



FRANCIELI LISBOA DE ALMEIDA

**UM ÍNDIO COM UMA CÂMERA:
As auto-representações indígenas através do vídeo.**

CAMPINAS

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Francieli Lisboa de Almeida

UM ÍNDIO COM UMA CÂMERA
AS AUTO-REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS ATRAVÉS DO VÍDEO

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vanessa Rosemary Lea

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Antropologia Social.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Francieli Lisboa de Almeida e orientada pela Prof.^a Dr.^a Vanessa Rosemary Lea.

CAMPINAS

2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

AL64i Almeida, Francieli Lisboa de, 1982-
UM ÍNDIO COM UMA CÂMERA : as auto-representações indígenas através
do vídeo / Francieli Lisboa de Almeida. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.
Orientador: Vanessa Rosemary Lea.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Índios. 2. Imagens. 3. Auto-representação. I. Lea, Vanessa. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: An indian with a camera : the indigenous self-representations through
video

Palavras-chave em inglês:

Indians

Images

Self-representations

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestra em Antropologia Social

Banca examinadora:

Vanessa Rosemary Lea [Orientador]

Renato Monteiro Athias

Paride Bollettin

Data de defesa: 30-09-2013

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social



A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 30 de setembro de 2013, considerou a candidata FRANCIELI LISBOA DE ALMEIDA aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Profª. Dra. Vanessa Rosemary Lea *Vanessa Lea*

Prof. Dr. Renato Monteiro Athias *R Athias*

Prof. Dr. Paride Bollettin *Bollettin*

RESUMO

Esta dissertação procurou investigar de que modo os indígenas estão se utilizando dos recursos audiovisuais, particularmente o vídeo, para se apresentarem para outros povos indígenas e não indígenas. Isso a partir da análise de três vídeos. A temática me parece relevante na medida em que a antropologia deve atentar para as formas que os nossos interlocutores estão elegendo para se relacionar/comunicar. No primeiro capítulo procurei mostrar que a antropologia e o cinema surgiram aproximadamente no mesmo período, no final do século XIX, e que as primeiras equipes que foram a campo utilizaram câmeras como forma de registrar as populações nativas. Abordo as primeiras referências de filmes etnográficos até chegar à perspectiva mais compartilhada do cinema de Jean Rouch, que antecipou em certa medida a reviravolta epistemológica pela qual passou a antropologia a partir especialmente dos anos 1980, em que as representações e reflexões dos até então nativos adquiriram um novo lugar. A partir disso trato então por que a questão da auto-representação pode ser um viés pelo qual abordar os vídeos indígenas e retomo algumas contribuições teóricas sobre o tema. No capítulo seguinte abordo o início das produções audiovisuais indígenas no Brasil a partir de fontes bibliográficas que nos informam sobre duas experiências: a Kayapó e a Waiãpi. São casos emblemáticos em parte pelo pioneirismo desses povos na utilização da câmera de vídeo, mas também por serem experiências que tiveram considerável divulgação e reflexão. E no terceiro e último capítulo analiso os três vídeos procurando confrontar representações, quais sejam: as que os indígenas estão fazendo de si e dos outros e as minhas a partir de uma leitura dessas representações, procurando levantar as temáticas abordadas e destacando as estratégias discursivas mobilizadas nessas auto-representações proporcionadas pelos vídeos.

Palavras-chave: vídeos indígenas; auto-representação; antropologia e imagem.

ABSTRACT

This dissertation looked to investigate how the indigenous people are utilizing audiovisual resources, particularly video, to present themselves to other peoples both indigenous and non-indigenous. This being based on the analysis of three videos. The topic seems relevant in that anthropology must attend to the ways that our interlocutors are selecting to relate/communicate. In the first chapter, I sought to show that anthropology and cinema both surfaced at approximately the same period in the end of the 19th century and that the first crews to work in the field used cameras as a way to record the native populations. I approach the first references of ethnographic films until I arrive at the shared perspective of Jean Rouch's cinematic work, which, to some extent, anticipated the epistemological upheaval undergone by anthropology, especially from the 1980's onward, in which the representations and reflections of the until-then natives acquired a new place. From this point I worked on the question of why auto-representation can be a means through which one could approach the indigenous videos and resume with some theoretical contributions on the topic. In the next chapter, I approached the beginning of indigenous audiovisual productions in Brazil from the bibliographical sources that inform us about two experiences: the Kayapó and the Waiãpi. These are emblematic cases due to the pioneering of these peoples in the use of cameras and video, but also due to these being experiences that have had considerable divulgation and reflection. In the third and final chapter, I analyzed the three videos searching to confront representations, which are: what the indigenous peoples are making of themselves and others and my representations which were drawn after reading these representations, seeking to raise the themes and pointing out the discursive strategies mobilized in the auto-representations proportioned by the videos.

Keywords: indigenous videos; self-representation; anthropology and image.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 DISCUTINDO UM CAMPO DE INVESTIGAÇÃO	19
1.1 OBSERVAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO: OS PRIMÓRDIOS DA IMAGEM EM MOVIMENTO E DAS PESQUISAS DE CAMPO ANTROPOLÓGICAS	19
1.2 REPRESENTAÇÕES EM DIÁLOGO	27
1.3 REFLETINDO SOBRE A AUTO-REPRESENTAÇÃO	30
2 SOBRE DUAS EXPERIÊNCIAS	39
2.1 A EXPERIÊNCIA KAYAPÓ	39
2.2 A EXPERIÊNCIA WAIÁPI	43
3 ETNOGRAFANDO TRÊS VÍDEOS INDÍGENAS	49
3.1 VÍDEO I: 'OI'Ó' E O CURTO-CIRCUITO INTER-CULTURAL	50
3.2 VÍDEO II: <i>MOKOI</i> – RECONFIGURANDO A IMAGEM DOS GUARANI MBYÁ	66
3.3 VÍDEO III: <i>DAS CRIANÇAS IKPENG PARA O MUNDO</i> E O INTERESSE NO OUTRO	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS	129

*Ao Anderson e à Olívia,
meus amores e inspirações.*

AGRADECIMENTOS

À Capes pela bolsa de mestrado concedida entre os anos de 2010 e 2011.

À Vanessa Lea, minha orientadora, agradeço as sugestões, comentários e direcionamentos bastante pertinentes ao longo da trajetória da pesquisa e produção desta dissertação. Acima de tudo pela paciência e apoio na reta final em que tive de conciliar a escrita com a fase final da gestação e nascimento da minha filha Olívia, hoje com sete meses.

Aos professores e funcionários do PPGAS Unicamp, em especial à Emília Pietrafesa de Godoi e John Manuel Monteiro (*in memoriam*), que foram inspirações particulares no ano inicial do mestrado em que realizei as disciplinas.

Aos professores Edgar Teodoro da Cunha (UNESP-Araraquara) e Marco Antonio Gonçalves (IFCS-UFRJ), por terem apontado considerações importantes para a escrita deste trabalho na ocasião do exame de qualificação. Agradeço a disponibilidade e atenção.

Às grandes amigas que principiei quando morei em Campinas: Maíra Vale, Vilênia Porto, Joyce Gotlib, Ana de Francesco, Carlos Jr., Mateus Zani, Natália Padovani, Luciana Scanoni, Aline Smaniotto Tiene. Com cada um pude compartilhar satisfações e buscar alento nos momentos longe da minha família.

Aos realizadores indígenas com os quais pude em maior ou em menor medida estabelecer alguma interlocução: Caimi Waiassé, realizador Xavante, que conheci durante o evento *Pensando/Fazendo Junto* no Sesc/Campinas em 2010 e o qual me inspirou decisivamente para trilhar os rumos da pesquisa; Ariel Ortega e Patricia Ferreira, realizadores Mbyá Guarani, que conheci no evento comemorativo de 25 anos do Vídeo nas Aldeias em São Paulo em fins de 2011 e que tão bem receberam a mim e meu esposo em sua aldeia em São Miguel das Missões-RS em setembro do ano passado (2012), bem como aos demais indígenas que por lá nos acolheram na ocasião.

A toda a equipe do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) da USP, em especial a Paula Morgado, que me disponibilizou o acervo e me deixou muito à vontade nas semanas em que por lá estive pesquisando.

Aos colegas de pesquisa e interlocutores acadêmicos com os quais pude intercambiar experiências e bibliografias em distintos momentos: Fernanda Oliveira Silva (PPGAS-Unifesp); Adriana Fernanda Busso (PPGAS-Ufscar); Diego Madi Dias (PPGSA-IFCS/UFRJ); Samuel Leal (PPGSA-IFCS/UFRJ). Apesar de estarem em outros programas de pós-graduação, a internet sempre estreitou as distâncias e permitiu uma interlocução bastante produtiva.

Aos colegas do PPGAS, Ernenek Mejía e Patrícia Carvalho, que levantaram pontos importantes a respeito de um dos vídeos aqui analisados, o “Mokoi”. Também agradeço a Juliano Araújo, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, por sua leitura atenta a trechos desta dissertação e suas preciosas sugestões.

Às equipes da Funai em Itanhaém-SP e Tapejara-RS, onde trabalhei e, portanto, me acompanharam no momento final em que eu estava redigindo a dissertação, em especial aos colegas Carlos Eduardo Ferreira Gomes, Marcos Cantuária, Rodrigo Nacif, Amaury Vieira, Juracilda Veiga, Lourinaldo Veloso, Marcela Baptista, Mauro Leno e Ana Júlia Mallmann. Agradeço imensamente a compreensão de cada um.

