo, dessa forma, os interesses fundiários e negando-lhes um direito primordial. (LADEIRA, 1992<sup>116</sup>)

---

<sup>115</sup> Na Argentina, a população guarani é majoritariamente Mbyá (5.500 pessoas que habitam a província de Misiones). No Paraguai, são aproximadamente 15 mil Mbyá. (CTI/Grünberg, 2008): (<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/guarani-mbya/1289>). Acessado em 20/02/2017.

<sup>116</sup> A antropóloga Maria Inês Ladeira, do Centro de Trabalho Indigenista, é autora de boa parte dos textos - publicados em diferentes datas - disponíveis no site do Instituto Socioambiental a respeito dos Guarani. Para a citação nas referências, optei por localizar o texto a partir da data geral em que ela assina no site, enquanto antropóloga do CTI, a saber o ano de 2003. Cabe lembrar que Ladeira, junto a Azanha e Tonacci, tocou um dos projetos pioneiros de realização filmica partilhada no Brasil, conforme explicado no capítulo 4.

A pressão sistemática e a construção de rodovias fizeram com que os Guarani perdessem áreas que jamais serão retomadas. No entanto, eles souberam manter suas aldeias como lugares estratégicos:

Às custas do contato antigo e intenso com os brancos caracterizado por perseguições culturais e físicas, desenvolveram vários mecanismos para guardar e viver suas tradições culturais e religiosas, garantindo sua reprodução enquanto povo e etnia. Seus métodos não excluíram o convívio inevitável com o branco, com quem sempre procuraram manter um relacionamento amistoso. A demonstração de respeito aos costumes da população regional significavam, mais do que a submissão a um processo contínuo de aculturação, uma estratégia de autopreservação. (LADEIRA, 1989)

Por conta das atuais condições territoriais, as pressões do mundo não-indígena permanecem incentivando-os a adotar modos de educação, trabalho e acesso à saúde de acordo com os padrões nacionais<sup>117</sup>, o que demanda dos Mbyá uma reestruturação permanente de suas relações. Ao mesmo tempo, são justamente suas diferenças étnico-culturais (costumes, línguas e crenças) os elementos capazes de assegurar seus direitos constitucionais. Daí sua atual condição aos olhos dos não-indígenas: “São criticados ou discriminados quando, aparentemente adotando modelos vigentes na sociedade envolvente, assemelham-se à população carente da nossa sociedade, da mesma forma que o são quando não adotam novas práticas (...)”. (LADEIRA, 2001).

Com a Constituição de 1988, houve o reconhecimento de algumas áreas no litoral, apesar das dificuldades por conta da complexidade da situação fundiária das terras ocupadas pelos Guarani<sup>118</sup>. Cabe lembrar que o conceito de território para os Mbyá vai além dos limites físicos das aldeias porque está vinculado a uma noção de “mundo” implicada numa redefinição constante das relações e no compartilhamento do espaço: uma noção de território (“mundo”) diretamente ligada às relações de reciprocidade que ultrapassam os limites das aldeias e as continuidades territoriais, acontecendo através de dinâmicas sociais, econômicas, políticas e de migração.

---

<sup>117</sup> Cada vez mais instituições de educação e saúde estão presentes nas aldeias Mbyá.

<sup>118</sup> De acordo com dados de 2003, existem cem áreas ocupadas pelos Mbyá e Ñandeva entre os estados do Rio Grande do Sul e do Espírito Santo, além de ocupações intermitentes. Apesar das 60 aldeias na faixa litorânea, apenas 16 foram demarcadas e homologadas pelo Estado. Dessas, uma parte é ocupada por povos Kaingang e Xokleng, e outra parte por povos Guarani que, em muitos locais, ainda dividem a terra com ocupantes não-indígenas. (LADEIRA, 2003)

O território ou mundo Guarani-Mbyá, enquanto espaço cartográfico e geográfico, é fragmentado e compartilhado por diferentes sociedades e grupos sociais. Em contraposição, aldeias ou *tekoa* – “lugar onde vivem segundo seus costumes e leis” – não podem abrigar outros grupos humanos. O espaço físico de um *tekoa* deve conter recursos naturais preservados e permitir a privacidade da comunidade. Entretanto, a fragmentação atual das aldeias, definidas por limites artificiais em função do reconhecimento público e oficial de outras ocupações (tais como fazendas, loteamentos, estradas, projetos de abastecimento, etc.), inviabiliza-as enquanto espaço que garanta a subsistência da própria comunidade. Apesar disso, verifica-se, nas diversas aldeias, um modo peculiar de apreensão, construção e organização do espaço, desenvolvido através do exercício social, político, religioso e do manejo de espécies tradicionais. (LADEIRA, 2003)

Uma rede de parentesco ao longo desse território descontínuo se dá por meio de uma dinâmica que exige uma mobilidade intensa, o que inclui visitas de parentes, trocas de materiais para cultivo e artesanato e a realização de rituais. As atividades de cada comunidade estão vinculadas à orientação religiosa que, por sua vez, conectam-se às experiências de origem e de cada grupo.

Os Mbyá do litoral, por exemplo, procuram fundar suas aldeias com base em preceitos míticos que se fundamentam na relação com a floresta como elemento de sobrevivência do grupo, do ponto de vista prático ou simbólico. “Formar aldeias nesse lugares ‘eleitos’ significa estar mais perto do mundo celestial, pois, para muitos, é a partir desses locais que o acesso a *yvy marãey*, ‘terra sem mal’, é facilitado – objetivo histórico perpetuado pelos Mbyá através de seus mitos”. (LADEIRA, 1992)

## 7.2 - Espiritualidade e a busca pela Terra Sem Mal

Para marcar a longevidade das raízes tupi-guarani, Kaká Werá<sup>119</sup> remonta há 12 mil anos a ocupação de um espaço geográfico na América do Sul, desde a Amazônia até os Andes, desde o Acre até a Patagônia, seguindo em direção ao Sudeste do Brasil pelo litoral (entre 3 e 2 mil anos atrás). A expansão tem continuidade e percorre também o

---

<sup>119</sup> Índio tapuia, escritor, educador e psicoterapeuta. Werá viveu por 12 anos com os Guarani da aldeia Morro da Saudade, em São Paulo, período dedicado a pesquisar a “sabedoria ancestral tupi-guarani”.



litoral nordestino. Uma tradição que, ao longo de milhares de anos, vai adquirindo traços específicos e se desdobra em muitas etnias: guaranis, tupinambás, tupiniquins, kamaiurás.

A língua tupi servia como um ponto comum dentre os vários dialetos falados nesse amplo contexto geográfico e cultural e as relações entre os diferentes grupos tinham um caráter econômico e religioso: realizavam trocas de plantas, sementes e artefatos, apoiavam-se mutuamente na execução de tarefas coletivas e reuniam-se para a realização de ritos e celebrações com propósitos sagrados. (WERÁ, 2016, p. 30)

Tornou-se importante uma rota que ligava o litoral paulista ao oceano Pacífico, passando por Cuzco, no Peru, conhecida como Peabiru, palavra de origem tupi que significa “caminho para o Peru”, lugar onde repousa o espírito do beija-flor e que, do ponto de vista da mitologia tupi, representava a Via Láctea (caminho das estrelas que Tupã<sup>120</sup> percorreu, criando os mundos e as diversas formas de vida). Com pontos de conexão entre diversos povos em toda sua extensão, abrigava celebrações, rituais, trocas e expansões territoriais. É a esse contexto que estão vinculados os “antigos cânticos sagrados”, muito deles tematizando “o caminho que vai dar no mar”.

Desse modo, a matriz cultural tupi<sup>121</sup> foi caracterizada por estudiosos como de base teocrática, uma vez que toda a comunidade se estrutura a partir de um cotidiano marcado por atividades sociais e ritos de caráter mítico-religioso, em diálogo com os elementos da natureza.

O cacique Timóteo da Silva (Werá Tupã Popyguá), morador da aldeia Takuari, na região de Eldorado, no Vale do Ribeira, explica que o conhecimento e sabedoria de seu povo se baseia, desde a formação do mundo, nos ciclos da natureza e é passado através das gerações pelos cantos. Ele mesmo aprendeu com o avô, que lhe dizia, ao cantar as

---

<sup>120</sup> Kaká Werá explica que, na cosmovisão tupi-guarani, “(...) Tupã é um dos nomes do Grande Espírito, do Sagrado Mistério, da causa de toda emanção de vida. É a Consciência Infinita, presente, mas adormecida em nossos corações e mentes, que precisa ser despertada”. (Ibidem, p. 24)

<sup>121</sup> Em dado momento histórico, houve uma ruptura entre tupinambás e guaranis: aqueles optando por “uma filosofia prática mais guerreira, mais adequada ao domínio de grupos e territórios”; e estes optando por “uma condição mais focada nas práticas devocionais, no culto a Mãe Terra e no autoconhecimento”. (Ibidem, p. 34)

canções Guarani, que a criança tem a cognição e o espírito livres para aprender<sup>122</sup> e que deviam aprender através da dança.

Por que o canto? Nhanderu criou os pássaros para alegrar o dia, a sinfonia do universo. Cada pássaro tem seu canto próprio e o canto sagrado do Guarani também é específico, tem um modo próprio de expressar e agradecer Nhanderu. Somos um microcosmo. (...) A sabedoria nasce através do sonho, da espiritualidade das pessoas. O primeiro canto sagrado nasceu na noite originária e foi desse canto sagrado que nasceu a língua Guarani. (...) O Guarani se orienta através do vento, da estrela, do sol, da lua. Isso não quer dizer que eu não possa aprender ciência e tecnologia, por exemplo. Mas eu nunca vou deixar de ser Guarani. Quando se fala em conhecimento acadêmico, para mim, é apenas um somatório porque eu já tenho o meu conhecimento. (TIMÓTEO, 2016)

Pierre Clastres afirmou que a base de sustentação da sociedade Guarani, o que os mantêm como um “eu coletivo” é o seu mundo religioso, sem o qual ela não sobreviveria. É a crença e a fé nos seus deuses que os tornaram impermeáveis às investidas dos missionários e que os mantêm, ainda hoje, como tribo: “somente sua religiosidade anima seu espírito de resistência”. (CLASTRES, 1990, p. 10-11)

Werá destaca três fases da longa existência Guarani, caracterizando a terceira como um momento de decadência cultural, a partir do século XVI, por conta da invasão dos colonizadores europeus<sup>123</sup>. Foi em 1549 que cerca de 15 mil indígenas Guarani - fugindo da escravidão imposta pelos portugueses, que os obrigava a desmatar florestas, plantar canas, abrir estradas, dentre outros - partiram do litoral paulista para os Andes (a rota Peabiru) em busca da *Ivy Mara-ey*<sup>124</sup>, a Terra sem Mal. Ao caminhar por esta “trilha sagrada”, os Guarani procuravam a “terra ancestral onde poderiam retomar seu ritmo de vida, equilibrando novamente o seu modo de trabalho com a Mãe Terra e suas danças e os cânticos ancestrais”. (WERÁ, 2016, p. 41)

<sup>122</sup> Esse depoimento foi extraído de uma apresentação que assisti de Timóteo durante um ciclo de palestras intitulado *Conhecimentos Tradicionais na Sociedade Contemporânea*, que aconteceu no dia 20 de maio de 2016, no Sesc-SP.

<sup>123</sup> A primeira ele caracteriza como o momento de “geração de um saber fundado em uma espiritualidade ligada à Mãe Terra e ao reconhecimento dos ecossistemas como divindades cooperadoras do processo evolutivo da alma humana”; e a segunda como um momento de “expansão de um modo de cultura para o continente sul-americano, influenciando etnias diversas; mas criando também conflitos e gerando divisões e guerras há milênios”. (WERÁ, 2016, p. 23-24)

<sup>124</sup> Optei por manter a grafia das palavras em tupi-guarani de acordo como foi grafada pelo autor em cada trabalho citado, o que implica a variação da grafia de alguns termos ao longo do texto.

Apenas 300 chegaram ao Peru, e foram imediatamente capturados pelos espanhóis, o que mostrou que o cerco estava fechado para os nativos: no litoral atlântico, os portugueses; no litoral pacífico, os espanhóis. A violência só aumentou e o caminho de Peabiru passou, assim, a servir aos propósitos do empreendimento colonial: passagem de bandeirantes e jesuítas, abertura de outras rotas e criação das reduções jesuítas e vilarejos.

Clastres explica que, mesmo antes da chegada dos ocidentais, havia um profetismo protagonizado pelos *karai* que traduzia, no plano religioso, uma profunda crise da sociedade, vinculada a iminente invasão territorial. A sociedade tupi-guarani, diz Clastres, enquanto uma “sociedade sem Estado” visualizava a emergência de algo absolutamente novo, de um poder político separado que viria alterar profundamente suas relações sociais. Trata-se do fenômeno das migrações religiosas que deslocou milhares de índios em busca do paraíso terrestre, frequentemente de leste para o oeste, na direção do nascer do sol. “De tribos em tribos, (...) erravam homens denominados *karai*, que não cessavam de proclamar a necessidade de abandonar esse mundo que reputavam mau, a fim de ganhar a pátria das coisas não-mortais, lugar dos deuses. Terra sem Mal”. (CLASTRES, 1990, p. 11)

Desse modo, no profetismo dos séculos XV e XVI havia um forte sentido político, de expressão religiosa e vinculado à fala do profeta (*karai*), que tinha como base duas afirmações: 1) o mundo tornou-se ruim para que se permaneça nele; 2) e por isso urge deixá-lo para se instalar na terra onde não há o mal. Segundo Clastres, esse antigo discurso profético é o mesmo do atual discurso dos sábios Guarani: “as Belas Palavras de agora repetem a mensagem de antigamente”. A diferença está no fato de que como não se pode mais realizar o sonho de chegar até a Terra sem Mal por meio das migrações, atualmente os Mbyá esperam que os deuses lhes falem a vinda de outro tempo em que os homens possam transcender sua condição. Assim, o desejo de eternidade dos Guarani elaborou o aprofundamento da Palavra e extravasou-se do lado do *logos*: “O discurso dos *karai* atuais permanece seguramente na linha direta do discurso profético pré-colombiano, mas toda a força do desejo que animava esses últimos voltou-se para a meditação”. (Ibidem, p. 12)

Assim, com todas as transformações vividas, a cosmovisão e os valores sagrados continuam fazendo parte do cotidiano Guarani em sua secular resistência diante das

investidas dos brancos e da religião cristã. Leais aos seus mitos, aos conhecimentos sagrados presentes nos cantos e nas palavras dos *karai*<sup>125</sup> (discursos dos deuses), nas danças e nas meditações, os Mbyá atuais se pensam como tribo, ou seja, como uma unidade social que visa a preservar sua diferença.

Admiráveis em sua perseverança de não renunciarem a si mesmos, os Mbyá, que quatro séculos de ofensas não puderam forçar a humilhar-se, persistem estranhamente em habitar a sua velha terra segundo o exemplo dos ancestrais, em fiel acordo com as normas que os deuses estabeleceram antes de abandonar a morada que concediam aos homens. Os Mbyá conseguiram conservar sua identidade tribal contra todas as circunstâncias e provações de seu passado. (CLASTRES, 2013, p. 175)

Assim, são parte do cotidiano de uma aldeia Mbyá<sup>126</sup> elementos da tradição sagrada, profundamente ligada à visão ancestral de mundo e que mantém os cantos (*porã-hei*), a dança (*jeroky*), os nomes dos clãs e dos indivíduos. De acordo com o antropólogo paraguaio Leon Cadogan, *mbya* é a forma como eles são chamados pelos outros, enquanto designam a si mesmos como *jeguakava tenonde porangue-i*, expressão que significa “os primeiros adornados, que caminhavam de plumas sobre a cabeça”. Segundo a mitologia, sob inspiração do Céu, esses adornados receberam os cânticos, que foram acolhidos pela comunidade e passaram a ser cantados no *Opy* (Casa de Rezas).

Num período de grande pressão dos missionários, que cooptavam os líderes espirituais incentivando-os a abandonar os cantos sagrados, o cacique e líder espiritual Pablo Werá, um dos últimos resistentes ao lado de Tomaz Benitez, Cacique Che-i-ro e

---

<sup>125</sup> Os *karai* são como xamãs: importantes líderes religiosos que exerciam e exercem forte influência sobre as tribos. No contexto tupi-guarani, os maiores dentre os xamãs eram *karai*, aqueles “cuja palavra, queixavam-se os missionários, continha em si todo o poder do demônio”. Nos escritos de Thevet, Nóbrega, Anchieta e Montoya, lembra Clastres, havia o reconhecimento da capacidade de sedução da palavra dos “feiticeiros”, grande obstáculo à evangelização dos indígenas. Atualmente, dentre os grupos Guarani, apenas os Mbyá permanecem utilizando o termo. Os demais grupos usam o termo *pa’i*. (CLASTRES, 2013, p. 174)

<sup>126</sup> Os cânticos milenares da tradição tupi são fragmentos mantidos por um desmembramento do tronco linguístico conhecido como Mbyá-Guarani. (WERÁ, 2016, p. 39)

Kachirito, procurou Cadogan<sup>127</sup> e pediu-lhe que registrasse os cânticos, um dos principais elementos da espiritualidade Mbyá e fonte de sua resistência. Reconhecidos como resultados de inspiração dos sábios de um tempo muito antigo, possuem assim, uma dimensão “lendária, imemorial e profunda na memória”. (WERÁ, 2016, 23-35)

Com certeza, os cânticos tupis ressoaram pelos *tapejaras*, círculos de pedras em cujos centros se acendia o fogo sagrado para honrar a Mãe Terra, para louvá-la, para reverenciá-la – não somente a Grande Mãe, mas também as estrelas, que são consideradas moradas dos avós da humanidade. Também celebravam as chuvas, o arco-íris, as estações, o plantio, a colheita, o sagrado caminho da vida e da passagem. (Ibidem, p. 31)

Entoados no *Opy* e parte do *Ayvu-rapta* (“fundamentos do Ser”), os cantos antigos que estruturam o modo de ser e pensar dos Guarani são compostos por pequenas estrofes, parecidas com *hai-kais*, que “velam e desvelam saberes tradicionais do pensamento de matriz tupi” e continuam a impor o fracasso a toda tentativa missionária. Na atualidade, os anciãos Guarani sonham com um caminho de restauração de valores e de reinserção social, sem se curvar à autodestruição inerente aos modos de vida ocidentais. (Ibidem, p. 23-24)

### 7.3 - Palavras, sonhos e imagens: (r)existência Mbyá-Guarani

A filmografia Mbyá-Guarani, também resultado das oficinas de realização cinematográfica indígena do Vídeo nas Aldeias é parte integrante da coleção de DVDs Cineastas Indígenas<sup>128</sup>, com os seguintes títulos: *Duas aldeias, uma caminhada* (2008); *Desterro Guarani* (2008) e *Bicicletas de Nhanderu* (2011). Em 2012, foi lançado o documentário de longa duração *Tava, a casa de pedra*, uma interpretação mítico-religiosa dos Mbyá sobre as reduções jesuíticas do século XVII no Brasil, Argentina e

<sup>127</sup> Essa brecha que os Guarani abriram, para além da dificuldade do momento histórico, só foi possível por conta da grande amizade que se estabeleceu entre eles e Cadogan, a quem chamavam de “nosso verdadeiro companheiro, que tem lugar em nossos lares”. Clastres explica que se deve a essa amizade e à “rara generosidade intelectual” de Cadogan o acesso que se teve aos sábios Guarani. Acrescenta ainda que, com sua morte, é provável que leve muito tempo para que um outro branco escute as “Belas Palavras”, como são conhecidas as palavras que os Guarani usam para se dirigir aos deuses, a fala sagrada. (CLASTRES, 1990, p. 10)

<sup>128</sup> Os filmes produzidos pelos Mbyá-Guarani e pelos Kisêdjê foram acrescentados depois da primeira coleção ter sido distribuída gratuitamente nas escolas públicas brasileiras no ano de 2010.

Paraguai, assinado pelos cineastas indígenas Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, além dos não-indígenas Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli.

São filmes que, em linhas gerais, se empenham em reelaborar a narrativa histórica dos Mbyá, a partir de relatos dos mais velhos, que destacam muitos pontos de divergência com a história oficial, atuando como contra-narrativas históricas (nesse sentido, *Tava é primoroso*). São filmes que buscam mostrar a realidade atual vivida pelos Mbyá (que tem dificuldades para plantar, caçar e pescar por conta da escassez de terras e da degradação ambiental, tendo que, muitas vezes, recorrer à venda de artesanato como forma de sobrevivência). E são filmes que, sobretudo, em maior ou menor grau, trazem elementos daquilo que é o maior símbolo da força e resistência Mbyá: sua cosmovisão e espiritualidade.

Para além do diálogo interétnico e intergeracional que geralmente o cinema indígena, enquanto prática cultural, promove, *Bicicletas de Nhanderu*<sup>129</sup>, dirigido pelos cineastas Mbyá Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, traz ainda uma dimensão que se relaciona com a profunda espiritualidade que marca historicamente os modos de vida Guarani e se fazem presente no cotidiano dos Mbyá na atualidade: uma cosmovisão, vivida no cotidiano, e sustentada a partir de uma relação íntima com os elementos da natureza e o uso da palavra (vínculo com Tupã). Palavra que, para os Mbyá, não se resume apenas à conversação, mas que considera os sons (também da natureza e dos animais), o silêncio e, sobretudo, os cantos sagrados.

Assim, a estrutura do documentário em questão é dupla: de um lado, aponta para a cosmologia e a espiritualidade ancestral presente no cotidiano da aldeia; do outro lado, para as tensas relações estabelecidas com o entorno não-indígena (os vizinhos fazendeiros), promovendo também a dimensão da “cultura” como tema.

Na cena inicial de *Bicicletas de Nhanderu* é apresentada, em um plano geral, a aldeia Koenju, em São Miguel das Missões (RS), com destaque para o céu carregado de nuvens, quando inicia uma fala em *voz over*: “Os Tupã são assim. Eles não vêm só para

---

<sup>129</sup> Tem 48 minutos de duração. Ganhou o prêmio Cora Coralina, no XIII FICA (Festival Internacional de Cinema Ambiental), Goiás, Brasil, 2011.

trazer chuva. Vêm também para nos proteger. Eles não caminham em vão. Pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver.”

Na imagem seguinte, aparece Solano (o *karai* Tataendy, como o nomearam), sentado em baixo de uma árvore, acompanhado por duas crianças atrás dele. Silencioso, fita o horizonte. Ouve-se o vento soprando forte, as folhas da árvore balançam. O olhar de Solano, então, volta-se para a câmera, fita o cineasta Mbyá que o filma, fita os espectadores. Enquanto ele encara a câmera, sereno, o vento sopra, as crianças conversam um pouco e sorriem, os pássaros cantam, pintinhos piam, um cachorro entra em cena.

Há um corte, e a imagem salta para um ambiente interno, vê-se o fogo de uma pequena fogueira, ouve-se o estalar da madeira queimando. O *karai* fala: “Essas coisas são complexas se formos pensar. Se você não falhar com o nosso pai, ele não te abandonará. E se tentarem lhe fazer o mal, não vão conseguir”. O fogo segue estalando, e Solano continua: “Se você estiver muito sozinho, sem apoio. Se não, por mais que tentem, não vão conseguir. Porque não são só as pessoas que fazem o mal, existem outros seres que podem nos enfeitiçar”. Então, o cineasta Ariel pergunta: “E como falam esses seres? Você somente ouve ou também pode vê-los?”. “Os espíritos?”, pergunta Solano. “Sim”, replica Ariel. E então, Solano responde: “Essas coisas... Quando os deuses falam, você não vê nem escuta. O que Tupã fala, o que acontece na meditação é inexplicável. Sem perceber, as palavras chegam e são ditas por você”. Silêncio. “Nós somos um... Nós somos uma bicicleta dos deuses. Verdade. Nada mais do que isso”.

Apenas essas duas cenas e esse diálogo inicial são ricos de elementos da cosmovisão Mbyá-Guarani e já veiculam algumas estratégias de construção do filme que vai sendo elaborado a partir de diálogos e conversas que parecem unir num mesmo plano duas dimensões: a dimensão do cotidiano (com os afazeres da comunidade e conversas aparentemente corriqueiras) e a dimensão mítica, que envolve a cosmovisão e a espiritualidade Mbyá, marcada por uma relação de atenção e de respeito para com os elementos da natureza, e que no filme é figurativizado mais fortemente – embora não exclusivamente – pelo *karai* Tataendy, o ancião Solano. Um dos dispositivos que

promovem o encontro entre uma e outra dimensão é a palavra, que tem um significado profundo, sagrado e poético entre os Mbyá.

De acordo com Kaká Werá, a cosmologia tupi-guarani fala de uma via chamada *Apecatu Ava-porã*, em que é possível a elaboração do aprimoramento pessoal do ser humano através do alinhamento com as forças da natureza (os antigos mestres destacam a necessidade de conhecer o Trovão e o Vento<sup>130</sup>; enquanto a própria Terra é um corpo que murmura) e da utilização de músicas, meditações, sons apropriados e das palavras formosas.

Vento, na língua tupi, é traduzido como *Ayvu*, que também significa ser, sopro, uma designação para o espírito. Esse conhecimento está disponível nos cantos imemoriais, “que foram ouvidos por antigas árvores, animais, rios e relevos no longo caminho do Peabiru”. A partir dos seus estudos sobre os cantos sagrados Guarani, Werá explica que *Ayvu rapyta* significa “os fundamentos da linguagem humana”. *Ayvu* refere-se ao espírito como um som vivo, “sopro-luz primeiro, aquilo que é eterno em cada indivíduo e que vivifica o corpo e manifesta-se no reino humano sob a pele da palavra, pelo sopro que a preenche”. (WERÁ, 2016, p. 119)

Assim, na visão Guarani, o “espírito-sopro” é o próprio ser humano, que desdobrou em três: *ayvu* (espírito), *ñe'eng* (alma) e *tu* (som-matéria; corpo). *Ñe'eng* é uma palavra que designa tanto a fala humana (e que também é aplicada ao cantar das aves, zumbido dos insetos, etc), quanto, em momentos especiais, pode ganhar o sentido de “porção divina da alma”: “palavra-alma”. De modo que, para o pensamento Guarani, ser e linguagem, alma e palavra são uma coisa só. O ser humano é percebido como “alma-palavra”, como aquele que se expressa mediante a linguagem e por meio do pensamento. (Idem)

A presença desses elementos no filme em questão (o trovão, o vento, a chuva e as palavras) configuram-se como dispositivos de referência à cosmologia Guarani, que trazem à tona conhecimentos ancestrais e um modo singular de conceber os seres,

---

<sup>130</sup> Nessa perspectiva, o Trovão representa o despertar da força interior e o Vento representa o despertar da suavidade interior. Werá nos ensina: “Para que a força e a suavidade do indivíduo floresçam, é necessário que ele conheça os princípios de Tupã, purificando sua consciência pela poesia direta que emana da natureza. Mas há que se abrir para ela!”(WERÁ, 2016, p. 25)



presentes na memória e nos cantos sagrados desse povo, que são entoados diariamente na casa de reza. A palavra, veículo do próprio Ser, se manifesta nas conversações, nas canções e no silêncio.

Na condição de “velho portador da sabedora ancestral”, Solano faz, ao longo de toda a narrativa, um uso da palavra de forma precisa, calma e cuidadosa, como se elas pudessem “divinizar” o momento. Cabe citar Pierre Clastres a respeito da “cosmificação” da palavra proferida pelos xamãs Mbyá, que bem pode ser aplicada à atuação verbal de Solano em *Bicicletas de Nhanderu*:

Voz inspirada pelos invisíveis, lugar de espera do diálogo entre humanos e deuses, ele concede ao rigor de seus *logos* o arrebatamento da fê que anima as belas formas do saber. Matinas selvagens na selva, as palavras graves de sua lamentação dirigem para o leste<sup>131</sup>, ao encontro do sol, mensageiro visível de Ñamandu, o poderoso senhor dos lá do alto: a ele se destina essa oração exemplar. (CLASTRES, 2013, p. 178)

O uso da palavra pelos Mbyá, observa Clastres, revela uma preocupação em definir uma esfera do sagrado por meio de uma enunciação que seja uma negação da linguagem profana. O que se busca é nomear os seres e as coisas de acordo com sua dimensão divina: para tanto, o exercício é de transmutar a linguagem cotidiana em uma linguagem divina, mítica, poética, uma *Grande Fala*, de modo que para os Mbyá uma flecha vira “flor do arco”, cachimbo vira “esqueleto da bruma” e os dedos de Ñamandu são as “ramagens floridas”. (Idem)

Como enuncia o *karaí* Tataendy no filme: “Elas chegam até você”. Após um breve instante de silêncio, finaliza com a afirmação da unidade entre os seres, proferindo a frase que gerou o título do filme. “Nós somos as bicicletas dos deuses” (ou seja, aqueles por meio dos quais fala Nhanderu). Esse trecho é importante pois é revelador da visão não-dualista da filosofia Guarani, que não categoriza as coisas do mundo a partir de binarismos e da separação entre um e outro, incluindo a própria dimensão do divino no humano e a dimensão na linguagem em seres não-humanos (elementos da natureza e animais, por exemplo).

---

<sup>131</sup> Destaco aqui as imagens do céu carregado de nuvens, o trovão, o vento incessante, o silêncio, o olhar voltado para leste de Solano nas cenas iniciais do filme, antes da cena cortar para o fogo no interior da maloca e o velho *karaí* falar sobre o mistério da meditação e as palavras que chegam até ele.

O filme traz como dispositivos - como elos que ligam e unem a dimensão da vida cotidiana à vida espiritual, que unem a dimensão material à dimensão mítica - justamente os elementos da natureza (trovão, vento, árvore, terra, fogo) e palavras (como veremos mais adiante: das crianças, dos moradores, de Pauliciana e outras anciãs, do cineasta Ariel), mas sobretudo as palavras do *karai* Solano. Como Clastres afirma, a maior parte dos índios encontram satisfação em participar das danças, respeitando as normas tradicionais e ouvindo os seus xamãs, o que denota o gosto pelas palavras, seja na condição de ouvintes ou oradores. (Ibidem, p. 177)

A imagem do fogo que entremeia um dos diálogos<sup>132</sup> entre Ariel e Solano também opera como um dispositivo que liga a dimensão cotidiana e mítica, dando suporte à palavra. Presente em grande parte das cenas internas do filme, o fogo é um elemento importante no xamanismo tupi-guarani, que o entende como uma extensão do pensamento, como um portal direto para o divino e como elemento de transformação. “Visualizar labaredas, faíscas, luzes, já é uma oração na experiência dos anciões de sabedoria. (...) Por isso convém ler as palavras sagradas de toda tradição sagrada diante de uma chama, ou mesmo visualizando-as antes”. (WERÁ, 2016, p. 199)

Na sequência, o filme apresenta mais um plano geral, com o céu carregado de nuvens, quando ouve-se um estrondo de trovão e um relâmpago que corta a cena. Vê-se em primeiro plano uma plantação, duas casinhas mais atrás, com algumas pessoas sentadas na porta. No interior da casa, a avó Pauliciana fala sobre o que aconteceu: “Naquele dia, enquanto a gente tomava chimarrão, caiu um raio bem aqui na aldeia e um pedaço do pau caiu dentro de uma casa. Será que sobrou um pedaço daquele pau? Porque eu vou querer um pouco pra fazer colar para os homens”.