À amiga Aline Mendes de Queiroz que quase sempre à distância me apoiou mesmo nos momentos de desânimo e dificuldades.

Aos meus cunhados Silvana e Ricardo, pelas horas em que passamos discutindo questões antropológicas, institucionais (Funai) e da vida de uma forma em geral. Sempre é bom reencontrá-los!

Ao meu pai Orlando pelo otimismo e às minhas irmãs, Denise e Poliana, pelo carinho e suporte emocional. Com eles sempre pude dividir minhas angústias acadêmicas, pois partilham desse universo particular.

A três mulheres que tiveram papel decisivo na reta final da escrita e sem as quais eu seguramente não teria finalizado, pois cuidaram com amor e dedicação da minha filha: Lourdes, minha mãe, Hilda, minha sogra, e Diva, nossa amiga e babá ocasional. Jamais esquecerei o empenho de vocês para nos auxiliar com a Olívia!

Ao meu marido Anderson, que mesmo se dividindo em diversas outras atividades e trabalho fora, sempre me apoiou incondicionalmente nessa empreitada; e,

finalmente, à nossa linda filha Olívia, atualmente com sete meses de vida, a grande inspiração para que este trabalho fosse enfim concluído.

Amanhã será o tempo do vídeo colorido autônomo, das montagens videográficas, da restituição instantânea da imagem registrada, ou seja, do sonho conjunto de Vertov e Flaherty, de uma câmera tão 'participante' que ela passará automaticamente para as mãos daqueles que até aqui estavam na frente dela. Assim, o antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele mesmo será observado, gravado, ele e sua cultura (ROUCH, J. La caméra et les hommes. In: FRANCE, C. Pour une anthropologie visuelle. In: QUEIROZ, R. C., 2004, p. 49).

INTRODUÇÃO

Fragmentos aproximativos

extrato i

‘Diego, e você? O que está fazendo? O que está pensando?’. Essas questões me foram direcionadas por Mokuká em dezembro de 2009. Ele estava sentado no banco da frente do carro, enquanto passeávamos pelo aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Filmava a paisagem fazendo comentários em sua própria língua, gravava um material para *comunicar* aos outros que ficaram na aldeia sobre sua viagem ao Rio. De repente, Mokuká virou para trás e me perguntou o que eu fazia e o que eu pensava naquele momento. Simplesmente não soube o que responder e disse, um pouco intimidado pela câmera, que não pensava em nada. Ele pareceu frustrado (apontou a câmera para frente) e eu me senti, imediatamente, um ‘mau nativo’. Passei, então, a perceber essa vontade de conhecimento de Mokuká e o quanto ela estava relacionada com um uso particular do vídeo que ele fazia (trecho da dissertação de DIAS, 2011, p. 108).

extrato ii

A reação da pequena plateia durante a apresentação dos vídeos me chamou a atenção. Especialmente no caso do primeiro em que uma criança deveria golpear a outra com a raiz de uma planta (*oi’ô*), que me pareceu grande e pesada para suas mãos. Os choros dos meninos na tela provocavam incômodo nos espectadores, ainda que os pais daquelas crianças recebiam-lhes no entorno do cenário da luta com sorrisos, algum consolo e aparente orgulho. Já no segundo filme a plateia reagiu com risadas às tentativas de as mães darem água aos filhos durante o Darini, pois eram interrompidas pelos protetores do ritual, que atiravam longe as jarras de barro com água, quebrando-as. Mas o que me surpreendeu ainda mais para além das reações no decorrer dos vídeos foi o momento seguinte em que perguntas foram direcionadas ao diretor xavante, especialmente quando um senhor questionou um tanto indignado: ‘Alguém já morreu executando esses rituais?’. Caimi não pareceu espantado e respondeu calma e gentilmente que “não” e que os rituais eram justamente para fortalecer o corpo e o espírito dos meninos xavante, além do que os anciões estavam atentos para as mudanças que o tempo (na verdade as suas consequências) ocasionava nos corpos das gerações mais novas de forma que já não os realizavam exatamente como fora no tempo de outrora: com muito mais rigor e por meses a fio. A resposta pareceu confortar, ao menos momentaneamente, a aflição daquele senhor (trecho escrito por mim a respeito do visionamento dos vídeos de Caimi Waiassé no evento *Fazendo/pensando junto* realizado no Sesc/Campinas em setembro de 2010).

extrato iii

A oficina corria bem quando Caimi olhou para o relógio e disse que eram quase cinco da tarde e que naquela hora o pessoal na aldeia já estaria conectado via *skype* para falar conosco. Depois de algumas tentativas vemos as primeiras

imagens numa grande televisão à nossa frente que transmitia as imagens do computador de Clara. Nossos interlocutores estavam na escola da aldeia ansiosos para falar com os participantes da oficina em Campinas. Ora crianças apareciam na tela com seus olhinhos curiosos e sorridentes, ora os mais velhos sem saber exatamente para onde fixar o olhar que seria captado pela câmera e, finalmente, os professores indígenas, geração mais moça que ali ajudava a promover tal encontro conectando-os a nós. O que era falado em xavante lá na aldeia no Mato Grosso era traduzido por Caimi para nós aqui. Mas *lá e aqui* na verdade parecia não fazer muito sentido neste caso, já que compartilhávamos o mesmo tempo ao estarmos conectados virtualmente através dessa mídia. Os anciões disseram então que cantariam para nós e assim o fizeram numa grande roda na frente da câmera conectada ao computador. Caimi falou que seria de bom grado retribuirmos e fizemos uma roda também depois de algumas instruções de como homens e mulheres deveriam dançar no grande círculo formado. Após nossa primeira tentativa os velhos concluíram que o nosso canto estava fraco e que, portanto, cantariam para ajudar e as rodas aconteceram dessa vez simultaneamente em Campinas e na aldeia xavante de Pimentel Barbosa no Mato Grosso. Pessoas que passavam pela biblioteca do Sesc paravam para ver e ouvir o que estava acontecendo. Algumas até “entraram na dança”. Para finalizar e nos despedirmos, alguns de nós fomos à frente da câmera falar algo para nossos anfitriões e interlocutores, que disseram estar muito contentes que os jovens Caimi, Neto e Clara estivessem em Campinas “para nos ensinar um pouco sobre a cultura xavante”. Várias pessoas quiseram falar frente à câmera do computador para que fosse bem visto e ouvido lá no MT e então uma pequena fila foi formada (continuação do extrato ii escrito por mim na ocasião do mesmo evento).

Os extratos acima me remetem a duas situações emblemáticas que vivi e que me despertaram para a questão de como os indígenas estão lidando com as suas imagens através do uso de recursos tecnológicos, como o vídeo e a internet, que têm sido por eles operados como mediadores num processo de produção imagética de si. Os vídeos realizados pelos indígenas passaram então a me interessar na medida em que através deles essas populações têm condições de informar tanto a sua perspectiva de si quanto sobre os outros, sejam eles indígenas de outros povos ou não indígenas. E é nisso que vi uma potencialidade a ser explorada e a qual passei os últimos anos me dedicando, conhecendo e me surpreendendo com a qualidade e a sofisticação de cada novo vídeo que pude ter acesso.

Antes de prosseguir retomarei os breves extratos acima. O primeiro deles foi relatado pelo próprio autor, Diego Madi Dias, em trabalho apresentado na Reunião Brasileira de Antropologia em Belém-PA (2010), estando também em sua dissertação de mestrado defendida no princípio de 2011 no IFCS/UFRJ. Em sua pesquisa ele investigou a questão do uso dos recursos audiovisuais entre os Mebêngôkre, sendo que o seu campo foi realizado tanto na aldeia Môikarakô (PA) como também durante as oficinas de vídeo

ocorridas no Museu do Índio no Rio de Janeiro, em que alguns indígenas daquele povo participaram. O trecho que trouxe aqui é justamente quando Diego acompanhou Mokuká em visita ao Rio de Janeiro. O meu fascínio pelo relato de Diego se explica por ser um momento emblemático em que ele passa a ser o outro de Mokuká, situando-se no papel de “nativo”, como afirma. Tal situação nos remete ao texto de Jean-Claude Bernardet (2004), em que reflete sobre a filosofia da alteridade. Para o autor tal noção é operacionalizada quando quem se diz sujeito aceita ser um outro do outro no momento em que o centro (posição do sujeito) se desloca. Este extrato parece ilustrar bem essa ideia. Pois nesta ocasião Diego tornou-se o outro de Mokuká e ele assumiu esse papel quando afirmou que se sentiu um “mau nativo”. E qual não seria a decepção do antropólogo quando em campo seus interlocutores disserem que não pensam em nada?