Enquanto cozinham (o fogo se faz presente mais uma vez), outra mulher comenta que o susto foi tão grande, que o primo do cineasta até foi para a casa de reza, temeroso do bravo espírito do raio que caiu sobre a árvore. Mais um corte, e lá está a câmera acompanhando um indígena Mbyá (vestido com uma blusa da banda de *heavy metal* norte-americana *Metallica*) que mostra a árvore atingida pelo raio, pegando num pedaço

---

<sup>132</sup> O formato de entrevistas tradicionais não tem vez no filme, no qual prevalece o tom de conversa e intimidade entre entrevistador e entrevistado. E, em alguns casos, o cineasta Ariel também torna-se depoente.

de madeira caído no chão. O cineasta Mbyá quer saber se o raio matou o espírito da árvore e o rapaz responde que acredita que ele só quis dar um susto pois a árvore não caiu. “Não foi um espírito ruim. Ele só estava bravo”.

Os pedaços de pau da árvore atingida pelo raio, tocado pela fúria do estrondo do Trovão (um modo de designar Tupã<sup>133</sup>), torna-se elemento para feitura de colares pelas anciãs, mais um modo de interconexão entre a dimensão mítica e cotidiana do filme: a anciã fala, mostrando o pedaço do pau da árvore atingida, que vai virar colar nas mãos de outras mulheres da comunidade: “Tem que cortar bem aqui. Quando caiu aquele raio, eu senti uma dor nas costas. Porque o raio caiu bem perto”. A chuva que cai lá fora parece funcionar como mais um conector entre a natureza divina e a vida cotidiana.

Do ponto de vista da feitura filmica, já é possível apontar um recurso utilizado ao longo de toda a narrativa e que diz respeito à alternância entre o uso de planos gerais (com imagens da aldeia e da natureza, abertas, dilatadas, misteriosas) e o uso de planos fechados (com imagens no interior das casas, com pequenas fogueiras presentes e conversa entre as pessoas). A passagem de um plano à outro, da amplidão emblemática da natureza à interioridade aconchegante das malocas com pessoas nos seus afazeres domésticos marca também a passagem da dimensão mítica à dimensão cotidiana, que se unem pela palavra, pelas conversas e por gestos que parecem prolongar o plano cosmológico na vida cotidiana, a exemplo do colar feito pelas anciãs com pedaços do pau atingindo pelo raio para uso dos moradores da aldeia.

O rapaz que cuida do som do filme (carrega um *boom* em cena e veste a camisa do VNA) recebe um colar, produzido ao longo de uma conversa no interior da casa. Quando sai de lá, ao ar livre, ele mostra o objeto para a câmera, dizendo que sua avó o confeccionou para o seu filho, explicitando: “É de onde caiu o raio”.

Essa dinâmica que liga o tempo presente ao tempo mítico, a vida mais simples à espiritualidade ancestral dos Mbyá pode ser também observada, por exemplo, na cena em que diante de uma maloca, sentados, Solano e uma senhora conversam com os

---

<sup>133</sup> Ainda que a etimologia da palavra Tupã não seja de fácil apreensão, há uma tradução que o considera como um Trovão (um estrondo), o que mostra a riqueza de informações do universo mítico Guarani já nas cenas iniciais do filme, que une o estrondo do trovão à fala do *karai* Solano, quando discorre sobre os poderes de Tupã (aquele que traz a chuva, mas também protege e é capaz de ver os seres maléficos do mundo).

cineastas indígenas (que acompanham as cenas como uma espécie de interlocutor íntimo e, em alguns momentos, invisíveis). Num primeiro momento, o tema é a elaboração do filme que tem início com a anciã perguntando aos cineastas se eles já haviam assistido ao que filmaram mais cedo. E comenta calmamente: “Eu fico brava pensando que vocês estão abusando da gente. Mas vejo que estão fazendo isso em muitas aldeias”.

Em outra cena, ela se queixa que os Mbyá deixam-se filmar pelos brancos nas Missões sem cobrar nem reclamar. Ao mesmo tempo, mostra-se preocupada com a desvalorização de muitos parentes pela casa de reza à proporção em que valorizam as festas, tema que aparece, em muitas falas, incluindo as do *karai* Tataendy. Na sequência, a palavra é passada ao *karai*, sentado ao seu lado:

Eu estou velho e creio que não cheguei nessa idade por acaso. É por isso que eu medito incansáveis dias de verão e de inverno. E por mais que eu beba, não esqueço daqueles que me enviaram. Foi pensando neles que eu resolvi construir a casa de reza. Porque nela algum jovem poderá se tornar rezador *karai*. Eu dedicarei corpo e alma a este trabalho. É uma tarefa difícil para homens cheios de imperfeições. Às vezes, mesmo com boas intenções, não cumprimos os nossos deveres. É por isso que certos *karai* estão desse jeito. Nós temos aqueles que nos guiam, que são os *karai* e as *kunhã-karai*, aqueles que usam a fumaça por nós. Pois cada *karai* tem seu conhecimento (KARAI TATAENDY, 2011).

E é desse modo que a palavra profética vai se alinhando à fala cotidiana em *Bicicletas de Nhanduru*. A construção da casa de reza mencionada pelo *karai* torna-se um importante fio condutor da narrativa e mais um elo entre a dimensão mítico-religiosa e a vida cotidiana na aldeia, que se organiza em mutirão para a construção desse lugar sagrado (onde ocorrem as danças, as meditações e onde são entoados os cantos ancestrais), num gesto de (r)existência que atravessa séculos.

Conforme explica Clastres, essa resistência Guarani é fortalecida na convicção dos Mbyá de que seu destino é aquele da promessa dos antigos deuses: se respeitarem as normas enquanto vivem na terra má, serão merecedores dos sinais que apontarão para o caminho da terra eterna, da Terra sem Mal. O fato dos Mbyá ainda hoje se pensarem como grupo se fundamenta justamente nessa base mítico-religiosa: são uma tribo,

explica Clastres, na medida em que “são uma minoria religiosa não cristã, porque o cimento de sua unidade é uma comunidade de fé”. Assim, é o sistema de crenças e de valores que constitui o grupo enquanto tal: se sentem herdeiros de um saber honrado e são responsáveis por se manterem fieis protetores de seus deuses. (CLASTRES, 2013, p. 176)

Em torno da construção da casa de reza, unem-se crianças, jovens, velhos e até os cineastas que trabalham desde o corte e transporte da madeira, até o seu levantamento e a preparação do barro a ser usado nas paredes. “Tem que ficar olhando para a morada de Tupã!”, explica o indígena que elaborou a estrutura da casa, que tem que ser construída em direção ao nascer do sol, conhecimento esse passado de pai para filho, de geração em geração.

Em dado momento, a construção vira uma festa, onde as crianças brincam alegres e a anciã Pauliciana convoca os elementos fogo e ar (através da fumaça de seu cachimbo) para abençoar a todos, que dançam até ela ao som da música tradicional Mbyá – tocadas por jovens com violão e rabeca - e seguem purificados para suas casas, depois de ouvirem da anciã: “Que o sol nos abençoe amanhã assim como nos abençoou hoje. Que amanhã ele nos acorde de novo. Bom descanso!”.

Ariel, com sua câmera em punho, também é abençoado: nesse e em outros gestos, como foi mencionado, há apresentação dele simultaneamente como cineasta e como membro da comunidade; como aquele que elabora a narrativa e conduz as entrevistas e que, ao mesmo tempo, vivencia o cotidiano e a espiritualidade que está tentando costurar através do uso de imagens e de sons para apresentar na forma de um produto audiovisual. Talvez por ser sujeito da narrativa que elabora e da qual é um dos enunciadorees, talvez por essa intimidade com os interlocutores e seus parentes, e por sua vivência com essa dimensão espiritual (além de seu talento como cineasta) é que *Bicicletas do Nhanderu* tenha entrelaçado tão bem os planos cotidiano e mítico, permitindo aos espectadores uma aproximação simples, rica e atual de temas tão profundos, complexos e antigos. O mérito de *Bicicletas de Nhanderu*, a meu ver, está justamente na habilidade em unir esses terrenos aparentemente opostos, ou melhor, terrenos que a lógica ocidental insiste, de sua perspectiva, em separar.

Um outro gesto que une o plano da espiritualidade Mbyá (através do fumaça e da convocação de Nhanderu) e o plano material (através das frutas guariroba) é quando a avó Pauliciana<sup>134</sup> abençoa as frutas, soprando a fumaça de seu cachimbo nelas, antes que as crianças as comam. Ela sopra e diz: “Essas frutas, antes que as crianças comam, nosso pai as lavar. (...) Isso para que estas crianças, mesmo que comam sem purificar, possam saborear sem que nada de ruim aconteça. Agora todos podem comer. Já está purificado”. Um gesto de resistência que ganha força quando lembramos que a palavra “sopro” em tupi, está associada a “ser”, “vento”, “espírito” (*ayvu*).

No Brasil, o conceito de xamã foi traduzido por pajé na língua tupi e seu significado remete à “sabedoria ativa” ou “sabedoria desperta”. Dessa perspectiva, um xamã é aquele que “acendeu em si o fogo da sabedoria e utiliza esse fogo para cuidar da comunidade, de si mesmo e agir como um guardião de nossa casa em comum: a Mãe Terra”. Para despertar esse fogo é necessário “purificar os ventos do ser”. (WERÁ, 2016, p. 46)

Já Pierre Clastres destaca a influência que os xamãs tupi-guarani exerciam sobre as tribos, sobretudo os *karai* (os maiores dentre eles), hábeis com as palavras, com fortes poderes de sedução e, por isso mesmo, uma tormenta para os missionários.

A natureza das preocupações dos xamãs, sua significação, seu alcance e a maneira pela qual eles a expõem nos ensinam justamente que o termo xamã qualifica mal a verdadeira personalidade desses homens capazes de embriaguez verbal quando os toca o espírito dos deuses. Às vezes médicos, mas não necessariamente, eles se preocupam muito menos em restituir a saúde do corpo doente do que em adquirir, através de danças, discursos e meditações, essa força interior, essa firmeza de coração, só elas capazes de agradar a Ñamandu, a Karai Ru Ete, a todas as figuras do panteão guarani. Mais do que praticantes, pois, os *pa'i* mbyá são meditantes. (CLASTRES, 2013, p. 177)

A construção da casa de reza chegou ao *karai* Tataendy da aldeia Koenju por meio do sonho. “Por algum motivo Nhanderu mandou que eu a fizesse. (...) Agora os

---

<sup>134</sup> *Bicicletas de Nhanderu* é dedicado a ela, que faleceu um mês após abençoar as guarirobas.

falsos que fumam cachimbo só pra enganar as pessoas não vão ter coragem de mentir lá dentro. Eu sou *karai* Tataendy, me deram esse nome. Eu venho da morada do *karai* (...)", explica o velho Solano, destacando a importância de que todos meditem juntos e deixem o jogo (de cartas) e a bebida, presentes nas festas da aldeia, para poderem ouvir realmente Nhanderu. "Só meditando todos juntos saberemos como agir. Se poucos meditarem, não ouviremos nada".

Tataendy, em conversa com Ariel, explica que ser *karai* não é uma tarefa fácil, sobretudo nos tempos atuais, em que as "tentações" são numerosas. São muitas obrigações, o que faz com que mesmo bons *karai* se percam no meio do caminho. O velho xamã explica que alguns querem dinheiro e "isso não existe entre os Guarani, nós não devemos cobrar por coisas assim; temos que trabalhar por nós mesmos a vida toda e isso vale mais do que dinheiro". Vale a pena destacar o trecho de um diálogo entre ele e o cineasta, uma vez que se refere justamente aos temas que acompanham os Mbyá há séculos: a vida num mundo imperfeito, a necessidade de respeito às regras da comunidade, os gestos e a busca para se atingir a perfeição e "receber" o caminho que vai dar na Terra sem Mal:

*Karai* Tataendy: Nós, os Mbyá, vivemos num mundo de imperfeições. Nunca vamos ficar puros. Precisamos das nossas danças na casa de rezas. Com as danças e o suor tiramos as impurezas do corpo. Só assim nosso corpo vai se limpando, pouco a pouco...

*Ariel Ortega*: Então, isso quer dizer que é muito difícil ser *karai*.

*Karai* Tataendy: É muito difícil alcançar a terra sagrada. Acho que nem a geração de seu avô chegou a ver alguém alcançar. Nem sei se algum Guarani já alcançou... Acho que ninguém chegou lá.

O líder espiritual Mbyá, junto a outras anciãs e o próprio Ariel queixam-se da realização de festas na aldeia. "A maioria concorda, mas é brecha para coisas ruins", lamenta-se o cineasta, que está bastante preocupado por ter sonhado que todos estavam bebendo em um bar. Há falas em que o próprio *karai* afirma que bebe, mas que dedica-se incansavelmente às meditações e que Tupã é misericordioso.

A própria construção da casa de reza, de algum modo, relaciona-se a um desejo de que uma parte da aldeia, mais entretida com festas do que com a vida religiosa - como afirma a anciã que faz o colar com o pedaço de pau do raio -, possa dedicar-se mais à cosmovisão Mbyá, através de meditações, danças e cantos em um lugar sagrado, construído a pedido de Nhanderu. Aqui também há um vínculo entre a esfera onírica (ligada à espiritualidade) e a esfera material, da vida prática (a construção concreta de uma casa).

#### **7.4 - Fronteiras culturais, fronteiras territoriais**

Nas cenas registradas da festinha na aldeia Koenju, que acontece à noite e é gravada com pouca luz, nota-se que se trata de um momento de reunião de todos: jovens, crianças, homens, mulheres e os anciãos da aldeia se reúnem para dançar e brincar. Alguns jogam cartas e bebem cerveja. O próprio *karai* aparece dançando, embora aparente um certo desconforto ao se perceber filmado, saindo logo da frente da câmera. O fato é que a cena foi mantida na edição final do filme, o que revela a disposição do grupo em enunciar-se a partir de suas próprias contradições, na maior parte das vezes, associadas à tensa e violenta relação com os não-indígenas.

A incorporação da festa, do jogo e da bebida ao cotidiano da aldeia revela que o grupo não está isento dos efeitos do contato com o homem branco. É essa prática (associada a outras) que faz com que esses indígenas sejam taxados de “aculturados” pelas pessoas do entorno<sup>135</sup>. No entanto, cabe destacar que a festa, ao ser apropriada pelos Mbyá, foi também ressignificada: não deixa de ser um momento de encontro do grupo, onde há conversas sobre as questões que lhe são próprias e também uma reflexão em torno do que essas mudanças podem trazer para eles enquanto tribo.

Em algumas falas ao longo do filme, Solano e Pauliciana assumem que fazem parte da festa e, ao mesmo tempo, destacam o seu comprometimento com o grupo, com

---

<sup>135</sup> Cabe lembrar que o próprio termo “aculturação” vincula-se à ideia de uma cultura dominante que, tomando-se a si mesma como referência, subalterniza a diferença. Manoela Carneiro da Cunha (2009) explica que esse conceito foi levado a cabo em diversos países em um contexto de construção das nacionalidades modernas, que prezava pela homogeneidade ao invés da diversidade.



a cosmovisão Mbyá e com os papéis que desempenham na aldeia, marcando, assim, uma resistência secular não a certas práticas culturais do branco, mas, sobretudo, uma resistência aos modos de vida marcados por binarismos e pela exclusão, uma afirmação de vida que agrega ao invés de separar.