Após ter ouvido essa experiência tão francamente compartilhada pelo pesquisador fiquei instigada em saber o que afinal os indígenas estavam interessados em filmar em suas viagens por cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Boa Vista. Caimi Waiassé, o realizador xavante que apresentou seus vídeos em Campinas, afirmou que gostava de acompanhar – da posição privilegiada que um viaduto em São Paulo lhe oferece – a movimentação dos *waradzu* (não índios) que como “formiguinhas” caminham rapidamente, entram e saem de “buracos” (em alusão ao metrô) e moram “uns sobre os outros” (edifícios). Eu gostei de ouvir a perspectiva dele sobre a sociedade em que vivo. Enquanto estudante de antropologia costumo ler sobre a realidade de outros povos e percebi que poucas haviam sido as ocasiões em que tive a oportunidade de saber o revés, ou seja, a forma como os outros nos veem a nós e a nossa forma de organização social. Outra ocasião em que vivi isso recentemente foi na penúltima Bienal de São Paulo (novembro de 2010) em que o artista estadunidense de ascendência cherokee Jimmie Durham montou uma instalação provocadora intitulada: *Bureau for Research into Brazilian Normality*, em que lançou olhar provocador sobre a cidade de São Paulo ao colocá-la como reproduzindo ainda hoje a característica colonizadora herdada dos bandeirantes, que se atualizaria em referências como monumentos, nomes de rodovias, mas especialmente nas práticas cotidianas dos paulistanos, sendo que o seu modelo de bandeirante atual seria um executivo que aos finais de semana pratica golfe em algum clube elitista da capital.

Caimi e Jimmie expressam em seus trabalhos forte conteúdo crítico em relação à sociedade ocidental e suas perspectivas me soam instigantes. Sendo assim, penso que há um potencial todavia não bem explorado aí, aliás, isso me parece ser em grande medida o que viria a ser, nos últimos tempos, a tão comentada reflexividade na antropologia. Este trabalho não tem como foco a apreensão da perspectiva indígena sobre os não indígenas, embora ela surja aqui e ali especialmente em dois dos vídeos por mim abordados no capítulo terceiro. Isso porque em se tratando do tema da auto-representação, falar de si está numa relação que supõe um(s) outro(s) como espelho(s), ou seja, como referência. Mas vou deixar para tratar disso com mais detalhes a seguir, pois agora abordarei os extratos ii e iii para mostrar de que forma preferi nesta ocasião da minha trajetória me dedicar aos vídeos indígenas.

Os trechos ii e iii foram escritos a partir da minha experiência enquanto participante no evento *Pensandofazendo junto: a contemporaneidade dos povos tradicionais* que ocorreu em setembro de 2010 no Sesc/Campinas. A proposta dos organizadores¹ foi pôr para dialogar intelectuais acadêmicos e não acadêmicos, no caso, indígenas xavante e seringueiros, pois eram os grupos com os quais eles já trabalhavam. Na primeira noite do evento Caimi Waiassé se apresentou como realizador xavante e falou um pouco da sua trajetória para os presentes. Sidaneri Neto e Clara, Xavantes de uma geração mais nova, que o acompanhavam pelo visor da câmera, filmaram todas as apresentações e discussões. Em certa ocasião, Caimi fez uma afirmação que ainda povoa meus pensamentos: “Os Xavante são o povo da imagem”. Eu só conseguiria ter uma compreensão mais ampliada (sem esgotá-la, é claro) sobre aquela afirmação com as atividades subsequentes do evento.

No dia seguinte houve a apresentação dos vídeos *Oió* e *Darini*, ambos codirigidos por Caimi². A plateia estava um tanto quanto vazia quando Francisco Caminati, um dos organizadores e doutorando na Unicamp, apresentou o realizador xavante e o convidou para falar um pouco dos vídeos que seriam vistos na sequência. Caimi tomou a palavra, se apresentou rapidamente e falou sobre os dois vídeos que seriam apresentados na

¹ Grupo de Pesquisa Conhecimento, Tecnologia e Mercado (CTeMe)/Unicamp e Sesc/Campinas.

² Jorge Protodi, também Xavante.

sequência. É aqui então que se enxerta o extrato ii. Embora eu já tivesse assistido a alguns vídeos produzidos por indígenas estes dois foram particularmente interessantes pela reação que causaram nos espectadores que participavam do evento, que no caso do vídeo *Oió* se contorciam e se expressavam também com sussurros a cada golpe que os meninos levavam, inclusive eu. Isso já havia me chamado suficientemente a atenção quando as perguntas foram dirigidas a Caimi após a projeção. Alguns se manifestaram sobre as dores e os “excessos” do ritual. No que Caimi lembrou, pois já havia falado antes da projeção, que a luta ritual é uma espécie de iniciação do menino na formação do corpo do guerreiro xavante. Considerando as intervenções um tanto quanto descabidas, um dos organizadores ali presente, Rafael Alves da Silva (CTeMe/Unicamp), pediu a palavra e se dirigindo a Caimi provocou os espectadores dizendo que diferentemente do povo xavante, que tem um motivo bem pensado por trás dos seus rituais, a nossa sociedade, sim, tem alguns rituais violentos e sem objetivos aparentes, e citou os casos de mortes em trotes quando do ingresso de estudantes nas universidades. Rafael inclusive se dispôs a mostrar para o realizador xavante as imagens desses “rituais desastrosos”, como chamou. Pensei que a sua intervenção geraria certa polêmica, mas as outras questões foram a respeito de especificidades da filmagem e os ânimos foram amenizados. De qualquer forma o que presenciei me despertou questões como: o que ele gostaria de transmitir com aqueles vídeos para um público *waradzu* (como se referem aos brancos)? De que forma será que ele imagina que aquelas imagens nos afetam e promovem ou não um diálogo transcultural? Os vídeos eram uma forma de comunicar, pois o formato editado ele já havia adiantado que não era o que os Xavante preferiam, e sim o material bruto e sem cortes com quase 40 horas de filmagens, mas o que exatamente? Questões como essas e outras fervilhavam em minha cabeça enquanto voltava naquela noite para casa.

Embora os vídeos e suas repercussões tenham me incitado diversas questões, a atividade do último dia ainda foi a que mais me marcou: a oficina coordenada pelos realizadores xavante. Era um sábado à tarde e fui sem saber exatamente o que nela ocorreria em termos de conteúdo e atividades, pois a programação impressa não detalhava. O extrato iii relatado acima se localiza aqui. Como já tratei brevemente o que aconteceu na ocasião, vou levantar apenas alguns aspectos que mais me chamaram a atenção.

Primeiramente, o fato de os indígenas estarem conduzindo a atividade (novamente um deslocamento do centro), pois embora sejam recorrentes discursos favoráveis ao protagonismo indígena, infelizmente, na prática, isso não é o que acontece geralmente, como sabemos; também a questão das pessoas que estavam no local para lerem livros para suas crianças e outros que liam jornais e revistas acabarem se envolvendo na atividade; e, finalmente, certo reforço instigante da defesa de Caimi de que os Xavante são “o povo da imagem”, pois através das imagens captadas pelas câmeras dos computadores no Sesc e na aldeia no Mato Grosso estávamos estabelecendo um diálogo efetivo através dos discursos, danças e cantos compartilhados. O trio xavante lidava com destreza com as mídias para estabelecer a comunicação. E até aquele momento eu não me recordava de ter presenciado muitas outras ocasiões semelhantes.

Ter experienciado, ainda que brevemente, uma pequena parte do que pode ser a produção das imagens pelos Xavante através de (i) os vídeos do Caimi; (ii) a filmagem atenta de todo o evento realizada por Neto e Clara; e (iii) a comunicação via *skype* com os Xavante no MT durante a oficina, foi algo que me marcou e me despertou para a temática dos vídeos indígenas. Foi assim então que procurei ampliar a gama de vídeos assistidos e ao me deparar com a riqueza de elementos que eles condensam optei por trilhar por esses meandros a minha investigação de mestrado. Isso porque penso que os vídeos indígenas portam elementos que permitem acessarmos aspectos dos grupos formulados por eles próprios num diálogo com o que já viram e vivenciam/vivenciaram sobre si a partir da perspectiva do outro. E a própria produção antropológica informou-os bastante nesse sentido.

Buscando transpor a mediação: novos contextos e suas possibilidades

Especialmente nos anos 1980, momento em que as ciências humanas receberam fortes críticas e foram questionadas a respeito das formas tradicionais de representarem os seus interlocutores em suas pesquisas, até então tidos como “objetos”, a ideia da representação passou a ser reconfigurada, pois o que era formulado pelos acadêmicos passou a competir com as representações dos “nativos” realizadas por eles próprios

(GONÇALVES; HEAD, 2009). De forma que no caso da antropologia a autoridade etnográfica que reivindicava a sua legitimidade na fórmula “eu estive lá, vi e, portanto, posso falar sobre o outro” (CLIFFORD, 1998) acabou sendo profundamente abalada.

O surgimento desse novo contexto em que as representações estão em disputa me parece propício para atentarmos para a própria questão da auto-representação que os sujeitos, enquanto produtores de discurso, estão construindo por si como objeto de nossas – enquanto antropólogos – investigações. E é com isso em mente e nessa perspectiva que trabalho com os vídeos indígenas: eles são um dos suportes possíveis para este estudo, como também o seria a produção literária, por exemplo. Portanto, não estou aqui fazendo um trabalho de etnologia indígena clássico, ou seja, interessado em aprofundar nos temas de rituais, organização social, arte, mitologias, etc., mas interessado no discurso narrativo através das imagens desses sujeitos, ou seja, como eles estão apresentando, interpretando, reinventando, fabulando suas vidas presentes e passados mítico-históricos. Mas falando assim parece que seria indiferente a escolha do grupo executor dos vídeos (no sentido de serem indígenas ou quilombolas ou então jovens de um determinado bairro), mas não é. Primeiramente porque os indígenas no Brasil só a partir das últimas décadas que passaram a ter os seus direitos reconhecidos e um relevante sinal disso são os avanços por eles conquistados na Constituição de 1988 (outra questão é como isso se efetiva ou não na prática)³. Percebo isso como uma evidência do protagonismo indígena, que deve se refletir também no próprio lugar que se situam em nossas pesquisas acadêmicas, pois de objetos tornaram-se nossos interlocutores com suas leituras de mundo e estratégias próprias. E não me parece à toa que foi na mesma década de 1980 que os vídeos indígenas começaram a ser realizados no Brasil a partir da experiência de Turner com os Kayapó e do projeto Vídeo nas aldeias com os Nambikwara, os Xavante, os Waiãpi, dentre outros. Também é interessante que antropólogos estiveram no início desses projetos, como Turner para o primeiro e Dominique Gallois no caso do segundo, e ambos tenham publicado artigos a partir de suas experiências nesses projetos. Além desses motivos, optei por trabalhar com os vídeos indígenas porque tinha interesse tanto de me aproximar dos universos indígenas (e o

³ A prof.^a Vanessa discorda que tal Constituição tenha representado um marco no que se refere aos direitos indígenas, argumentando que desde a colônia os indígenas tiveram alguns direitos. Também lembrou do Estatuto do Índio, Lei 6.001 de 1973.

uso do plural aqui é justamente para marcar as particularidades), assim como também do universo imagético, particularmente o fílmico.

Tenho percebido – conversando com alguns indígenas, especialmente lideranças⁴, lendo reportagens sobre figuras de destaque no cenário político, como foi Juruna ou ainda são Raoni, Davi Kopenawa, dentre outros, em conversas e depoimentos dos jovens realizadores indígenas, bem como assistindo aos vídeos indígenas – a composição de um cenário de insatisfação por terem historicamente pessoas dizendo por eles e neste sentido me parece relevante que a antropologia também atente e invista nas formas que estão elegendo para comunicar (meios) e o que eles desejam comunicar (conteúdos).

Em certo momento minha orientadora Vanessa Lea me chamou a atenção preventivamente para uma questão antes que eu romantizasse cegamente o meu objeto de pesquisa. Se atualmente os indígenas no Brasil estão bem inteirados dos seus direitos e, em nome deles, vão à luta pautando suas questões nos fóruns nacionais e internacionais, criando suas associações indígenas e elaborando seus vídeos, livros, blogs, etc., há aí uma significativa contribuição dos anos de relacionamento com os antropólogos, especialmente da redemocratização para cá. Portanto, se há discursos e pautas consolidadas, parte desse protagonismo se construiu nessa relação. É em grande medida o que Manuela Carneiro da Cunha abordou em seu artigo “*Cultura*” e *cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais* (2009) ao tratar dessa incorporação/reelaboração do discurso muitas vezes inspirado pelos próprios antropólogos. Até porque um dos papéis práticos do antropólogo em campo acaba sendo o de informante/comunicador de direitos.

Voltando ao meu interesse em acessar os discursos indígenas, eu poderia, seguindo essa perspectiva, debruçar-me sobre outros registros, como os livros por eles escritos, músicas, blogs e *sites* na internet⁵, para citar alguns exemplos. Mas aqui também tem uma convergência dos meus interesses pessoais, pois tinha interesse em trabalhar com

⁴ Especialmente em decorrência do meu trabalho como servidora na Funai (Fundação Nacional do Índio) desde o começo de 2012, primeiramente no litoral de São Paulo com os Guarani e posteriormente com os Kaingang no norte do Rio Grande do Sul.

⁵ Daniel Mundukuru, por exemplo, possui 42 livros publicados e trabalha especialmente na área da literatura infanto-juvenil. Já os *sites* criados pelos indígenas se propagam vertiginosamente, e só para citar um exemplo, segue *link* do *site* da Associação Aliança dos Povos do Roncador: <<http://wedera.blogspot.com/>>.

vídeos. Foi provavelmente por isso que aquelas experiências que narrei ao princípio (através dos extratos i, ii e iii) tenham adquirido destaque em minha trajetória a ponto de me despertar para o presente objeto de investigação. Faz-se necessário destacar, portanto, que o meu olhar não é de alguém especialista em imagens, mas que da perspectiva da etnologia indígena busca reconhecer o potencial dessas novas formas tecnológicas quando o assunto é apresentação e representação de si.

Acesso ao material de pesquisa

A partir do momento que decidi que trabalharia então com os vídeos passei a procurá-los, assisti-los e reassisti-los. A maior parte do acervo que tive acesso foi de vídeos produzidos pela ONG Vídeo nas Aldeias⁶ (doravante VNA), que desde o final dos anos 1980 já produziu mais de 50 títulos, pois são mais fáceis de encontrar. Facilidade com muitas aspás, pois o acesso comumente está restrito a acervos específicos nas universidades (núcleos de imagens e/ou etnologia indígena, bibliotecas e, nestes casos, os acervos costumam estar um tanto quanto defasados ou incompletos), coleções particulares, algumas aldeias ou então para comprar pelo *site* da ONG ou alguma livraria.

Por conta da dificuldade de encontrar um acervo mais consolidado e atualizado dos vídeos, entrei em contato com a pesquisadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) da USP, Paula Morgado, para saber a disponibilidade do acervo que possuíam. O próprio *site* na internet dispõe de banco de dados com os títulos que dispõem⁷. Ao verificar que havia diversos títulos que eu ainda não havia assistido fui para São Paulo fazer uma etapa de visionamento dos vídeos, além de poder levantar algumas referências bibliográficas. Em duas semanas de pesquisa divididas entre os vídeos no LISA e pesquisa

⁶ O VNA surgiu em 1987 como uma das atividades do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) com o objetivo de: “[...] apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha.” Disponível em: <videonasaldeias.org.br>. Em 2000 tornou-se uma ONG. Na publicação recente em comemoração aos 25 anos do VNA (*Vídeo nas Aldeias: 25 anos*), Vincent Carelli (2011, p. 42-51) recontou com palavras e imagens fotográficas a história do projeto em: “Um novo olhar, uma nova imagem”.

⁷ <<http://www.lisa.usp.br>>. Para ter acesso é necessário se cadastrar no *site*.

nas bibliotecas (FFLCH e ECA), vi e/ou revi 26 títulos⁸, sendo a maioria produção do VNA e um ou outro comumente citado na bibliografia sobre antropologia e imagem.

Essa etapa da pesquisa contou com o aporte bibliográfico do trabalho final da disciplina de História e Teorias da Antropologia II ministrada pelo professor John Monteiro. Isso porque nele eu havia realizado uma revisão bibliográfica especialmente focando o início da produção de vídeos indígenas no Brasil. Então com esse trabalho acabei iniciando uma compreensão de como o processo foi se dando especialmente no Brasil, embora nas minhas leituras levantasse pistas de como foram alguns processos de vídeos indígenas em outros locais também, como entre os Navajo na América do Norte (ADAIR; WORTH, 1967) e os aborígenes australianos (GINSBURG, 1991). A literatura estava tratando dos projetos de filmagem, como por exemplo, o *Kayapo Video Project* e o *Vídeo nas Aldeias*, e dos vídeos que deles resultavam. Na década de 1990 pesquisadores associados a esses projetos como Terence Turner e Dominique Gallois publicaram artigos a respeito desses primeiros momentos das experiências dos indígenas no Brasil com o vídeo (TURNER, 1993; CARELLI; GALLOIS, 1992, 1995; GALLOIS, 1998). Nesse trabalho pude levantar o primeiro momento da bibliografia a partir das experiências que eram também muito recentes, pois datam da segunda metade da década de 1980. Parte do trabalho serviu de base para a construção do segundo capítulo, como veremos a seguir.