Os Mbyá vivem o movimento da vida de modo a se relacionar com o “outro” (que são muitos): sua existência celebra a união entre as partes (ao invés de dualidade). De modo que a busca pela perfeição acolhe a imperfeição e a busca pela Terra sem Mal se dá na trilha contraditória da vida. O próprio diretor do filme afirmou, em entrevista, que manteve certas cenas da festa para evitar uma visão romantizada em torno da cultura Mbyá.

Clastres (2013, p. 173) declara que o pensamento religioso dos Mbyá está “carregado da densidade de uma meditação rigorosa e liberta, desenvolvendo-se na pureza inicial de um mundo em que ainda são vizinhos deuses e viventes”. Mesmo com as mudanças e transformações pelas quais passaram a partir do contato com o branco, mesmo com as frequentes acusações do discurso dominante no mundo branco que os colocam num lugar de aculturados, pobres e sujos, dentre outras, há um ponto de honra e uma ética Guaraní que resiste e que está fundamentada nos seus deuses e nos discursos dos deuses:

É raro com efeito ver uma cultura indígena persistir na existência conforme as normas de seu próprio sistema de crenças, e conseguir conservar quase isento de empréstimos esse domínio particular. Do contato entre mundo branco e mundo índio resulta na maior parte das vezes um sincretismo empobrecedor onde, sob um cristianismo sempre superficial, o pensamento indígena procura somente adiar sua morte. Precisamente, isso não se verificou com os Mbyá, que, até o presente, continuam a destinar ao fracasso toda tentativa missionária. (CLASTRES, 2013, p. 175-76)

*Bicicletas de Nhanderu* é uma celebração dessa resistência, dessa convivência às vezes harmoniosa às vezes tensa com os muitos outros que fazem parte do cotidiano da aldeia (os elementos da natureza, os animais, os espíritos e também o branco). É um

exemplo cuidadoso, rico e belo de como as dimensões mítica e do cotidiano se encontram na aldeia Koenju, de modo a colocar, em um único plano, as dimensões cósmicas, culturais e políticas: o fogo guia a espiritualidade e cozinha os alimentos; a madeira que caiu com o raio vira colar; o sonho do *karai* dá forma a uma casa de rezas, mais um símbolo da resistência guarani que, assim como a festa, envolve a todos da aldeia. A festa, ela mesma, ao ser um espaço de reunião e comemoração, entrelaça os caminhos paradoxais da existência que dá espaço à celebração e à transformação, contendo nela mesma, simultaneamente, elementos da cultura não-indígena e da cultura Mbyá.

Uma construção narrativa, imagética e sonora dificilmente possível não fosse a intimidade e o pertencimento dos cineastas a este universo<sup>136</sup>. Como nos demais filmes indígenas produzidos no âmbito do VNA, mas a seu modo, *Bicicletas* também é uma enunciação coletiva, com um certo destaque para o *karai*, dada a sua importância dentro da comunidade, mas tecida através de muitas vozes: Pauliciana e as anciãs, Ariel e os demais cineastas, os jovens e as crianças da aldeia. Essas últimas ocupando um papel fundamental na história, atuando como agentes que apresentam esse “outro” no filme, o homem branco. Praticamente invisível em termos de personagens, mas aparente em termos dos efeitos que produzem na vida cotidiana dos Mbyá: trata-se dos vizinhos fazendeiros que limitam com suas cercas de arame, ameaçam e violentam.

É a partir da rotina dos meninos Neneco e Palermo que o tema da relação do grupo com o “branco” se desenrola em *Bicicletas de Nhanderu*. Na primeira cena em que aparecem no filme, amanhece no interior da maloca e os meninos conversam com a mãe, que prepara artesanato enquanto comenta que estão sem lenha para o café. Eles dizem que vão verificar a armadilha que prepararam no dia anterior e aproveitam para trazer lenha.

Antes de sair, os meninos já prenunciam as dificuldades dessa relação, quando Palermo comenta: “Os brancos sempre querem pagar menos para levar mais. E os filhos do branco também”. No entanto, é com a saída deles que começa a ser delineado o clima de tensão que envolve o entorno não-indígena: as cercas, as fronteiras, os

---

<sup>136</sup> Isso reforça a localização dos filmes indígenas numa perspectiva de mediação cultural na qual o processo de realização filmica é conduzido por um sujeito (cineasta indígena) que compartilha com os seus “personagens” os mesmos valores e os mesmos objetivos quanto ao que está sendo elaborado.

fazendeiros. Com uma área territorial pequena e insuficiente (a aldeia ocupa 234 hectares), os Mbyá precisam atravessar o limite de suas terras, “meio escondido”, para conseguirem material para fazer os artesanatos de arco e flecha que vendem na cidade<sup>137</sup>. De modo que atravessar a cerca carrega ainda um outro sentido, para além da ação prática: significa também atravessar concepções de mundo, uma vez que a noção de território para os Guarani não determina fronteiras<sup>138</sup>.

Os dois meninos seguem em direção ao local da armadilha, sempre acompanhados pela câmera, que atua como uma espécie de personagem invisível, a caminhar junto e dialogar com eles, enquanto vão mostrando o percurso. Eles atravessam a cerca, a linha que separa o território Mbyá das terras dos fazendeiros e perguntam para a câmera: “Você gravou os palavrões que eu disse ontem?”, destacando ainda mais a proximidade entre ambos.

Vale destacar que “atravessar a cerca” aqui refere-se também a um deslocamento de visões do mundo: uma vez no território dos fazendeiros, a sua noção de território já não tem validade, e eles se põem em risco. Antes de atravessar, Palermo disse: “Nós não podemos mais fazer armadilhas muito longe, senão os brancos atiram na gente, e não seria bom que isso acontecesse. Estamos chegando na fazenda do Raimundo”. Ao constatar que não há nada na armadilha, faz uma encenação de desespero para a câmera e desabafa: “Os brancos desmataram tudo. Por isso, os passarinhos se mudaram para outro mundo. Já não pegamos mais nada porque estão extintos. A nossa mata é muito pequena!”.

E assim, sem a presença física do “branco” em cena, as crianças vão apontando os efeitos de sua presença na vida cotidiana na aldeia: mata pequena com recursos escassos e a ameaça constante de violência (já que precisam buscar recursos nas terras dos fazendeiros), além do desmatamento e a extinção de animais. Tendo muitas vezes o artesanato como única fonte de renda, veem este trabalho ser desvalorizado pelos

---

<sup>137</sup> De acordo com Ariel Ortega, em seu depoimento em março de 2016, durante um debate que aconteceu no âmbito do V Cine Kurumin, em Salvador.

<sup>138</sup> Na mesma roda de conversa, Ariel explicou que a questão do território é um problema que vêm enfrentando, “porque pra gente não tem fronteira”. O cineasta indígena tem como desejo de um projeto futuro transformar essa questão do território em tema de filme, acoplado ao tema da criação do universo sob o ponto de vista Guarani, o que implica a espiritualidade, os costumes e o pensamento do grupo sobre o futuro do planeta Terra.

turistas, que sempre querem pagar menos pelos objetos, e os tratam de forma preconceituosa, chamando-os de aculturados e sujos<sup>139</sup>.

Quando seguem em busca de lenha, deparam-se com uma árvore cortada: “Olhem só! Cortaram uma cerejeira. Eles cortaram uma que a gente come. Todas essas árvores tem espírito. E elas não querem morrer. Só que os brancos cortam com motosserra”, lamenta-se Palermo, num uso da palavra que remete aos valores Mbyá. Também é por meio da palavra que Palermo elabora sua narrativa em torno da violência que sofrem, sempre em diálogo com a câmera que o acompanha, que caminha junto. Começa a gritar: “Fazendeiro! Fazendeiro!”, como se o estivesse imitando. Diz que deram três tiros atrás deles, mas que bateram na árvore. “O fazendeiro, um branco. O Avito começou a chorar, ele se apavorou mesmo”.

Neneco e Palermo voltam para casa carregando a lenha, cantando, dançando, brincando e fazendo graça para a câmera, gestos de leveza como resposta à violência e às restrições impostas pelos vizinhos fazendeiros. Mais uma vez, desenha-se a teia de relações costurada pelo filme e que vão mesclando o dentro e o fora do território; a violência ameaçadora mas também alvo de chacota dos meninos; a dura realidade cotidiana que os Mbyá enfrentam como efeito da ação externa atravessada pelo discurso da cosmovisão, pelo riso fácil e o brilho no olhar das crianças.

Em outra cena com Palermo e Neneco, a presença do “branco” se efetiva, ganha visibilidade em uma sequência que tem momentos de tensão, de deboche e também de um certo enfrentamento. A câmera acompanha os meninos, e Neneco pergunta: “Palermo, nós vamos para a casa de um branco?”. E Palermo, já cruzando a cerca, responde: “Vou dar dinheiro falso para eles, e eles vão achar que é dinheiro de verdade. Ô meu, você não vem?”, encara a câmera, de forma desafiadora.

Sobe uma trilha musical com uma versão da canção *Beat it*, de Michael Jackson. Os irmãos seguem nas terras não-indígenas e no caminho brincam, rolam no chão, cantam e dançam imitando Michael Jackson. Já se veem uma casa e um boi ao fundo,

---

<sup>139</sup> O filme *Duas aldeias, uma caminhada* (2008, 63 min.), de Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites, desenvolve este tema com profundidade.

quando Ariel pergunta de quem é a canção. Descolado, Palermo responde: “Que pergunta, é o Michael!” e segue.

Quando chegam à casa onde vão comprar sabão, espiam pela varanda e riem. A câmera alcança um menino branco sentado num banquinho. Palermo comenta: “Ele não quer aparecer no nosso filme. Mas vai aparecer mesmo assim”. Ouve-se uma voz dizer: “Vem filmar daqui”; é o menino branco, que enfrenta os meninos Mbyá ao mesmo tempo em que se esconde atrás de uma cadeira. A câmera dá um *zoom* em direção a ele, que abaixa, se escondendo mais uma vez.

Essa atuação da câmera (ao flagrar o garoto que se esconde), somada à fala de Palermo (que diz que ele vai ser filmado mesmo sem querer) parece funcionar como um contra-luz de gestos vivenciados pelos povos indígenas ao longo de sua história, continuamente colocados na condição de objetos de registros imagéticos que serviam para construir discursos do “outro” sobre eles. Há um termo do antropólogo Roy Wagner que diz respeito à reversibilidade. Desenvolvido por André Brasil (2012) para pensar questões referentes ao cinema indígena, a reversibilidade pode ser entendida como um gesto que permite ao cineasta indígena voltar-se simetricamente para a cultura do branco, mostrando os equívocos que alimentaram historicamente sobre os índios:

Aquele que sempre foi objeto do olhar, agora olha, firmemente, o olhar de que era objeto. Como se a câmera fosse uma “dobradiça”, que fizesse retornar o olhar àquele que se acostumara a ser o sujeito do ponto de vista (e raramente o seu objeto). (...) Dito de outro modo, longe de ser um dispositivo neutro de registro, a câmera *produz* relação, relação polêmica que faz circular, em mão dupla, a pergunta endereçada de um ao outro. (BRASIL, 2012, p. 103)

A tensão está instalada, visível na ação de Ariel com sua câmera, mas Neneco e Palermo insistem na risada. Chega uma senhora, os meninos se esforçam para dizer “boa tarde” em bom português e perguntam se tem sabão, pois querem um real do produto. Enquanto ela vai buscar o sabão comentam que há muitos sapatos ali, mas são todos feios. A compra é feita e Palermo continua: “Tem pão pra dar?”. A mulher retorna

com um pão, que é dividido entre os irmãos. A essa altura, a apreensão de Ariel é nítida: “Já pegaram? Vamos embora!”.

Por fim, vale destacar a cena da escola que Palermo frequenta, numa cena em que fica explícito o tédio em relação aos assuntos tratados, ao bocejar quando a professora fala em “ordem alfabética”. No corredor da escola, ele deixa claro que só vai até lá para comer e no meio da aula resolve sair, para “ver a construção da casa de reza”.

Sobre o tema da educação entre os Mbyá, Ariel comentou durante sua fala no V Cine Kurumin que eles tradicionalmente não tem escolas e o aprendizado se dá na prática, de forma oral: “Eu aprendi praticando as coisas, meu avô contava as histórias, pra gente respeitar e cuidar das pessoas”. É uma educação da palavra e pela palavra, não para aprender as palavras já ditas, mas para ser capaz de escutar as que vem “dos de acima”, através de sonhos, geralmente.

### **7.5 - Pensamento indígena e produção audiovisual: por uma descolonização do conhecimento**

De acordo com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002), a qualidade perspectiva e o multinaturalismo são aspectos fundamentais no pensamento ameríndio. Enquanto a cosmologia moderna multiculturalista se dá a partir da separação dos domínios em objetivo (mundo exterior da matéria e da substância) e subjetivo (mundo interior da mente; significados), situando, de um lado, a natureza una, estável e externa, e do outro, as particularidades subjetivas dos espíritos (e dos significados); o multinaturalismo ameríndio inverte essa lógica, supondo uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos: uma cultura, múltiplas naturezas. “A cultura e o sujeito seriam aqui a forma universal; a natureza ou o objeto, a forma particular”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 349)

Tal perspectiva propõe um rearranjo radical dos termos ocidentais e de sua herança dicotômica, configurando-se como um modo de resistência à epistemologia

dominante que distingue e separa as categorias Natureza e Cultura<sup>140</sup>, base de sustentação da racionalidade ocidental. A ideia norteadora do perspectivismo, compartilhada pela maioria dos povos das terras baixas da América do Sul, é a de que diferentes espécies de sujeitos/pessoas (humanos e não-humanos) habitam o mundo, e apreendem-no segundo distintos pontos de vista<sup>141</sup>: para o jaguar, o sangue é cauim; a anta vê uma poça de lama como uma grande casa cerimonial. “Configurações relacionais, perspectivas móveis”: nessa concepção de natureza vigora a relação, é o encontro que estabelece o ponto de vista, no corpo: “será sujeito quem se encontrar ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista<sup>142</sup>”. (Ibidem, p. 373)

Assim, na cosmopolítica ameríndia, o que há de comum entre os humanos e os animais é a humanidade e não a animalidade, e a qualidade de um e de outro é atribuída na relação (e não por qualquer essência definida *a priori*). A esse respeito, uma consideração importante é a de que a aparência corporal de cada espécie é variável (é uma espécie de roupa trocável<sup>143</sup>), e não um atributo fixo, de modo que a perspectividade (ou seja, a capacidade de ocupar um ponto de vista) é uma questão de grau e de situação - e não somente de propriedades diacríticas fixas em uma ou outra espécie. (Ibidem, p. 351-353)

Assim, o perspectivismo propõe uma economia geral da alteridade, um modo de se relacionar com o outro em que o comum entre os seres/subjetividades (humanos, almas, plantas, espíritos) é a humanidade. Para os ameríndios, o referencial não é o homem como espécie, mas a humanidade como condição comum. No contexto

---

<sup>140</sup> E que opera toda uma série de separações em termos de “universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos”. (Ibidem, p. 348)

<sup>141</sup> Na etnografia amazônica, por exemplo, existem muitas referências à “uma concepção indígena segundo a qual o modo como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo – deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos – é profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos”. (Ibidem, p. 350)