Mais recentemente surgiram trabalhos acadêmicos, especialmente dissertações, que abordaram temas afins ao meu aqui, mas que, todavia, não foram publicados. A maioria

⁸ *Piõ Höïmanazé. A mulher Xavante em sua arte* (2008) de Cristina Floria; *Vídeo nas Aldeias se apresenta* (2002) de Mari Correa e Vincent Carelli; *Tem que ser curioso* (1997) de Caimi Waiassé; *Hepari Idub'rada, Obrigado Irmão* (1998) de Divino Tserewahu; *Os donos da água. Conflitos e colaboração pela proteção dos rios* de Laura G. Granham; *Índio na TV* (2000) de Vincent Carelli; *Antropofagia visual* (1995) de Vincent Carelli; *Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera* (2007) do Coletivo Kuikuro de Cinema; *Kinja Iakaha. Um dia na aldeia* (2003) de Wamé Atroari, Araduwa Waimiri, Kabaha Waimiri, Sawá Waimiri, Iawysy Waimiri, Sanapyty Wamé Atroari; *O espírito da TV* (1990) de Vincent Carelli; *A arca dos Zo'é* (1993) de Vincent Carelli e Dominique Gallois; *Rituais e festas Bororo* (1917) de Thomaz Reis Major Luiz; *Jane Moraita. Nossas festas* (1995) de Kasiripinã Waiãpi, D. Gallois, Tutu Nunes e V. Carelli; *Das crianças ikpeng para o mundo* (2001) de Natuyu Yuwipo Txicao, Karané T. e Kumaré T.; *A festa da moça* (1986) de V. Carelli; *Do São Francisco ao Pinheiros* (2007) de Paula Morgado; *Pirinop. Meu primeiro contato* (2007) de Mari Correa e Karané Ikpeng; *Kiarãsa yô sâti. O amendoim da cotia* (2006) de Komoi e Paturi Panara; *Xinã bena. Novos tempos* (2006) de Zezinho Yube em colaboração; *Dançando com cachorro* (2001) de Adalberto Kaxinawa, Isaac Pinhanta Ashaninka, Jaime Lullu Manchineri; trilogia de Benki Pianko: *Caminho para a vida; Aprendizagem do futuro e Floresta viva* (2004); *SOS Rio Xingu* (2002) de Whinty Suyá, Karané T. Natuyu T. e V. Carelli e, finalmente, *Iauaretê. Cachoeira das onças* (2006) de V. Carelli e Altair Paixão.

deles trata de experiências de realização de vídeos com os indígenas, ou seja, de antropólogos que foram a campo e acompanharam os realizadores indígenas em ação, como foi o caso de Diego Dias (2011) com os Mebengokrê, Samuel Leal com os Xavante (2012)⁹ e Aline Martins Villela Pinto com os Asuriní (2009)¹⁰. Já Fernanda Oliveira Silva (2006)¹¹ e Adriana Fernanda Busso (2011) pesquisaram o Vídeo nas Aldeias, sendo que a segunda acompanhou as oficinas de vídeo realizadas pela ONG no Acre entre os Ashaninka, bem como o processo de edição de um vídeo Huni Kuin em Olinda-PE¹², tendo mostrado de que forma a ONG trabalha orientando a formação dos realizadores. Fernanda Oliveira Silva em seu mestrado pesquisou a trajetória do realizador Xavante Divino Tserewahú, já bem consolidado neste cenário dos vídeos indígenas (2013)¹³.

(im)possibilidades

A ideia inicial era acompanhar um realizador indígena em suas etapas de trabalho: planejamento e elaboração do roteiro, filmagens na aldeia ou fora dela e, finalmente, a edição do material bruto. Como eu só conhecia pessoalmente o Caimi Xavante lhe escrevi um *e-mail* (contato que dispunha) em meados de janeiro de 2011 perguntando se tinha projeto para aquele ano e, caso a resposta fosse afirmativa, se eu poderia acompanhar o seu trabalho. Depois de um bom tempo respondeu dizendo que não havia projeto por falta de recurso e que conversaria com Divino Tserewahú, realizador xavante mais experiente, e os anciões sobre a possibilidade de eu ir para lá. Meses depois me escreveu em *site* de relacionamento (*facebook*), outra ponte de contato¹⁴, perguntando se eu havia desistido de ir, mas eu sequer havia recebido um “cartão verde” para tanto e,

⁹ Samuel trabalha com os Xavante de Pimentel Barbosa e a sua dissertação foi defendida no PPGSA do IFCS-UFRJ em 2012.

¹⁰ Dissertação defendida em 2009 no IA-Unicamp com o título: *Das acontecimentos: experiência e performance no ritual Asuriní*.

¹¹ Monografia de conclusão de curso na UNESP intitulada: *Cinema de índio: o projeto VNA* (2006).

¹² Dissertação defendida em 2011 no PPGAS-UFSCAR com o título: *Processos de ensino-aprendizagem na formação de cineastas indígenas em comunidade do Acre*.

¹³ Fernanda concluiu recentemente o mestrado na UNIFESP: *O cinema indigenizado de Divino Tserewahú* (2013).

¹⁴ Tenho observado que este tem sido um importante canal de comunicação e divulgação entre os indígenas e entre eles e os não indígenas.

diante de tal demora, acabei reavaliando a ideia inicial e decidi que deveria investir num trabalho com os vídeos, pois me renderia um campo de investigação suficientemente interessante e que me conferiria um aporte ampliado caso num momento futuro eu viesse optar por trabalhar com as filmagens em loco. A sugestão da professora Vanessa também foi muito valiosa para esse redirecionamento, pois me alertou de que a negociação com os Xavante poderia ser muito longa, especialmente num contexto em que eu ainda não tinha uma inserção anterior no campo e pelo período de realização do mestrado ser estreito para tal acordo que levaria tempo. Também pude acompanhar, ainda que à distância, algumas das suas dificuldades e transtornos para nova incursão a campo entre os Mebengokrê em 2011, que assim como outros grupos indígenas, especialmente os xinguanos, têm exigido cada vez mais “pagamentos” (em suas diversas formas) para a ida a campo dos antropólogos. Pensei que toda essa negociação poderia ser infrutífera ao fim para uma iniciante no tema como eu, pensando especialmente na questão do tempo que dispunha.

Outra ideia inicial era acompanhar as oficinas ministradas aos indígenas pela ONG VNA, seja de filmagem quanto de edição, já que foram nelas que gerações de realizadores indígenas se formaram e continuam se formando no Brasil. Além do que eu poderia tentar perceber em que medida os parâmetros de elaboração ocidental de um vídeo estão presentes na formação dos realizadores. Por essa via também almejava o acesso a mais vídeos e a um acervo documental sobre os vídeos indígenas no Brasil. Com essa ideia entrei em contato com a ONG, mas todas as minhas tentativas foram em vão. No decorrer da pesquisa conheci Adriana Fernanda Busso e tive acesso à sua dissertação (2011), que abordou justamente as oficinas de formação do VNA, portanto não me pareceu interessante investir na temática.

Essas duas tentativas um tanto quanto infrutíferas me reforçaram algumas suspeitas e sentimentos: i) como já havia escrito anteriormente sinto que em alguns campos os indígenas estão fartos da presença de pesquisadores, em especial de antropólogos nas aldeias questionando-lhes sobre suas vidas para suas pesquisas, até porque eles já conquistaram ao longo do tempo diversos suportes comunicativos e consideram-se capazes de falarem por si próprios, aliás, os vídeos me parecem ser uma evidência disso; ii) fico pensando até que ponto a minha geração tem enfrentado resistências em suas inserções em

alguns campos de investigação por conta de atuações complicadas de alguns antropólogos e demais pesquisadores. Parece-me, portanto, legítima a desconfiança que diversos grupos indígenas costumam ter dos pesquisadores e é assim que procuro compreender a atitude reticente de Caimi quando o contatei com a proposta de acompanhá-lo em suas filmagens.

É evidente que como estudante de antropologia adepta à pesquisa de campo “no campo”, foi complicado aceitar que faria um trabalho em que meu campo seria basicamente imagético: os vídeos. Meu olhar preconceituoso lhe conferia anteriormente um valor menor. Mas depois de muita resistência, hoje vejo que o assunto possui a sua relevância e espero que este trabalho ofereça alguma contribuição nesse sentido.

As análises dos vídeos no terceiro capítulo puderam em alguns casos ser complementadas/amadurecidas a partir de comunicações pessoais com dois dos realizadores indígenas, embora de distintas formas. No caso do vídeo “*Oi’ó*” de Caimi e Jorge, pude ter informações adicionais a partir do evento em que conheci o primeiro em Campinas e de contato ocasional pela internet (via *facebook* e *e-mail*) em que tirei uma ou outra dúvida, embora sem conseguir instaurar uma comunicação frequente, pois basicamente dependia de encontrá-lo *on-line* quando a internet na aldeia estava funcionando ou nos períodos em que ele passa em Barra do Bugres-MT fazendo Licenciatura Intercultural Indígena na Universidade Estadual de Mato Grosso. Já no caso do vídeo “*Mokoi*” de Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico e Germano Beñites, consegui contatar Ariel e ir até a sua aldeia em São Miguel das Missões-RS, onde vimos com a realizadora indígena, Patricia Ferreira, o vídeo e conversamos a respeito. Optei por manter no capítulo de análise dos vídeos a minha experiência de ida à aldeia, pois ela também me ofereceu elementos para pensar sobre o vídeo em questão. Já no caso dos realizadores ikpeng, não consegui estabelecer qualquer contato, mas penso que tal fato não tenha comprometido a análise, afinal o foco do trabalho está nos vídeos.

A escolha dos vídeos

Passo agora a comentar um pouco a respeito da escolha dos vídeos que selecionei para esta pesquisa. Embora a princípio tenha pensado em trabalhar com os

vídeos de uma forma mais genérica sem me ater a um ou outro particularmente, conforme fui conhecendo-os e percebendo a sofisticação do material que eu dispunha reavaliei a ideia inicial e pensei que valeria a pena focar a minha análise em dois ou três títulos, mas é claro, sem perder de vista o acervo que eu já havia acessado até ali, inclusive para ter alguns parâmetros comparativos, além de uma compreensão mais vasta de como os vídeos foram sofrendo mudanças ao longo dessas mais de três décadas de produção.

Por conta da minha experiência abordada inicialmente sobre “o meu despertar” para os vídeos indígenas, percebi que o *Oi’ó – a luta dos meninos* (2010; 26’) seria incontornável, pois provavelmente tê-lo visto e ter sido provocada pelas questões que ele incita foi o que me abriu para essa temática de investigação, além do que eu já havia experienciado, ainda que brevemente, um contato com um dos diretores, o Caimi Waiassé, e tinha pretensões de estreitar uma relação para acompanhá-lo filmando (que supunha ser mais fácil a partir desse contato prévio). O vídeo aborda um ritual xavante como tantos outros, mas por se tratar de uma luta entre crianças ele parece jogar com o princípio ocidental da não violência infantil, tornando desconfortável para uma plateia *waradzu* (branca), especialmente para os que têm certo distanciamento dos universos indígenas. Mas um dos aspectos que me parece mais interessante e a razão de abordá-lo aqui está relacionada ao fato de que o realizador optou mostrar um ritual que marca o início da formação do guerreiro xavante. E essa imagem é extremamente potente tanto perante outros povos indígenas quanto com relação aos não indígenas.

O outro vídeo que havia selecionado na etapa da pesquisa em que estive em São Paulo vendo o acervo do LISA foi *Pirinop, meu primeiro contato* (2007; 83’), dirigido por Mari Corrêa (da ONG Catitu) e Karané Ikpeng com a participação de Kumaré Ikpeng e Natuyu Ikpeng. Mais tarde e após ter visto outros vídeos Ikpeng, acabei substituindo este pelo *Marangmotxíngmo Mirang: Das crianças Ikpeng para o mundo* (2001; 35’), cuja direção foi assinada exclusivamente pelos jovens realizadores Ikpeng. E não por purismo da minha parte. Embora goste muito do vídeo *Pirinop*¹⁵, ele já é produto de um

¹⁵ *Pirinop* traz a versão ikpeng do contato pelos irmãos Villas Bôas e em que circunstâncias eles foram deslocados para o Parque Indígena do Xingu. O vídeo é todo conduzido pela narrativa do jovem realizador Karané, que aponta numa segunda parte do filme o conflito com as gerações mais novas sobre o retorno que os mais velhos reivindicam ao território de ocupação ancestral.

amadurecimento dos realizadores Ikpeng, que começaram a ser formados em 2001 na ocasião da oficina do VNA, tendo sido o vídeo *Das crianças Ikpeng...* o resultado dessa primeira oficina. Portanto, me pareceu interessante apreender atenção nele neste momento. Outro ponto interessante é que tanto o *Oió* quanto este segundo vídeo trabalham com imagens de crianças, embora o primeiro na perspectiva dos adultos sobre a luta ritual xavante, enquanto que o segundo é conduzido por crianças que apresentam a sua aldeia num tom argumentativo que lhes parece próprio. Os Ikpeng têm demonstrado um interesse no diálogo que chama a atenção e possui ações nesse sentido, como é o caso do vídeo (este em especial) e sítio na internet em que procuram mostrar de que forma se relacionam e estão interessados em se relacionar com o público externo, inclusive para a própria sobrevivência do povo como veremos.

Até recentemente estava relativamente satisfeita com a seleção dos dois vídeos, pois já me permitiriam explorar diversos aspectos e porque os dois já marcam diferenças consideráveis entre si como tentei demonstrar. Mas depois fiquei pensando que seria interessante incluir o vídeo de um povo que estivesse além das fronteiras do Brasil central ou Amazônia, que são os indígenas que têm os seus vídeos mais conhecidos no circuito dos vídeos indígenas, e que, portanto, abordasse outros problemas a partir de outra experiência. Então em conversa com a antropóloga Ana Elisa Freitas, que tem trabalhado há anos com os indígenas que vivem e/ou transitam pela cidade de Porto Alegre, especialmente os Guarani Mbyá e Kaingang, ela me sugeriu que assistíssemos o vídeo *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada* (2008; 63'). Este vídeo também foi produzido no contexto de oficina do VNA com jovens Mbyá, bem como ele traz elementos que enriquecem uma aproximação dos universos indígenas, pois revela uma situação bastante diferente da dos Xavante e dos Ikpeng, pois vivenciam cotidianamente uma luta pela sobrevivência em territórios que todavia lutam para serem demarcados e/ou ampliados. E o vídeo revela os dramas de uma população que já desde muito tempo convive com outros grupos indígenas (no caso do Rio Grande do Sul especialmente os Kaingang) e com os não indígenas, possuindo trânsito frequente entre seus territórios, bem como nos centros urbanos. Neste vídeo os realizadores também fazem uma releitura crítica de episódios históricos como estratégia discursiva para legitimar a conquista de seus territórios. Enfim,

ele abre para novos elementos, ampliando o espectro do que podemos apreender como o universo de produção dos vídeos indígenas realizados no Brasil atualmente.

Percurso

No primeiro capítulo procurei mostrar que a antropologia e o cinema surgiram aproximadamente do mesmo período no final do século XIX e que as primeiras equipes que foram a campo utilizaram câmeras como forma de registrar as populações nativas. Abordo as primeiras referências de filmes etnográficos até chegar à perspectiva mais compartilhada do cinema de Jean Rouch, que antecipou em certa medida a reviravolta epistemológica pela qual passou a antropologia a partir especialmente dos anos de 1980, em que as representações e reflexões dos até então nativos adquiriram um novo lugar. A partir disso procuro mostrar então por que a questão da auto-representação pode ser um viés pelo qual abordar os vídeos indígenas; e retomo também algumas contribuições teóricas sobre o tema.

No capítulo seguinte procurei abordar o início das produções audiovisuais indígenas no Brasil a partir de fontes bibliográficas que nos informam sobre duas experiências: a kayapó e a waiãpi. São casos emblemáticos em parte pelo pioneirismo desses povos na utilização da câmera de vídeo, mas também por serem experiências que tiveram considerável divulgação e reflexão.

E no terceiro e último capítulo apresento os três vídeos dos realizadores indígenas procurando levantar principalmente os elementos relacionados à auto-representação. No vídeo *Oi'ó* os realizadores procuraram reforçar a imagem do guerreiro xavante ao abordar como tema central a luta ritual dos meninos, além disso, o discurso xavante procura destacar o caráter de registro cultural da produção de imagens de vídeo. Já os realizadores Mbyá procuraram desconstruir o estereótipo que associa o Guarani a índio “manso”, elaborando um discurso crítico com relação à sociedade não indígena e em defesa de territórios em que possam continuar suas caminhadas (*jeguatá*), assim, reproduzindo o *nhanderekó* guarani. O trio ikpeng já demonstra com o vídeo uma perspectiva de aproximação e diálogo, de povo que alia suas tradições ao uso de tecnologias que foram

sendo incorporadas ao longo dos anos de outros povos indígenas e mais recentemente também dos não indígenas.

1 DISCUTINDO UM CAMPO DE INVESTIGAÇÃO

1.1 OBSERVAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO: OS PRIMÓRDIOS DA IMAGEM EM MOVIMENTO E DAS PESQUISAS DE CAMPO ANTROPOLÓGICAS

Em meados do século 20 o cinematógrafo¹⁶ foi considerado um importante instrumento para a investigação antropológica, tendo sido levado a campo já nas primeiras expedições etnográficas. Como havia sido inventado há poucas décadas (ainda no final do século 19) os protótipos de câmeras cinematográficas eram rústicos e as películas frágeis, tanto que metros e metros de registros foram perdidos até antes mesmo de serem montados devido às condições adversas de conservação na maioria dos casos. Ao lado dos objetos (conhecidos como da cultura material), imagens e sons também eram recolhidos durante as expedições por terem um importante valor de registro, além do que esses últimos conferiam aos objetos um grau maior de autenticidade e dinamicidade, pois as imagens evidenciavam de que forma eles eram utilizados pelas populações.

Marc-Henri Piault, que foi aluno do antropólogo e realizador francês Jean Rouch, no artigo intitulado *A antropologia e a “passagem à imagem”* (1995) procurou mostrar que não foi por acaso que a antropologia de campo e o cinema surgiram no mesmo período. A Europa tinha necessidade de expandir os seus mercados no final do século 19 através de missão colonizadora. A eficiência científica era perseguida nesse processo, que através dos levantamentos sistemáticos procurava enquadrar pessoas e objetos aos padrões de humanidade europeia segundo os preceitos evolucionistas. É nesse contexto então que se multiplicaram com vigor e se sofisticaram os instrumentos de medida e observação. Segundo Piault (1995, p. 26-27, destaques meus):

O cinema completa perfeitamente esta panóplia de instrumentos numa coleta generalizada de informações e assim fundamenta a ambição do olhar objetivo, suprimindo principalmente, os obstáculos de tempo e espaço. **A imagem animada (e o registro quase simultâneo do som) capta a transitividade do tempo, sobrepuja-se à subjetividade dos testemunhos duvidosos dos viajantes**

¹⁶ A primeira sessão pública do cinematógrafo Lumière aconteceu em dezembro de 1895 em Paris. O equipamento registrava as imagens animadas, revelava as imagens positivas e projetava (JORDAN, 1995, p. 14).

de longo percurso, suprime os desvios especiais da memória; os momentos fugidios da vivência, as singularidades e as diferenças do Outro tornam-se, assim, transportáveis e observáveis como o obelisco de Louqsor, as múmias do Egito ou os afrescos do Panthéon. [...] O registro absorve a distância material do *outro* e o reduz a imagem, alimentando o olhar.