<sup>142</sup> “Dizer então que os animais e espíritos são gente é dizer que são pessoas, é atribuir aos não-humanos as capacidades de intencionalidade consciente e de agência que facultam a ocupação da posição enunciativa de sujeito. Tais capacidades são reificadas na alma ou espírito de que esses não-humanos são dotados. É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista. As almas ou subjetividades ameríndias, humanas ou não-humanas, são assim categorias perspectivas, dêiticos cosmológicos cuja análise pede menos uma psicologia substancialista que uma pragmática do signo”. (Ibidem, p. 372-73)

<sup>143</sup> Roupa como expressão da metamorfose no mundo altamente transformacional proposto pelas culturas amazônicas. (Ibidem, p. 351)

amazônico, a incumbência do diálogo (transespecífico) é do xamã, interlocutor capaz de cruzar as fronteiras corporais, adotar a perspectiva de subjetividades “alo-específicas” e de “voltar” para contar a história. Tal encontro (intercâmbio de perspectivas) é perigoso: “Se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica”. (Ibidem, p. 357-358)

No caso do xamanismo amazônico, por exemplo, o modo de agir implica um modo de conhecer muito diferente da epistemologia objetivista da modernidade ocidental, cuja finalidade é fornecida pelo objeto: conhecer é objetivar, é distinguir e separar o objeto do sujeito cognoscente, numa lógica em que sujeitos e objetos são resultantes de processos de objetivação:

O sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver “de fora”, como um “isso”. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa. (Ibidem, p. 358)

De modo inverso, no pensamento ameríndio, conhecer é personificar e tomar o ponto de vista daquilo ou daquele que deve ser conhecido, uma vez que o “algo” que o conhecimento xamânico visa é um “alguém” (um outro sujeito ou um agente). “A forma do Outro é a pessoa.” Assim, trata-se de uma *arte* política, na medida em que uma:

(...) boa interpretação xamânica é aquela que consegue ver cada *evento* como sendo, em verdade, uma *ação*, uma expressão de estados ou predicados intencionais de algum agente (...). Um ente ou um estado de coisas que não se presta à subjetivação, ou seja, à determinação de sua relação social com aquele que se conhece, é xamanisticamente insignificante – é um resíduo epistêmico, um “fator impessoal” resistente ao conhecimento preciso. (Ibidem, p. 359-60)

É dessa perspectiva que Viveiros de Castro entende que os ameríndios passam ao largo do divisor de águas do cartesianismo que separou a humanidade da animalidade: para eles, natureza e cultura são parte de um mesmo “campo sociocósmico”, e tal cósmica da sociedade antecipa lições fundamentais da ecologia. (Ibidem, p. 369)

Nem representação nem relativismo, o perspectivismo é um multinaturalismo relacional: um corpo assume uma posição e é subjetivado no encontro, na relação.



Corpo aqui não diz respeito a características fisiológicas ou anatômicas, mas aos “afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie de corpo: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário”. Ou seja, corpo como feixe de afecções, origem das perspectivas e modo como a alteridade é apreendida como tal: ponto de vista<sup>144</sup>, lugar da diferenciação. (Ibidem, p. 379-80)

A partir do perspectivismo ameríndio, André Brasil (2010) desenvolve uma rica reflexão em torno das noções de *performance* e imagem, chamando a atenção para o fato de que se, para a racionalidade ocidental, a ideia de *performance* muitas vezes associa-se à ideia de falseamento (altera-se a aparência, mas a essência – espírito – permanece o mesmo), para a cosmologia ameríndia, a alteração que se dá no corpo, via *performance*, tem caráter ontológico: performar um corpo é subjetivá-lo, é estabelecer, em relação, uma posição onde habitar. (BRASIL, 2010, p. 195)

Importando mais pelos efeitos que produz e pelas alterações que atualiza do que pela aparência, a *performance* atua, nesse sentido, como força em ação em que os sujeitos que jogam estão necessariamente implicados, de modo que *performance* e formas de vida comprometem-se reciprocamente: “alterar uma aparência – o plano das representações – é, indissociavelmente, alterar um corpo, seus afetos e afecções, assim como o mundo no qual se está agora – o plano dos acontecimentos, dos agenciamentos, das ações”. (Ibidem, p. 195-196)

A consideração de que, entre os ameríndios, formas de vida são constituídas e transformadas na e pela *performance* conduz a uma definição (ontológica) da imagem<sup>145</sup> como o lugar onde formas-de-vida<sup>146</sup> são performadas; como imanência (inseparável das formas-de-vida) e virtualidade (lugar de seu devir), simultaneamente, sugere Brasil. Disso, extrai-se algo importante: o perspectivismo e a *performance* produzem (a

---

<sup>144</sup> “O ponto de vista está no corpo, diz Leibniz”. (DELEUZE, 1988, p. 16 apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002)

<sup>145</sup> Brasil explica que o contexto para o qual está sugerindo tal reflexão não se restringe às imagens produzidas por índios. Trata-se, antes, de uma apropriação do conhecimento indígena e da filosofia xamã para relacionar imagem, *performance* e formas-de-vida na contemporaneidade.

<sup>146</sup> Ele explica que o uso do hífen em “formas-de-vida” é referência a Giorgio Agamben (2000b) quando propõe uma vida que é inseparável de sua forma: “trata-se aí da reivindicação de imanência absoluta, que é, a um só tempo, potência absoluta”. (Ibidem, p. 196)

perigosa) inconstância<sup>147</sup>, com seus acontecimentos relacionais e suas ontologias “artificiais, performáticas, imagéticas”.

Altamente transformacional, a inconstância que marca o pensamento e a ontologia indígena (retirada de um suposto lugar de pureza), torna-se um estonteante convite à experimentação de outros tempos, espaços e epistemes. Uma crítica à temporalidade “grande” da História, ao conhecimento ocidental dicotômico e ao capitalismo avançado deve passar, assim, por uma aproximação com o mundo indígena.

O mundo indígena (mundo dentro de mundo) não tendo se rendido à axiomática do capitalismo e da máquina estatal, busca meios de sobrevivência, servindo-se astutamente da ordem estabelecida tanto quanto lhe é permitido, mas sem se reduzir a isso. Na sua ontologia relacional (sua *performance* cotidiana) conectam-se com muitos outros diferentes - animais, plantas, espíritos - subjetividades há muito objetivadas (ou dessubjetivadas, se preferir) pelo racionalismo do mundo ocidental.

Muitos dos filmes indígenas produzidos no Brasil parecem partir da noção da imagem enquanto representação num sentido fixo, para depois afastar-se dessa concepção e fazer do processo de feitura fílmica um evento, um espaço de encontro entre diferentes temporalidades e subjetividades. É representação e ao mesmo tempo tem uma dimensão fortemente performativa, produzindo relações e efeitos na vida cotidiana das aldeias. Na relação com o mundo externo, a visibilidade gerada pelos filmes, muitas vezes, rompe com visões estereotipadas e atitudes preconceituosas, como afirmou o próprio Ariel em relação aos Mbyá:

É um trabalho importante pra gente e pra toda a sociedade brasileira. Os povos indígenas sofrem preconceito. Não tem muito material sobre os povos indígenas e as pessoas acham que são todos parecidos. Com os nossos filmes, do nosso ponto de vista, mudou muito a relação no município onde eu moro: sofriamos preconceito na cidade, no supermercado... Depois do primeiro filme, isso foi mudando. Nós exibimos na cidade e o jeito das pessoas foi mudando. É uma ferramenta nova, que chegou há pouco tempo, ainda não temos total domínio. Mas serve pra luta, serve pro nosso futuro, para as futuras gerações. (ORTEGA, 2016)

---

<sup>147</sup> Ao invés da indeterminação, forma da racionalidade vinculada ao cinismo e criadora de estratégias do “falso”, que dissocia os domínios da aparência e do ser, do artifício e da realidade. (Ibidem, p. 196)

A enunciação coletiva é uma das marcas desse trabalho de caráter polifônico e que implica, necessariamente, diálogos e negociações entre os membros da comunidade. Essa dimensão frequentemente é posta em cena, e no caso de *Bicicletas de Nhanduru*, em muitos momentos, Ariel é, simultaneamente, cineasta e personagem, seja participando dos diálogos e das entrevistas (dentro e fora do quadro), seja acompanhando as crianças em suas andanças pelo entorno da aldeia. “Toda a comunidade participa do filme, inclusive do roteiro”, revela Ariel. O processo de produção do filme é uma prática singular, que combina perspectivas, temporalidades, saberes distintos e que demanda uma abertura tanto do ponto de vista interno do grupo quanto do ponto de vista externo.

Caixeta de Queiroz (2008) considera este trabalho dos cineastas indígenas, de modo geral, como uma antropologia nativa, marcado ontologicamente por um *pensamento selvagem*, não domesticável e resistente aos binarismos e separações do pensamento ocidental. Construído como um *bricolagem* com destaque à centralidade do corpo e, no caso específico do cinema Mbyá, à centralidade da palavra: corpo da palavra e palavra-alma, ela mesma conectando dimensões cosmológicas e culturais, religando mito e cotidiano, viventes e deuses, agindo nos mundos, enfim. Isso faz do cinema indígena um espaço híbrido, um lugar de mediação e uma potência capaz de articular temporalidades e dimensões e de elaborar simultaneamente tempo ancestral e tempo atual, mito e história.

Cabe ainda lembrar a ideia de “abertura ao outro” - cunhada por Lévi-Strauss – que enfatiza o caráter constitutivo da alteridade na produção da sociabilidade ameríndia. Isso coloca os não-indígenas (e suas tecnologias) como mais uma figura de alteridade, parte de uma mesma lógica indígena de apropriação do exterior que já acontece há muito tempo. Apropriação que parece ser, assim, a um só tempo, uma via de transformação e de resistência.

Ao mesmo tempo que questiona a enunciação clássica, o cinema indígena estampa seu ritmo, com suas múltiplas temporalidades e uma prática política que incorpora a dimensão cósmica ao cotidiano, que considera o mito e o sonho lugares legítimos de saber. Pode ser visto, assim, como um lugar de crítica ao sentido único da

história, que nos convida a outras miradas em torno da imagem, do cinema, da cultura e do próprio pensamento.

Como foi dito, Eduardo Viveiros de Castro, com sua teoria do perspectivismo, chama a atenção para o fato de que os ameríndios situam natureza e cultura num mesmo campo “sociocósmico”, passando ao largo do divisor de águas do cartesianismo que divide e exclui. Segundo ele, para descolonizarmos o pensamento seria necessário explodir a distinção entre sujeito e objeto, e aceitar que só existe entreconhecimento. Assim como no pensamento indígena, a potência de seu cinema parece estar na intensidade dos encontros (de brancos e índios, corpos e tecnologias, mito e história), em que nada é definido *a priori*, e apenas em relação é possível assumir posições: precárias e fluidas, capazes de agir no mundo e transformá-lo.

Nessa arena em que prática de cinema e vida cotidiana constituem-se mutuamente, em que mito e história se encontram, em que sonhos são fontes legítimas de conhecimento, constrói-se um espaço de existência dos corpos e de resistência ao “mesmo”: uma possibilidade de (r)existir. Resiste-se à perda da “cultura”, não como uma verdade que persiste inalterada, mas como ação, afirmação e transformação, num jogo que, ao invés de negar os muitos outros, integra-os, fazendo convergir multiplicidades e nutrindo a possibilidade de um viver com.

## CINEMA-ENCONTRO E A INDIGENIZAÇÃO DO CONHECIMENTO

*“Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os xapiri, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! É tudo que veio à existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca (...) Ela continua bem viva, não é? Os brancos, que antigamente ignoravam essas coisas, estão agora começando a entender. É por isso que agora alguns deles inventaram novas palavras para proteger a floresta. Agora dizem que são gente da ecologia porque estão preocupados, porque sua terra está ficando cada vez mais quente. [...] Somos habitantes da floresta. Nascemos no centro da ecologia e lá crescemos”.*

Davi Kopenawa (2016)

*(...) Os caminhos do pensamento são aparentes, são os mesmos da vida terrestre. Não há já prioridade. A cabeça e a floresta assemelham-se estranhamente. Há uma tal evidência de que o pensamento é uma invenção da floresta, e de que a floresta é uma invenção da cabeça; impossível separá-las uma da outra. Inextricável embrulhada das raízes, das lianas, dos caules, da ramagens, das nervuras. Não há espelhos: Não nos vemos. O olhar procura em vão um ponto excepcional, um ponto apenas em que possa apoiar-se: e não o encontra. O olho é um fruto.*

Le Clézio (1989)

A tessitura desta pesquisa se deu através de dois fios condutores: em um momento inicial, busquei mostrar como o contexto moderno/colonial atuou no sentido de construir um perfil de subjetividade que atendesse aos interesses econômicos dos grupos dominantes. Na América Latina, tanto a fabricação dos Estados-nação quanto o nascimento das instituições de conhecimento e as produções oriundas delas, operaram no sentido de subalternizar as populações negras e nativas, situando-as nesse jogo como povos “menores”, sem conhecimento e sem história, cujo destino inexorável seria somente aceitar a “civilização” e a exploração impostas pelas elites econômicas, políticas e intelectuais.

Neste projeto de modernidade - cujas marcas são a racionalidade, o domínio da natureza, o antropocentrismo e os binarismos – as relações entre saber e poder constituíram-se, assim, como elementos estruturantes de um sistema moderno/colonial que genocidou e explorou as populações indígenas do continente americano, silenciando-as e invisibilizando seus conhecimentos e modos de vida.

Busquei mostrar como, no Brasil, as políticas e instituições estatais, bem como o conhecimento produzido nos centros de saber alimentaram-se dessa lógica binária e excludente - em que o “um/mesmo” (homem branco ocidental) foi construído como o total oposto do “outro” (as populações indígenas) -, tendo colaborado, desse modo, com a elaboração de um repertório de discursos e imagens equivocadas e estereotipadas em torno dos povos indígenas do Brasil. Visão esta muito presente ainda hoje na maior parte da sociedade brasileira, que desconhece e ignora a existência e as singularidades desses povos, insistindo em imaginá-los de forma genérica (e não na sua diversidade étnico-cultural e linguística) e ainda situando-os como povos do passado e desprovidos de conhecimentos, uma vez que, nessa perspectiva, conhecimento válido é apenas o conhecimento útil à lógica do mercado.

Em nome do “desenvolvimento” e do “progresso”, o período da ditadura civil-militar brasileira deu continuidade ao projeto de modernização do país e de colonização das terras, com diversos projetos estatais que incentivavam a invasão de terras indígenas, de modo a destiná-las ao agronegócio, dando continuidade a irresponsáveis

deslocamentos territoriais, destruição de povos inteiros, assassinatos de lideranças e a morte de muitos<sup>148</sup>.

No entanto, além da recorrente violência, a passagem do século XX foi também marcada por uma série de deslocamentos no campo do conhecimento, da política e dos direitos indígenas. Uma série de alianças entre lideranças indígenas e diversas ONGs possibilitou a organização de um movimento indígena para a luta em torno de uma pauta comum: assegurar direitos na Constituição de 1988, dentre os quais destacam-se o direito à terra, à diferença e à autodeterminação.

Nesse contexto de mudanças, destaca-se o que se convencionou chamar de mídia indígena ou cinema indígena, cujo marco mais sistemático no Brasil está vinculado ao projeto Vídeo nas Aldeias, hoje ONG, ponto de partida para o segundo fio condutor desta pesquisa. Dentre os 28 títulos que compõem a Coleção de DVDs *Cineastas Indígenas*, escolhi os quatro documentários analisados neste trabalho para desenvolver uma reflexão em torno do tema.

No percurso escolhido para a realização das análises, optei por começar destacando o caráter político de *Já me transformei em imagem* (2008), do povo Huni Kuin. Com uma instância enunciativa elaborada a partir de materiais diversos para contar a história desse povo, me parece um dado importante a apropriação dos materiais audiovisuais mobilizada. Partindo de filmes elaborados<sup>149</sup> em consonância com o projeto de dominação contra o povo Huni Kuin, a estratégia de Zezinho Yube em *Já me transformei em imagem*, ao invés de simplesmente negar a veracidade do contexto de produção dos dois filmes utilizados, toma esse material como herança, apropria-se dela, rasurando-a e ressignificando-a, numa operação que desvincula o significante e o significado originais e coloca as representações fixas construídas em torno deles em movimento, fazendo do filme não um espaço de ressentimento, mas um lugar potente de criação.

De modo criativo e ocupando um duplo lugar de sujeito dessa história, sintetizado aqui no termo “indígena-cineasta”, Yube constrói um filme marcado pela

---

<sup>148</sup> *Martírio* (Carelli, Carvalho e Almeida, 2016) chegou em abril de 2017 ao circuito comercial de cinema e trata da saga que envolve o longo e violento processo de retomada das terras Guarani-Kaiowá no estado do Mato Grosso Sul, a “faixa de Gaza brasileira”, nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro.

<sup>149</sup> Como foi visto, os documentários *Fishing expedition and ensuing festival* (1952), de Harald Schultz, e *No país das Amazonas* (1921), de Silvino Santos e Agesilau Araújo.

coletividade e pelo dialogismo, tornando visível, no corpo mesmo do filme, essa passagem que vai do que chamo aqui de uma “imagem-dura” (vinculada a uma ideia de passado, construída pela lógica dominante com pretensões de fixá-la de modo a atender aos interesses econômicos e intelectuais daquele período) a uma “imagem-acontecimento” (aquela que atualiza a existência Huni Kuin, situando-a no presente, rasurando discursos historicamente construídos e desconstruindo estereótipos).

Para narrar a história Huni Kuin, *Já me transformei em imagem* veicula entrevistas com membros da comunidade (geralmente duplas compostas por um velho, conhecedor da tradição, e um jovem cinegrafista). Os depoimentos atualizam aspectos da história do grupo, narrada em *off* e acompanhada por imagens de arquivo (fotografias e vídeos) de tempos diversos. O próprio formato das entrevistas, na parte inicial, aponta para esse núcleo “duro”, mais próximo do cinema etnográfico (em que se busca um certo distanciamento, com a composição de planos mais rígidos). À medida em que o tempo cronológico avança, o tom de conversa vai se sobrepondo aos da entrevistas iniciais e o processo de produção do filme, parte do cotidiano da aldeia, entra em cena. Os sujeitos filmados adentram o espaço da *mise-en-scene*, que vai tornando-se coletiva, e a intimidade entre quem filma e é filmado é acentuada.

Desse modo, o filme é enunciação coletiva, que nasce de relações concretas entre os membros das aldeias e tem implicações sobre elas. O filme Huni Kuin opera por adição, abriga as tecnologias e categorias do cinema (que em geral definem o dentro e o fora por meio do enquadramento), para reelaborá-las ao seu modo. Se num primeiro momento, a imagem parece reproduzir é para, em seguida, entrar em jogo (dentro e fora das comunidades), e se, a princípio, se faz ao modo de representação é para entrar em relação. Como explica Agostinho Muru a sua esposa, sobre o fato de Yube tê-lo escolhido como personagem: “Isso não é uma representação, é a nossa vida como ela é”.

Assim, a “imagem-acontecimento” a que aqui me refiro não aponta para algo pré-definido, mas emerge da relação, recorrendo a imagens de arquivo e estabelecendo uma identidade não para congelar, mas para, junto com ela, transpor seus limites e fazer-se diferente, celebrando a transformação. A própria identidade do povo Huni Kuin, como foi exposto, é movimentada por meio da aglutinação. Sujeita a uma



historicização radical (conforme Hall), é elaborada não em oposição ao outro, mas ao se relacionar com ele.

Desse trabalho de elaboração de uma contra-narrativa histórica, tecida também a partir do encontro com o discurso perverso herdado (que tentou fixar, congelar e imobilizar, negando a existência indígena), mas sem se render a ele, o filme *Huni Kuin* revela-se como um instrumento de mediação interna e externa, como potente espaço de criação que, sem ressentimento, borra as formas conservadoras de se pensar as questões das identidades em geral e das identidades indígenas em particular, desconstruindo equívocos de diversas ordens.

O filme é, assim, a um só tempo, material didático e instrumento de mediação, que gera reflexões, elabora discursos nativos e se lança ao “outro” como um repertório imagético-sonoro-histórico-cultural atual, capaz de estabelecer um profícuo diálogo com muitos dos temas que vem sendo trabalhados no campo das Humanidades.

Em seguida, numa tentativa de realizar um deslocamento que pudesse minimizar a presença do discurso dominante e alcançar um protagonismo maior dos modos de vida indígenas na atualidade, selecionei os dois curtas *Kuikuro (Os Kuikuro se apresentam e O manejo da câmera)*, ricos para pensar a questão das mudanças e diálogos interculturais, bem como para refletir em torno do multiculturalismo de caráter neoliberal, elemento que estrutura certas mudanças no âmbito do poder, através de políticas estatais, no que se refere ao modo de se relacionar com a diferença e com as minorias.

Como se tentou mostrar a partir dos trabalhos de Sérgio Costa (inspirado em Hall e Bhabha) e de Catherine Walsh, não raro essa perspectiva rege estratégias de Estado que, a pretexto de incluir as diferenças e celebrar a diversidade cultural, terminam por desmobilizar os esforços coletivos dessas populações de construir vias mais horizontais e justas de diálogos interculturais, e de consolidar espaços reais de compartilhamento de saberes e de criação de valores divergentes do perfil monolítico de subjetividade e de vida coletiva que é alimentado desde a chegada de Cabral em *terras brasilis* pelo “povo de mercado”, como diz o líder e ativista político Yanomami Davi Kopenawa.

Os filmes indígenas em geral, e os curtas Kuikuro em particular, são espaços instigantes para se pensar tais questões, mostrando as tensões sempre presentes nos diálogos que são travados tanto dentro quanto fora das comunidades quando as pautas envolvem questões de cultura, tradição e memória, elementos chave para o norteamo de políticas públicas do Estado e que, muitas vezes, representam a garantia dos direitos mais básicos.

O filme enquanto esse espaço híbrido, que marca um presente enunciativo dos Kuikuro (e de outros povos), parece funcionar como uma dobra, que promove diálogos de diferentes níveis, na medida em que o interlocutor é um ou outro: para o diálogo com o Estado e com o imaginário limitado que tem em relação à vida indígena há de se mobilizar determinados elementos; para o diálogo interno, essas dobragens são alteradas. Do ponto de vista Kuikuro, o que é melhor para a garantia de direitos e a sobrevivência do grupo, em muitos sentidos? Do que os Kuikuro não podem abrir mão para continuar existindo como povo? Como dosar os elementos que vão compor a “cultura-espetáculo” que o mundo externo deles espera enquanto representantes de um “autêntico povo xinguno”? Como manter viva a cultura que importa para os próprios Kuikuro? Como elaborá-la, por exemplo, num filme? Gravar os cantos Kuikuro são garantia de que eles continuaram existindo como um elemento da tradição para as futuras gerações? Todas essas questões são mobilizadas com a elaboração dos filmes, e conforme tentei desenvolver na seção a esse tema destinada, estão longe de encontrar respostas simples e unívocas.

Assim, ao invés de dar respostas definitivas, esses filmes (e a diversidade de questões com as quais se relacionam) apresentam realidades complexas, instigam questionamentos e convidam os espectadores a se aproximarem de um universo multifacetado e desafiador. Esses filmes tornam-se ainda mais importantes na medida em que, em cena, mobilizam as vozes Kuikuro como multiplicidade, dotadas de singularidades e enquanto parte de um jogo contemporâneo que - ao invés de simplesmente opor e excluir, como ainda insiste o projeto moderno - complexifica tais questões uma vez que promovem encontros e buscam dar visibilidade a formas de existência em que tradição e modernidade, o poder do ancião e o saber do jovem, o

tempo mítico e o tempo cronológico, as coisas dos índios e as coisas do branco entram em diálogo de modo a valorizar um entreconhecimento, um modo de convivência.

Os filmes indígenas atuam, assim, não de forma lisa e objetiva, mas a partir de dobras, num movimento duplo que estimula a crítica ao modelo binário do pensamento dominante e aponta para reflexões que, realizadas a partir de seleções e recortes, são frutíferas tanto para o diálogo interno das comunidades quanto para a política “grande” de fora da aldeia.

A mesma necessidade de recorrência às aspas para se pensar nos temas da cultura e da tradição quando nos aproximamos dos filmes Kuikuro, ocorre em *Bicicletas de Nhanderu*, realização Mbyá-Guarani. Também nele a ideia de “cultura” (cultura com aspas), de Manoela Carneiro da Cunha, encontra um terreno fértil para reflexões em torno das fronteiras e dos diálogos entre o dentro e o fora da aldeia. Conforme observado, neste filme, desenha-se ainda uma aproximação do olhar indígena para o mundo não-indígena. Presente em outros filmes dessa e de outras etnias, essa espécie de antropologia reversa/nativa (como colocado por Queiroz a partir de Wagner) ou essa contra-antropologia (na designação de Eduardo Viveiros de Castro) parecem constituir-se um elemento importante da mobilização indígena na elaboração de suas narrativas e discursos do século XXI. Como afirmou Takumã Kuikuro: “É importante também a gente entender a cultura do outro povo”.

O filme Mbyá, com o seu destaque para elementos da natureza e para a cosmologia que envolve a relação do grupo com outros seres (plantas, espíritos, animais) é revelador de sua resistência milenar, a partir de uma espiritualidade própria que atravessou séculos sem ter se rendido aos insistentes projetos de conversão à fé cristã que lhes foram impostos. Também constitui-se num material convidativo de aproximação à teorização de Eduardo Viveiros de Castro a partir da cosmopolítica experimentada por muitos povos nativos da América do Sul, sintetizada por ele, como foi assinalado, sob as rubricas de perspectivismo e multinaturalismo ameríndio.

Assim, a imagem proposta no cinema Mbyá em particular (e no cinema indígena em geral) constitui-se num lugar de mediação, onde parece não haver distinção entre dimensões separadas e excludentes para coisas materiais e imateriais, ou seja, para as

coisas comumente localizadas em oposição de acordo com o conhecimento ocidental dominante.

Os filmes discutidos nesta pesquisa, assim, cada um a seu modo e com ênfase em elementos específicos, por mim destacados a partir de uma dimensão histórica, cultural e espiritual/sociocósmica, constituem-se em potentes materiais audiovisuais que movimentam forças criativas capazes de desafiar as bases euroantropocêntricas que regem o pensamento ocidental e a epistemologia dominante nos centros de saber brasileiros.

No momento atual, uma articulação que envolve os empresários do agronegócio, da mineração e da especulação fundiária, com representantes atuando diretamente no Congresso nacional, tem como alvo áreas de preservação ambiental, comunidades quilombolas e os territórios indígenas, numa ofensiva que vem atacando sistematicamente os direitos constitucionais à terra e à autodeterminação, conquistados pelos povos originários com muita luta em 1988. Eduardo Viveiros de Castro (2016, p. 19) explica que o “acolhimento dos índios como uma categoria sociocultural diferenciada de pleno e permanente direito dentro da nação suscitou uma feroz determinação retaliativa por parte do sistema do latifúndio, que hoje ocupa vários ministérios, controla o Congresso e possui uma legião de serviços no Judiciário”.

Os efeitos dessa articulação aparecem na redução considerável dos procedimentos de demarcação e homologação de terras indígenas nos últimos dez anos; na construção de dezenas de hidrelétricas (Belo Monte talvez seja o caso mais desastroso para o meio ambiente e para populações indígenas e ribeirinhas); nos números crescentes do agronegócio e na omissão do Estado em relação ao genocídio em curso contra os Guarani-Kaiowá e outras etnias.

Tais ações, que levam à destruição de populações inteiras e dos recursos naturais, não são exclusivas do Brasil, e uma das consequências mais alardeadas dessas práticas é o aquecimento global, a mudança do equilíbrio termodinâmico de todo o planeta, que já atingiu taxas sem precedentes na história. (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 23)

Se há algo que parece ser essencial para os povos indígenas e que interfere diretamente nas suas realidades e possibilidades de existência é o vínculo com a terra e o modo de se relacionar com a alteridade (e esse termo aqui diz respeito não apenas a outras pessoas, mas à própria natureza - animais, plantas e espíritos). A ideia de terra para os povos indígenas diz respeito a um estar em seu lugar, à terra como mundo, como casa, como abrigo e ambiente. Segundo os Yanomami, como *hukuraka*, como floresta viva, que “tem coração e respira”, nas palavras do xamã Kopenawa. (KOPENAWA; ALBERT, 2016, p. 468)

Uma tal ideia de terra está associada à etimologia do próprio termo indígena, que vem do latim e significa “natural do lugar em que se vive, gerado dentro da terra que lhe é própria”, conforme Viveiros de Castro. “Essa ‘propriedade’, permito-me interpretar, é um atributo imanente ao sujeito, não uma relação extrínseca com um objeto apropriável”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 16)

Nos filmes observados, por exemplo, todos mencionam a escassez da terra em que habitam, de diferentes pontos de vista: para os Huni Kuin, que desfrutam de uma biodiversidade abundante em um território demarcado na região amazônica, o problema está na extensão dessa demarcação, uma vez que sua população vem crescendo nos últimos anos. Os Kuikuro, habitantes do Parque Indígena do Xingu, temem as consequências do desmatamento e da poluição dos rios nas terras do entorno do Parque, destinadas à monocultura de soja. Enquanto os Mbyá-Guarani habitam uma faixa territorial extremamente pequena e já pobre em recursos.

Há ainda um aspecto que gostaria de mencionar no que diz respeito aos conhecimentos ancestrais indígenas, suas visões de mundo e seu modo de se relacionar com o outro (humanos, animais, plantas e espíritos) que tem muito a ensinar, assim penso, ao mundo não-indígena. Esses conhecimentos extravasam os conteúdos dos filmes que cumpriram, então, um papel de atuar como uma abertura para tais conhecimentos, como um convite de aproximação ao mundo indígena, uma vez que são elaborados como um lugar de encontro entre tempos e espaços.

E é nesse ponto que torna-se possível o entrelaçamento entre os dois fios condutores desta pesquisa: de um lado, uma crítica ao conhecimento

euroantropocêntrico dominante, e do outro os filmes indígenas como vias de acesso e de possibilidade de elaboração de um entreconhecimento que, nas Humanidades, mobiliza questões pulsantes como os hibridismos, as transformações, as contra-narrativas e a desconstrução das dicotomias modernas em torno da natureza e da cultura, demandando ainda um outro lugar para o tema da natureza nessas reflexões, como veremos adiante.

Das fecundas noções de multinaturalismo e perspectivismo, como foi mencionado, derivam uma série de proposições importantes, mas há um aspecto que gostaria de destacar porque é nele que parece estar situado o ponto da resistência ameríndia à epistemologia ocidental, que distingue e separa as categorias de natureza e cultura e toda uma série de oposições desta provenientes, a saber: objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor; imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade.