Piault (1995, p. 27) afirmou ainda que a observação e a experimentação fizeram “[...] do cinema e da etnografia os filhos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta, de identificação, de apropriação e, talvez, de uma verdadeira devoração do mundo e de sua história.” A imagem possuía caráter de registro, comprovando existências longínquas e o distanciamento dos padrões europeus de civilidade. E, aliás, é em nome da supressão dos estados de “barbárie” que novas ondas colonizadoras foram então pulverizadas a partir da Europa para todas as regiões do mundo.

Tendo como luz e procurando não perder de vista essa valiosa contribuição de Piault (1995), procurei percorrer um breve histórico das primeiras imagens fílmicas das populações tidas por não ocidentais (“primitivas”) realizadas por expedições etnográficas como forma de apontar para o fato de que a antropologia em seus primórdios fez uso significativo desse material, que contribuiu para a produção e para a própria consolidação do conhecimento antropológico.

Os primeiros filmes, portanto, que documentaram a vida de outros povos diretamente nos locais onde viviam foram realizados, segundo Pierre Jordan (1995), durante a Expedição ao Estreito de Torres (entre a Austrália e a Nova Guiné) ainda no fim do século 19 (1898). Essa viagem a campo foi coordenada por Alfred Cort Haddon (1855-1940) da Universidade de Cambridge e tinha por objetivo documentar aspectos da cultura dos aborígenes que viviam nas ilhas do Estreito. A expedição contou com a presença de Charles Gabriel Seligman (1873-1940) e William Halse Rivers (1864-1922), antropólogos que obtiveram posteriormente importante destaque na tradição antropológica britânica. O empreendimento se destacou por mobilizar diversas tecnologias modernas para a época. Segundo Jordan (1995, p. 15-16), essa expedição teve fundamental importância na institucionalização da antropologia britânica, pois foi a partir dela que cadeiras de antropologia foram criadas, além de ser fundadora da metodologia da pesquisa de campo naquela tradição.

Inspirados e aconselhados por Haddon e sua equipe, outros pesquisadores partiram a campo levando suas câmeras, como foi o caso de Walter Baldwin Spencer (1860-1929) em pesquisa na Austrália Central¹⁷. Outro pesquisador que realizou filmes como parte de suas pesquisas foi o austríaco Rudolph Pöch (1870-1921) em seu campo em 1904 na Nova Guiné. Durante os anos de 1907-1909 esteve na África do Sul (na época colônia alemã) para pesquisar os *bushmen*, onde também realizou registros audiovisuais.

Embora o seu foco tenha sido mais o fotográfico, o estadunidense Joseph K. Dixon (1856-1926) também filmou, ainda no princípio do século 20, danças e a vida cotidiana dos índios Crow (1909, 1913, 1921) como também dos Sioux (1913) da América do Norte. Dixon estava preocupado com a extinção das populações indígenas e o registro fílmico seria uma forma de eternizá-las especialmente para as investigações científicas. Mas essa preocupação não era exclusividade sua. Por este período vemos que esse “espírito salvacionista” estava disseminado entre os pesquisadores e isso estava relacionado com a presunção de superioridade dos padrões culturais europeus de que falava Piault, como vimos anteriormente.

Uma equipe alemã liderada por Tischner esteve na Micronésia e arquipélago Bismarck e, durante quase dois anos (1908-1910), realizou uma série de filmes. R. Neuhauss do *Museum für Völkerkunde* de Berlim também realizou filmagens na Nova Guiné, dessa vez com a população Kate. A expedição antropológica que permaneceu mais tempo em campo neste começo do século 20 foi organizada por William Van Valin do Museu da Universidade da Pensilvânia. Durante os anos 1912-1918 ele e a sua equipe estiveram entre os Inuit em Point Barrow (cidade mais ao norte da América).

Até então esses registros audiovisuais que as expedições etnográficas realizavam tinham um caráter basicamente documental e fins estritamente acadêmicos, portanto sua circulação era restrita. Raras eram as projeções ampliadas, como a que ocorreu em 1914 com o filme *In the land of the Head Hunters* de Edward Sheriff Curtis (1868-1952), que foi lançado numa grande sala de cinema de Nova Iorque e fez muito sucesso com o público. Esse filme foi rodado a partir da sua pesquisa etnográfica com os Kwakiult

¹⁷ A parte não deteriorada do seu material gravado em 1901 encontra-se atualmente no *National Museum of Victoria*.

da costa noroeste do Pacífico, mas Curtis já era conhecido e prestigiado por suas fotografias de indígenas de diversas regiões da América do Norte, que eram cuidadosamente montadas no intuito de transmitir maior “veracidade” contextual. Tanto que a sua produção fotográfica é ainda hoje muito mais conhecida e acessível do que os seus filmes¹⁸.

Na avaliação de Pierre Jordan (1995) o primeiro filme do gênero etnográfico surgiu no Brasil em 1916. *Rituais e festas Bororo* de Luiz Thomaz Reis procurou mostrar diversas atividades dos Bororo, captadas durante os meses em que viveu no Mato Grosso com essa população entre 1914 e 1915. Reis foi o fotógrafo oficial da Comissão Rondon, que tinha por objetivo instalar linhas telegráficas do Mato Grosso ao Amazonas. Filmou os indígenas durante 28 anos ao longo das atividades da Comissão. Embora já tivesse produzido o filme *Os Sertões de Mato Grosso* entre 1913-1914, que foi às telas em 1915 em São Paulo e Rio de Janeiro causando grande furor, foi com *Rituais e festas Bororo* que teve maior reconhecimento, filme que inclusive o levou a Nova Iorque para uma série de conferências. Sobre *Rituais* comentou:

As diferentes danças, os rituais do Marido, do Toro e de Aidje, são filmados aliando **precisão etnográfica e concepção estética**. A realização é assustadoramente moderna, a câmera dinâmica, os *panoramiques* que seguem o dançarino, pintado com urucum e decorado com penas simbolizando a pantera no momento que a dança fecha o ritual fúnebre, são extraordinários. [...] Lá onde seus predecessores se contentavam em fazer imagens animadas com uma câmera fixa registrando uma série de fotografias, **Reis filma utilizando todas as possibilidades que lhe oferece o tipo de material de que dispõe; ele escreve com a câmera**. Antecipando Flaherty, ele revela e copia os filmes no lugar da filmagem apesar dos insetos que, por vezes, se aglutinam na película (JORDAN, 1995, p. 20, destaques meus).

Neste trecho Pierre Jordan procurou esclarecer o seu critério quando defendeu que *Rituais* foi o primeiro filme etnográfico. Parece-me que está no aspecto da construção/elaboração fílmica que o realizador cuidadosamente executou ao montar o filme, construção assim como o é a escrita etnográfica. Isso porque o espectador pode notar que as sucessões de imagens foram pensadas e devidamente ordenadas no sentido de criar

¹⁸ A editora *Taschen*, que publica diversos livros de artes, publicou em volume único (576 p.) uma seleção a partir de todo o trabalho fotográfico de Curtis organizado por Hans Adam e intitulado: *The North American Indian*, na minha versão em espanhol: *Los índios de Norteamérica* (2005). Nela estão reunidas fotografias de Curtis de 1907-1930, identificadas pela ordem dos 20 volumes originais em que foram publicados na época, onde cada um abriga as imagens de uma ou mais etnias. Há ainda nesta coletânea uma introdução sobre sua vida e obra.

um argumento, afinal afirmou que Reis “escreve com a câmera”. Não é, portanto, mais uma justaposição de imagens em que o espectador não conseguia identificar uma sequência lógica como os filmes produzidos até então.

Embora não tenha sido o primeiro filme etnográfico de acordo com essa perspectiva, *Nanook of the North* de Robert Flaherty (1884-1951) sem dúvida foi o que obteve maior sucesso e o que ficou mais conhecido quando o assunto é esse gênero fílmico. Flaherty iniciou as suas filmagens no ártico canadense em 1914, depois de viver cinco meses coabitando com os Inuit. Filmou até 1916, mas um acidente acabou incendiando o seu negativo, tendo ele próprio ficado bastante machucado na ocasião e, assim, perdeu todo o material para a primeira versão da montagem. Anos depois Flaherty conseguiu financiamento e voltou a campo executando nova filmagem. Essa versão foi lançada em Nova Iorque no ano de 1922.

Ainda na perspectiva de Jordan, *Rituais* e *Nanook* representaram rupturas com tudo que vinha sendo produzido, pois até então seus predecessores no geral simplesmente projetavam os materiais brutos basicamente sobrepondo umas imagens às outras sequencialmente. A diferença entre eles é que *Nanook* inaugurou a etnoficção, e nela segundo Jordan (1995, p. 22, destaques meus):

[...] **os Inuit desempenham o papel de si mesmos**, habilmente colocados em cena por Flaherty graças ao excelente conhecimento da cultura Inuit e da convivência autorizada pela longa estadia com os protagonistas. Nasce o método Flaherty: paciente construção de relações verdadeiras com aqueles(las) que serão **os autores do filme**; lenta elaboração que permite, através do compartilhar do cotidiano dos outros, **alcançar suas concepções de mundo** a fim **de buscar restituir, pela imagem, o existir** de um caçador de focas Inuit, de um chefe Samoan, de um pescador das ilhas Aran ou de um jovem Cajun do Bayou.