Diferentemente do antropocentrismo ocidental, no qual o homem detém a exclusividade da categoria de humanidade a partir da dessubjetivação de todos os seres não-humanos (em que alguns homens, no entanto, são mais “humanos” do que outros); o antropomorfismo ameríndio concebe uma subjetivação de todos os seres, propondo uma economia da alteridade em que o comum entre os seres/subjetividades (humanos, animais, plantas, espíritos) é a humanidade. Assim, a condição comum entre todos os seres é a humanidade e isso, como vimos, desloca o homem da centralidade que ocupa na epistemologia ocidental<sup>150</sup>.

No entanto, o perspectivismo ameríndio não é redutível a um subjetivismo nem a um relativismo, a um universalismo ou outros termos correlatos da tradição filosófica ocidental, como nos lembra Idelber Avelar (2013). O perspectivismo atravessa essas oposições: não é um multiculturalismo nem uma representação, é um multinaturalismo. Daí a ruptura com a lógica ocidental aristotélica-platônica<sup>151</sup> (de oposição total entre as

---

<sup>150</sup> Nesse sentido, é inegável a enorme contribuição que a reflexão desenvolvida por Eduardo Viveiros de Castro nos deu para a compreensão dos conhecimentos desenvolvidos pelas sociedades ameríndias ao longo dos séculos a partir de uma visão não-anthropocêntrica de mundo.

<sup>151</sup> Na palestra intitulada *Perspectivismo ameríndio e direitos não-humanos*, proferida durante o ciclo “Sustentabilidade: o que pode a literatura?”, em 2013, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Avelar explica que os mecanismos de produção do humano ao longo dos séculos são mecanismos de separação da vida de sua intensidade. Ele lembra que tanto a Grécia socrática quanto o cristianismo compartilharam da tentativa de expurgar o animal do humano e que de seus projetos é possível identificar o nascimento de uma antropotécnica que separa a vida de “sua intensidade, de sua força, de sua

categorias) a partir de um movimento que faz-se como linha de fuga, implicada numa concepção transformacional do mundo.

Os modos de vida indígenas - com suas concepções de mundo, suas resistências ao modelo separatista do conhecimento dominante e dos modos de vida engendrados pelo capitalismo - , parecem encontrar no formato audiovisual um potente aliado de enunciação, de elaboração de si e de diálogo com o mundo não-indígena. Ao longo desta pesquisa, depois de ter assistido a muitos filmes e me dedicado mais atentamente aos quatro presentes neste texto, parece-me pertinente insistir na ideia de que a apropriação dessa ferramenta por povos indígenas, dando conta de uma multiplicidade de questões internas e externas, solicita um movimento contínuo para aquele que deseja se aproximar dos filmes como um portal para tempos e espaços alternativos e simultâneos ao ocidental. Uma apropriação conectada, me parece, à ideia deleuzeana de que o cinema é uma forma de pensamento que opera não com conceitos, mas com imagens-movimento e imagens-tempo, como oportunidade de expressar essa simultaneidade de tempos e de espaços.

Sem desconsiderar as singularidades de cada filme, há algumas observações que se aplicam a todos eles: uma delas diz respeito à dimensão pragmática dos documentários, cujas realizações configuram-se enquanto práticas culturais nas quais o cotidiano e o processo de feitura fílmica imbricam-se mutuamente, produzindo efeitos dentro e fora das comunidades. Essa é mais uma dobra, que tornaria questionável uma tentativa de análise do filme, por exemplo, de um ponto de vista estritamente textual, considerando apenas sua interioridade. Desconsiderar os contextos de produção e os efeitos produzidos seria minimizar seu potencial de mediação.

Também o caráter de produção partilhada é um traço comum desse cinema indígena, uma vez que o filme existe a partir de uma rede formada por índios e não índios e envolve uma série de negociações e diálogos em diferentes níveis, que abrange os jovens realizadores, anciões, mulheres e demais membros das comunidades; por vezes, membros de outras aldeias e/ou etnias; e também os não-índios (oficineiros,

---

animalidade<sup>7</sup>. A invenção cristã do homem passa por uma eliminação metódica do animal: São Tomaz de Aquino, por exemplo, dizia que os animais não-humanos não tem lugar no reino dos céus e encontrou uma linha de continuidade em Descartes que, em suas *Meditações*, define os animais como seres maquínicos que não tem alma e não sentem dor. Como afirmava Nietzsche, a ciência moderna é a maior aliada do ideal ascético.

antropólogos, educadores), além do pessoal envolvido na distribuição desse material, com destaque para os festivais. A articulação de uma multiplicidade de vozes, que coloca em relação múltiplos sujeitos e pontos de vista, faz desses filmes, mais do que um instrumento didático, um espaço híbrido e catalisador de acontecimentos.

É assim que a realização dos filmes torna-se uma espécie de acontecimento e os filmes operam como uma instância de enunciação capaz de relacionar aspectos de caráter político, cultural e estético. Essa elaboração da cultura enquanto um “lugar enunciativo” – que engloba processos dialógicos, deslocamentos e realinhamentos de diversas ordens - é uma marca importante desse cinema indígena. No registro da “cultura” é a cultura-devir que, ao performar-se no encontro, se altera e se atualiza.

Para além do registro e da preservação de manifestações culturais das comunidades (necessária para dialogar com o imaginário instituído sobre eles), os filmes indígenas engendram as múltiplas possibilidades abertas pela imagem e pelo cinema, de modo a criar novas imagens, (re)inventar culturas, abalar imaginários e manter-se em movimento. Sem operar por oposições e livres da busca por completude e do fechamento em uma verdade, parecem subordinar o mesmo à diferença, o ser ao devir.

Da reflexão que busquei desenvolver neste trabalho, me parece importante compartilhar a constatação de que esses filmes são como janelas abertas para modos outros de ver o mundo, de que há percursos de pensamento e modos de existência que insistem em escapar do reducionismo excludente da episteme dominante nas universidades brasileiras e que, apesar da violência histórica que sofrem ainda hoje, os povos indígenas (r)existem: resistem à destruição imposta, em todos os sentidos, pelo modo de vida capitalista com sua concepção de terra como propriedade, como coisa-objeto a ser explorada; e existem como forças ativas, como potência de vidas que afirmam a natureza e vêem humanidade na terra como um todo (Pachamama, Mãe Terra, Terra-lugar-casa-abrigo, Gaia). “A terra não nos pertence; nós é que pertencemos à terra”, destaca o intelectual e ativista Edson Kayapó<sup>152</sup>, numa fala comum a muitos povos indígenas.

---

<sup>152</sup> Em palestra realizada no âmbito do Colóquio *Educação e Contemporaneidade*, que aconteceu em setembro de 2016 na Universidade Federal de Sergipe.



Pensadores como Eduardo Viveiros de Castro e Idelber Avelar tem chamado a atenção para esse tempo da história da Terra conhecido como Antropoceno, uma era geológica em que o planeta está em transição e na qual os homens se tornaram agentes geológicos, promovendo mudanças climáticas numa escala jamais vista. Trata-se de um momento de crise climática, em que a atividade humana já ultrapassou a capacidade produtiva do planeta e em que a escassez global de água é uma realidade.

A situação chegou a esse ponto por conta de uma noção de “desenvolvimento” mobilizada pelas atividades do capitalismo que se sustenta na exploração dos recursos naturais como se fossem infinitos e é fundamentada num tipo de “racionalidade” humana baseada na domesticação, controle e exploração da natureza e de outros seres humanos. É nesse contexto de crise ecológico-política que se desenrola uma série de disputas em torno das pautas desenvolvimentistas em países da América Latina. No Brasil, a região amazônica continua sendo, para os interesses dominantes, um lugar a ser colonizado e explorado, através do agronegócio e das hidrelétricas.

Essa noção de desenvolvimento - que tem acarretado a poluição e destruição de matas e rios e promovido a morte de populações indígenas e ribeirinhas – atua na lógica da separação entre cultura e natureza num momento limite, como sugerem Viveiros de Castro (2016) e Avelar (2013), um momento em que não é mais possível a separação entre a temporalidade humana e a temporalidade do planeta, ou entre cultura e natureza.

A crise climática, seguindo essa argumentação, apontaria para uma crise definitiva da separação entre natureza e cultura, da separação entre história humana e história natural. Nesse momento, cabe destacar a colocação de Viveiros de Castro no prefácio ao livro de Davi Kopenawa e Bruce Albert, a saber: de que nós “temos a obrigação de levar absolutamente a sério o que dizem os índios pela voz de Davi Kopenawa – os índios e os demais povos ‘menores’ do planeta, as minorias extranacionais que ainda resistem à total dissolução pelo liquidificador modernizante do Ocidente”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 15)

No campo do conhecimento, Avelar (2013) destaca que um importante fio condutor comum das Ciências Humanas (seja na Sociologia, Antropologia, História ou

na Crítica Literária) a partir de dado momento do século XX envolvia processos de desnaturalização, que buscavam dar evidência aos aspectos culturais e históricos constitutivos dos fenômenos humanos. Nesse mesmo contexto, acrescenta ele, a natureza ocupou um lugar de horizonte em permanente recuo, como um campo nunca presente, que jamais chegou a encarnar uma existência positiva, figurando sempre a partir daquilo que ela não é.

Desse modo, neste momento em que a crise das fronteiras entre natureza e cultura é imponente, as Ciências Humanas tem diante de si o desafio de considerar a natureza na elaboração de suas reflexões não mais apenas enquanto aquilo que não é, mas enquanto positividade. Num momento em que a crise é um termo recorrente quando se pensa em questões em torno seja de identidades e representações, seja em ecologia e política, faço coro com pensadores como Davi Kopenawa, Ailton Krenak, Edson Kayapó, Eduardo Viveiros de Castro, Bruce Albert, Idelber Avelar, dentre outros, quanto à urgência de elaboração de um pensamento afirmativo da natureza, da consideração de um multinaturalismo, relacionados à construção de um espaço em que se torne possível o viver com, em favor de todas as formas de vida<sup>153</sup>. Nessa perspectiva, não resta dúvida da contribuição enorme e necessária que as sociedades ameríndias podem dar a humanidade como um todo, seja na vida prática e nas relações com a alteridade, seja como protagonistas da produção de conhecimentos na atualidade.

A admirável resistência dos povos indígenas no que diz respeito ao seu vínculo respeitoso com a Terra, à subjetivação da natureza e à humanidade radical que conferem a todos os seres, fundamentada não em verdades absolutas e irretocáveis, mas na potência dos encontros e na habilidade de se relacionar com alteridades diversas - o que, por sua vez, implica em transformações e em movimento -, parecem ser seus principais valores e o lugar para onde converge suas súplicas para serem escutados. Demandam essa escuta em prol da viabilidade da vida.

---

<sup>153</sup> A consideração de uma natureza não mais como objeto, mais de modo afirmativo, como sujeito (aspecto este de importância primeira para as sociedades indígenas) torna-se, assim, uma premissa para a questão dos direitos não-humanos que tem ganhado consistência em países como o Equador e a Bolívia. Esses países, inspirados nos saberes dos povos indígenas, já expandiram a noção de sujeito de direitos para além da espécie humana, considerando os direitos dos animais e as águas em suas constituições de 2008 e 2009, respectivamente. Dentre as considerações dos textos, destacam-se o “princípio de harmonia com a natureza; a defesa da biodiversidade e a proibição da apropriação privada para o uso e exploração exclusiva de plantas, animais, micro-organismos e qualquer matéria viva”. (AVELAR, 2013)

Tanto o pensamento quanto a potência dos seus modos de vida e do seu cinema parecem estar na intensidade dos encontros (mito e história, tradição e modernidade, corpos e tecnologias, índios e não-índios) e na proposição de formas de relacionar-se com os muitos outros como força ativa, criadora e propulsora de vida. Quando filme e cotidiano (seja uma festa, um ritual ou um dia na aldeia) se misturam e se constroem simultaneamente, algo escapa e é criado. Diante da impossibilidade de encontrar uma memória (ou uma tradição) una, estável e fixa que estaria concluída e intocada no passado, os filmes (e a vida), abertos à dimensão do sensível e aos encontros, põem-se a lembrar, rememorar e recriar tradições. Neste fluxo, as memórias compartilhadas – e por vezes contraditórias -, estão sempre prontas para serem refeitas: as dualidades se desfazem e a transformação entra em cena como um valor.

Como destacou Migliorin (2013), o desafio de pensar o mundo a partir do que as imagens produzem em relação, e relação aqui não se resume a binarismos como um/outro, sujeito/objeto, filme/filmado, mas às “múltiplas forças que são colocadas juntas para que uma imagem apareça, para que algo se atualize” é potencializado no cinema indígena, que dá movimento à imagem da memória que atravessa tempos e ecoa de diferentes vozes, de diferentes modos, atualizando-a.

As dobras constitutivas dos filmes mobilizaram a chamada “imagem-dura” da representação, importante para definir um rosto, demarcar identidades e recorrer à “cultura”, tendo em vista a obtenção de reparações por danos históricos e políticos, garantindo um lugar de existência. Sem se deixar reduzir à essa dimensão macropolítica, o cinema indígena experimenta a ambiguidade constitutiva da imagem e faz do filme um lugar de encontro, que ultrapassa os limites rígidos da representação e das políticas de identidade, fazendo do processo de feitura filmica não apenas um momento de registro de traços culturais ameaçados de serem perdidos, mas uma experiência capaz, ela mesma, de constituir os acontecimentos do mundo, produzindo efeitos sobre ele, dentro e fora das comunidades. Assim o filme torna-se uma espécie de “imagem-acontecimento” - um corpo em movimento - construído através da relação entre multiplicidades de sujeitos, camadas discursivas e temporalidades diversas.

Esse cinema-encontro, elaborado por povos que resistem por meio da afirmação, da ação e da expansão, multiplicam questões, abrem caminhos, desviam certezas, fazem

pensar. Simboliza esse diálogo intercultural sincero tão adiado quanto necessário e instiga o desejo de construção de um processo de descolonização do conhecimento. Processo esse que, a meu ver, passa por uma indigenização do conhecimento dominante e demanda, a partir de múltiplos sujeitos, a elaboração de um entreconhecimento capaz de tecer um conhecimento para a vida, em sua plenitude, força e intensidade.

## REFERÊNCIAS

A GENTE luta mas come fruta. Direção: Isaac e Bebito Piyãko (Valdete Pinhanta). Produção: Vídeo nas Aldeias et al.. Edição: Tiago Torres. Acre, Brasil, 2006. DVD (39min.), son., color.

AS HIPERMULHERES. Direção: Takumã Kuikuro, Carlos Fausto, Leonardo Sette. Fotografia: Takumã Kuikuro. Brasil, 2011. (80min.), son., color.

AVELAR, I. Perspectivismo ameríndio e direitos não-humanos. In: *Ciclo Sustentabilidade: o que pode a literatura?* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

BICICLETAS de Nhanderu. Direção: Ariel Ortega e Patricia Ferreira. Produção: Vídeo nas Aldeias. Edição: Tiago Torres. Rio Grande do Sul, Brasil, 2011. DVD. (48 min.). son., color.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, v. 17, n.3, p. 190-198, setembro/dezembro 2010.

\_\_\_\_\_. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. *Revista Devires*. Belo Horizonte, V. 9, n. 1, Janeiro-Junho 2012.

\_\_\_\_\_. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em *Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*. *Significação*. v. 40, n. 40, 2013.

AGUILERA, Y. Nós somos eles. In: Mostra *Olhar: um ato de resistência*. MEC, ITAU, FMC: catálogo. Belo Horizonte, 2002. 275p.

ALMEIDA, M. R. *Os índios na História do Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2010.

ARAÚJO, A. C. Z. (Org.). *Cineastas Indígenas: um outro olhar*. Guia para professores e alunos. Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2010.

ARAÚJO, J. *Cineastas Indígenas, documentário e autoetnografia: Um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade de Campinas, Campinas, 2015.

BARROS, J. D. Cinema e História: entre expressões e representações. In: BARROS, J.D e NÓVOA, J. (Org.). *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008.

- BARTH, F. Temáticas permanentes e emergentes na análise da etnicidade. In: VERMEULEN, H. e GOVER, C. (Org.). *Antropologia da Etnicidade*. Para além de Ethnic groups and boundaries. Lisboa, Fim de Século Edições, 1994.
- BERNADET, J.C. “Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade”. In: ARAÚJO, A. C. Z. (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2011.
- BUSSO, A. F. *Ao sabor das águas acreanas*. Etnografia das oficinas de vídeo do Projeto Vídeo nas Aldeias: Ashaninka e Huni Kuin. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.
- CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências Sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: Lander, E. (Org.) *A Colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.
- CAMINHO para a vida, Aprendizes do futuro, Floresta viva. Direção: Benki Piyãko. Produção: Vídeo nas Aldeias et al.. Edição: Mari Correa. Acre, Brasil, 2004. DVD (36min.), son/, color.
- CARELLI, V.; GALLOIS, D. “Índios eletrônicos”: uma rede indígena de comunicação. *Sexta-feira (2)*, “Festas”. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/>.
- \_\_\_\_\_. Vídeo e diálogo cultural: experiências do projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*, (2), Antropologia Visual, PPGAS/UFRGS, 1995.
- CLASTRES, P. *A fala sagrada*. Mitos e cantos sagrados dos índios Guarani. Campinas – SP, Papirus, Editora, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A sociedade contra o Estado*. Pesquisas de Antropologia política. Trad. Theo Santiago. São Paulo, Cosac Naif, 2013.
- COMISSÃO Nacional da Verdade. *Relatório*. Volume II. Textos Temáticos 5: Violações de direitos humanos dos povos indígenas. Brasília-DF, 2014.
- CÓRDOVA, A. Estéticas enraizadas: aproximações ao vídeo indígena na América Latina. In: Mostra *Olhar: um ato de resistência*. MEC, ITAU, FMC: catálogo. Belo Horizonte, 2002. 275p.
- COSTA, S. Diferença e identidade: A crítica pós-estruturalista ao multiculturalismo. In: VIEIRA, L. (ORG.) *Identidade e globalização: Impasses e perspectivas da identidade e a diversidade cultural*. Rio de Janeiro, Record, 2009.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *Índios no Brasil*. História, direitos e cidadania. Coleção Agenda Brasileira. São Paulo, Editora Claro Enigma, 2012.

\_\_\_\_\_. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo, Cosac Naif, 2009.

DAHER, J. Z. *Cinema de Índio*. Uma realização dos povos da floresta. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

DE VOLTA à terra boa. Direção: Vincent Carelli, Mari Correa. Produção: Vídeo nas Aldeias et al.. Fotografia: Komoi e Paturi Panará, Mari Correa. Edição: Marcelo Pedroso. Mato Grosso, Brasil, 2008. DVD (21min)., son., color.

DERRIDA, J. “Escolher sua herança”. In: *De que amanhã...Diálogo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

ERIKSEN, T. H. *Ethnicity & Nationalism*. Anthropological Perspectives. London, Pluto Press, 2 ed., 1993. (Acessado em: <http://folk.uio.no/geirthe/Ethnicity.html> )

FAUSTO, C. No registro da cultura: O cheiro dos brancos e o cinema dos índios. In: ARAÚJO, A. Z. (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2011.

FENTON, Steve. Ethnicity and the Modern World. General Conclusions. In: *Ethnicity*. Cambridge, Polity Press, 2010.

FILMANDO Manã Bai. Direção: Vincent Carelli. Produção: Vídeo nas Aldeias. Edição: Ernesto de Carvalho. Brasil, 2008. DVD (18min.). son., color.

FREIRE, J. R. B. A herança cultural indígena, ou cinco ideias equivocadas sobre os índios. In: ARAÚJO, A. C. Z. *Cineastas indígenas: um outro olhar*. Olinda, PE, Vídeo nas Aldeias, 2010, p. 17-33.

FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1979, pág. 15-38.

\_\_\_\_\_. O que é crítica?. In: *Por uma vida não fascista*. Coletivo Sabotagem, 2004.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. Estruturalismo e Pós-estruturalismo: entrevista com G. Raulet. In: *Ditos e escritos*. Telos, vol. XVI, n. 55, primavera de 1983. ps. 195-211.

GINSBURG, F. Videoparentesco: um ensaio sobre A arca dos Zo' é e Eu Já fui seu irmão. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 6, 1995, p. 171-181

GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2005.

GONÇALVES, J. As dissertações de Ignácio Barbosa Machado na Academia Brasileira dos Esquecidos. *Revista Acta*. Revista do Grupo de pesquisa “A escrita no Brasil colonial e suas relações”. Acta, Vol. 1, Assis, 2011.

GONÇALVES, C. P. *Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias et Alii*: Uma etnografia de encontros intersocietários. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

GRUNBERG, G. *Guarani Retã*. Povos Guarani na fronteira Brasil, Argentina, Paraguai. São Paulo, Instituto Socioambiental, 2008.

GRUPIONI, L. D. B. (Org.). *Índios no Brasil*. São Paulo: Global; Brasília, MEC, 2000.

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1992.

\_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 11<sup>a</sup> ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

\_\_\_\_\_. “The work of representation”. In: *Representation: cultural representation and signifying practices*. London, Open University, 1997.

HERSZENHUT, D. *Cinema indígena ou cinema indigenizado? O processo de etnização através da produção de imagens*. (Artigo apresentado na 30<sup>o</sup> Reunião Brasileira de Antropologia, 03-06/08/2016). João Pessoa, 2016.

HUNI Meka, Os cantos do cipó. Direção: Josias Maná Kaxinawá e Tadeu Siã Kaxinawá. Produção: Vídeo nas Aldeias et al.. Edição: Leonardo Sette. Brasil, 2006. DVD (25min.), son., color.

IMBÉ Gikegü, cheiro de pequi (2006). Direção: Maricá Kuikuro e Takumã Kuikuro. Produção: Vídeo nas Aldeias et al.. Fotografia: Maricá Kuikuro et al.. Edição: Leonardo Sette. Aldeia Kuikuro, Mato Grosso, Brasil, 2006. DVD (36min.), son., color.

JÁ me transformei em imagem. Direção: Zezinho Yube. Produção: Vídeo nas Aldeias et al.. Edição: Ernesto de Carvalho. Acre, Brasil, 2008. DVD (31min.), son., color.

KAHEHIJU Ugühütü, O manejo da câmera. Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema. Produção: Vídeo nas Aldeias et al.. Edição: Takumã, Joana Collier, Vincent Carelli e Tiago Pelado. Mato Grosso, Brasil, 2007. DVD (17min.), son., color.

KARIOKA. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: AIKAX, Museu do Índio – FUNAI. Brasil, 2014. DVD (20min.), son., color.



- KUHI Ikugü, Os Kuikuro se apresentam. Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema. Produção: Vídeo nas Aldeias et al.. Edição: Vincent Carelli, Takumã Kuikuro, Tiago Pelado. Mato Grosso, Brasil, 2007. DVD (7min.), son., color.
- LADEIRA, M. I. *Mbyá-Guarani*. Situação fundiária e territorialidade. São Paulo, Instituto Socioambiental, 2003.
- LAGROU, E. M. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawá, Acre). Rio de Janeiro, Topbooks, 2007.
- LE CLÉZIO, J. M. G. Índio branco. Trad. Júlio Henriques. Lisboa, Fenda Edições, 1989.
- KRENAK, A. *Encontros*. (Org.): COHN, Sérgio. Rio de Janeiro, Azougue, 2015.
- KOPENAWA, D.; BRUCE, A. *A queda do céu: palavras de uma xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.
- MANGUEIRA, Mauricio. *Microfísica das criações parciais*. Pensamento, subjetividade e prática a partir de Nietzsche e Deleuze. São Cristóvão, Editora da UFS, 2001.
- MARTÍRIO. Direção: Vincent Carelli. Co-direção: Ernesto de Carvalho e Tita. Produção: Vídeo nas Aldeias. Roteiro: Tita. Brasil. Digital (162 min.). son., Col.
- MENEZES, M. L. P. *Parque indígena do Xingu*. A construção de um território estatal. Campinas, Editora da Unicamp, 1999.
- MIGLIORIN, C. Território e virtualidade. Quando a “cultura” retorna no cinema. In: *Revista Famecos. Mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, vol. 20, n.2, maio/agosto 2013.
- MIGNOLO, W. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad. Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói-RJ, n. 34, 2008.
- MORGADO, P. Cinéma amériquen brésilien et utilisation du cyberspace. Pour quoi? *Anthrovision*. [On line]. 2.2 (2014), On line since 05 January 2015, connection on 09 February 2015.
- MUNDURUKU, D. *O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)*. Col. Educação em foco. São Paulo, Paulinas, 2012.
- NGUNÉ Elu, O dia em que a lua menstruou. Direção: Takumã e Maricá Kuikuro. Produção: Vídeo nas Aldeias et al.. Fotografia: Maricá, Maluki, Amunegi, Mahajugo,

Takumã e Asusu Kuikuro. Edição: Leonardo Sette. Mato Grosso, Brasil, 2004. DVD (28min.), son, color.

NICHOLLS, B. *Introdução ao documentário*. 3ª ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, Papirus, 2008.

NO TEMPO das chuvas. Direção: Bebito Piyãko (Valdete Pinhanta). Produção: Video nas Aldeias et al..Edição: Mari Correa. Acre, Brasil, 2000. DVD (38min.), son., color.

O ABRAÇO da serpente. Direção: Ciro Guerra. Produção: Cristina Gallego. Montagem: Etienne Boussac. Colômbia, 2015. DVD (125 min.). son., col.

OLIVEIRA, M. P. Imagens do Brasil na cinematografia de Walter Salles Júnior e Sérgio Bianchi: a subalternidade em foco. In: PRATES, M; WARREN, J. (Orgs.). *Miradas sobre o Brasil: cultura, arte e poder*. Col. Cultura e Sociedade. Salvador, Edufba, 2016.

O MESTRE e o divino. Direção: Tiago Torres. Produção: Vídeo nas Aldeias et al. Fotografia: Ernesto de Carvalho. Edição: Amandine Goisbault. Aldeia Xavante, Brasil, 2013. DVD (85 min.), son., color.

PELLEGRINO, S. P. *A comunicação reflexiva: Antropologia e visualidade no contexto indígena*. Dissertação (Mestrado em Mídias). Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

PEREIRA, E. S. Pós-modernidade e mídias alternativas: a comunicação indígena audiovisual brasileira. *Comunicação e Sociedade*, Vol. 18, 2010, p. 97-105.

PI'ÕNHITSI, Mulheres Xavante sem nome. Direção: Tiago Torres, Divino Tserewahú. Produção: Vídeo nas Aldeias et al.. Fotografia: Tiago Torres, Divino Tserewahú. Edição: Tiago Torres. Brasil, 2009. DVD (56min.), son., color.

PORTO-GONÇALVES, C. W. *De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana*. Niterói, 2006. Disponível em [http://www.posgeo.uff.br/sites/default/files/texto\\_carlos\\_walter.pdf](http://www.posgeo.uff.br/sites/default/files/texto_carlos_walter.pdf).

PRYSTHON, A. Teorizando o terceiro mundo: estudos culturais, pós-colonialismo, subalternidade. In: PRATES, M.; PEREIRA, M.; CARRASCOSA, D. (Orgs.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador, Edufba, 2014.

QUEIROZ, R. C. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Revista Devires*. Cinema e Humanidades. V. 5. N. 2 Jul/Dez. UFMG, Belo Horizonte, 2008.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, E. (Org.). *A Colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais*. Perspectivas

latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

RITUAIS e festas Bororo. Direção: Luiz Thomaz, 1916. (26min.), Brasil., P/B.

SERRAS da desordem. Direção: Andrea Tonacci. Brasil, 2006. DVD (135min.). son., col. e P/B.

SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo, CosacNaif, 2006.

SHOMÕTSI. Direção: Bebito Piyãko. Produção: Vídeo nas Aldeias e APIWTXA. Edição: Mari Corrêa, Aldeia Ashaninka, Acre, Brasil, 2001. DVD (42min.), son., color.

SILVA, F. O. *O cinema indigenizado de Divino Tserewahú*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

STAM, R. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo, Edusp, 2008.

\_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo, Papyrus, 2003.

TACCA, F. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas, SP, Papyrus, 2001.

TAVA, a casa de pedra. Direção: Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho, Patrícia Ferreira, Vincent Carelli. Produção: Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2012. DVD (78min.), stereo.

TRINIDAD, C. La proyección infinita del colonialismo: la colonialidad. In: *Conociendo nuestra Iberoamerica*. N. 2, 2015. Acessado em 10/08/2015.

TSÕ'REHIPÃRI, Sangradouro. Direção: Amandine Goisbault, Tiago Torres, Divino Tserewahú. Produção: Vídeo nas Aldeias et al. Fotografia: Tiago Torres, Divino Tserewehú. Edição: Amandine Goisbault. Mato Grosso, Brasil, 2009. DVD (28min.), son., color.

VIVEIROS DE CASTRO, E. “No Brasil, todo o mundo é índio, exceto quem não é”. In: Beto Ricardo e Fany Ricardo (Org.). *Povos indígenas no Brasil 2001/2005*. São Paulo, Instituto Socioambiental, 2006.

\_\_\_\_\_. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Cosac Naif, 2002.

\_\_\_\_\_. Povos Indígenas: os involuntários da Pátria. Aula pública durante o ato Abril Indígena, ocorrido na Cinelândia, Rio de Janeiro, em 20 de abril de 2016. (Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/554056-povos-indigenas-os-involuntarios-da-patria>).

\_\_\_\_\_. O recado da mata. Prefácio. In: KOPENAWA, D.; BRUCE, A. *A queda do céu: palavras de uma xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo, Cosac Naif, 2015.

\_\_\_\_\_. “O que se vê hoje no Brasil é uma ofensiva feroz contra os índios”. Entrevista concedida a Guilherme Freitas para o jornal *O globo*, em 22/08/2015. (Disponível em: : <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/eduardo-viveiros-de-castro-que-se-ve-no-brasil-hoje-uma-ofensiva-feroz-contr-os-indios-17261624>).

WAI’A rini, o poder do sonho. Direção: Divino Tserewahú. Produção: Vídeo nas Aldeias. Fotografia: Divino Tserewahú. Edição: Valdir Afonso et al.. Aldeia Xavante, Mato Grosso, Brasil, 2001. DVD (48min.), son., color.

WALSH, C. *Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: apuestas (des)de el insurgir, re-existir y re-vivir*. Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Quito, 2008.

\_\_\_\_\_. *Hacia una comprensión de la interculturalidad*. Tukari, Septiembre-October 2009.

WERÁ, K. 2016. *O trovão e o vento*. Um caminho de evolução pelo xamanismo tupi-guarani. São Paulo, Instituto Arapoty / Polar, 2016.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: In: SILVA, T. T. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 11<sup>a</sup> ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

XINÃ Bena, novos tempos. Direção: Zezinho Yube. Produção: Cultura Viva e Vídeo nas Aldeias. Fotografia: Tadeu Siã et al.. Edição: Pedro Portella et al., Aldeia Huni Kui, Mato Grosso, Brasil, 2006. DVD (52min.), son., color.

XINGU, três irmãos, dois mundos, uma missão. Direção: Cao Hamburger. Produção: 02 Filmes. Roteiro: Elena Soarez et al., Brasil, 2012. DVD (103min.), son., color.