A etnoficção seria, nessa perspectiva, a encenação pelos próprios membros de um grupo do seu modo de viver e pensar, mas devo ponderar que aí a auto-representação era em termos, já que a encenação era conduzida pelos conhecimentos do diretor, cujo objetivo era transmitir uma determinada imagem que a seu ver fosse coerente. O método Flaherty já se aproximava da própria etnografia de campo no sentido de possibilitar ao espectador/leitor uma visão aproximada do que podem ser “as concepções de mundo”, nos termos de Jordan, de um determinado grupo num determinado momento temporal. Mas o

mais interessante para mim aqui é essa ideia de que os Inuit representavam a si, apesar de neste caso serem “colocados em cena” pelo realizador. Essa autoria, em alguma medida compartilhada, parece antecipar tanto elementos do método rouchiano quanto algo caro à antropologia pós-moderna dos anos 1980.

Complementando essa retrospectiva de Pierre Jordan e enfocando brevemente o cenário nacional, é fundamental destacar que um dos antropólogos pioneiros no Brasil, Edgard Roquette Pinto (1884-1954), acompanhou a Comissão Rondon por alguns meses em 1912 e dessa experiência resultaram o livro *Rondônia: antropologia-ethnographia* (1917), diversas fotos dos índios Pareci e um filme sobre os Nambikwara. Roquette Pinto estava envolvido com as iniciativas cinematográficas e fonográficas no país, tendo em 1923 criado a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, uma das primeiras no Brasil, e em 1936 foi um dos fundadores do Instituto Nacional de Cinema (CAIUBY NOVAES, 2010, p. 466)¹⁹.

Na ocasião em que Dina e Claude Lévi-Strauss estiveram no Brasil nos anos de 1930, eles também realizaram alguns filmes, além das conhecidas fotografias, dos Kadiweu e Bororo. Esses filmes que não são tão conhecidos pertencem ao Centro Cultural São Paulo²⁰ (CAIUBY NOVAES, 2010, p. 468).

Vamos então dar um salto de algumas décadas para comentar brevemente aqui sobre um realizador-antropólogo incontornável: o engenheiro francês Jean Rouch. Ele foi ao continente africano inicialmente para construir pontes e estradas na região do Níger (África setentrional), que na época era colônia francesa. Durante o seu trabalho acabou se envolvendo com os trabalhadores da região, estabelecendo com eles uma frutífera relação

¹⁹ “Responsável pela criação, em 1910, do primeiro acervo de filmes científicos no Brasil, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, Roquette-Pinto via o cinema como um meio para a educação do povo e não como entretenimento.” (CAIUBY NOVAES, 2010, p. 467).

²⁰ Segundo informações no *site* deste Centro os filmes são: “1) Aldeia Nalike dos índios Kaduveu: A festa da Puberdade, um baile à moda ocidental, os trabalhos em tecelagem. 1935-36; 2) Os índios Kaduveu na Aldeia Nalike: o trabalho de preparação de fibras para a confecção de cordas e destas para a confecção de redes. Jogos, desenhos sobre papel, pinturas nas faces das mulheres. 1935-36; 3) Cerimônias Funerais entre os Índios Bororo: Aspectos das danças e ‘Ewaguddu’ e ‘Paiwe’ entre os índios Bororo, Colhidos em dezembro de 1935 Rio Vermelho, MT; Aspectos variados dos costumes dos indígenas Bororo: artesanato, dança, jogos, distribuição da aldeia e cerimônias fúnebres 1935, MT; 4) Os trabalhos do gado no curral de uma fazenda do sul do Mato Grosso, 1935; 5) A vida de uma aldeia Bororo: Aspectos da vida dos índios Bororo na aldeia Kejara: feitura do fogo, artesanato e tecelagem, caça, pesca e o entardecer na aldeia, 1935; 6) Festa do Divino Espírito Santo: flagrantes da Festa do Divino Espírito Santo, em Mogi das Cruzes, SP, a procissão e as diversas cerimônias paralelas – Moçambique, Cavalhada e Congada, 1936.” Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/informativo_2009_levistrauss.asp>.

que permitiu que realizassem filmes juntos, dentre eles estão: *Les maîtres fous* (1955), *Jaguar* (1957), *Chasse au léon à l'arc* (1965)²¹, e outros. Após alguns anos em solo africano Rouch voltou à França, onde frequentou cursos de etnologia de Marcel Mauss e Marcel Griaule, sendo este último o seu orientador de tese e de quem teve grande influência, lembremos que em 1948 esse autor publicou o emblemático *Dieu d'eau. Entretien avec Ogotemeli*, cujo próprio título revela, entrevistou ancião dogon sobre sua perspectiva de vida.

No ano de 1953 Rouch criou, juntamente com outros etnólogos franceses, dentre eles Griaule e Lévi-Strauss, o *Comité du film ethnographique*, cuja sede era no Museu do Homem em Paris. Desde os seus primórdios este Museu abrigou diversos tipos de atividades de cunho científico de forma que a institucionalização da antropologia na França passou, em grande medida, por esse espaço de caráter híbrido²².

Em sua definição Rouch dizia que realizava um “cinema verdade”, a partir das influências herdadas tanto do soviético Dziga Vertov²³ quanto do estadunidense Robert Flaherty. Além das inovações que propunha com a câmera, a sua forma de fazer etnoficção era construindo os filmes *com* os seus personagens, ou seja, já nos anos de 1940 tinha uma proposta de antropologia e cinema *compartilhados* com os seus interlocutores, sejam eles franceses, no caso do filme *Chronique d'un été* (1960), ou africanos, no caso dos filmes que realizou neste continente, como *Les maîtres fous* (1955), *Moi, un noir* (1958), *Jaguar* (1957), etc. Rouch em *Moi, un noir* procura deixar claro que as relações que estruturam o filme são prévias, tornando as representações absolutamente surpreendentes. Este filme foi rodado em 1957 nos subúrbios de Abidjan (Costa do Marfim), onde jovens desempregados e migrantes (da Nigéria, quase dois mil quilômetros de distância) representaram a si mesmos. Os personagens construíram seus universos imaginativos e os narraram no filme, sendo tão reais quanto o trabalho que executavam no porto. Segundo afirmação de Marco

²¹ A filmografia de Rouch ultrapassa uma centena de filmes.

²² A respeito da institucionalização da antropologia na França há o interessante artigo de Victor Karady, *Durkheim et les débuts de l'ethnologie universitaire* (1988), que mostra a importância do Museu do Homem nesse processo. Os primeiros capítulos da obra de Benoit L'Estoile *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers* (2007) também abordam essa questão, embora não seja o seu principal foco.

²³ *Chronique d'un été* (1960), que realizou com Edgar Morin, foi dedicado a Vertov e foi em suas palavras “uma experiência de cinema-verdade”. Mas a “verdade” de que fala é aquela condicionada pelo processo da montagem (ROUCH, 1995, p. 68. Em entrevista concedida a Jean-Paul Colleyn).

Antonio Gonçalves em *O real imaginado* (2008, p. 115): “Rouch, assim, pode etnografar imageticamente as ficções e as imaginações destes personagens sem, necessariamente, colocar a ficção em disputa com a chamada realidade.” Rouch não opunha ficção (e imaginação) e realidade ou os colocava em planos separados.

Mas por que trago Rouch neste momento? Instiga-me o fato de que já em fins da década de 1950 ele estava propondo e praticando uma relação muito distinta da que supunha o distanciamento proposto pelo método etnográfico clássico e que na antropologia só surgiria com vigor décadas mais tarde. É por esse dentre outros motivos que penso que a antropologia deve estar aberta e disposta a abordar o universo das imagens, seja ela fílmica ou fotográfica.

Como havia afirmado anteriormente, o interessante aqui é que Rouch décadas antes já antecipava (com influência da antropologia francesa dos anos 1940, especialmente de Griaule) e realizava um dos principais temas de debate dos autores pós-modernos nos anos de 1980, que era a busca por formas mais compartilhadas e simétricas de se produzir o conhecimento antropológico, onde os nossos outros adquirem um *status* de reais interlocutores (se afastando do *status* de objetos) e, assim, aparecem e são descritos em seus próprios termos, sendo que isso tem inúmeras implicações práticas. Além disso, Rouch também estava operando em outro registro, qual seja, o da imagem fílmica.

O meu intuito ao retomar esse início das pesquisas de campo em antropologia foi mostrar que já nos primeiros e decisivos momentos, em que equipes foram a campo e a partir daí passaram a construir o método etnográfico, tão fundamental para o futuro da disciplina, que câmeras estavam lá como instrumentos de registro, mas também como importantes agentes comunicativos, como vimos em Rouch. Era uma forma extremamente eficaz de compartilhar não apenas com a comunidade acadêmica, mas com os demais cidadãos metropolitanos, quem eram os sujeitos do além-mar, que por sinal nessa época grande parte ainda era de cidadãos de colônias pertencentes às nações europeias. Mas ao longo do século 20 esse tipo de registro foi perdendo a sua importância a ponto de não necessariamente figurar mais ao lado dos cadernos de campo, também por serem, antigamente, equipamentos caros e pesados e as películas serem frágeis, especialmente em terrenos mais hostis. No geral as imagens continuam sendo captadas, especialmente as

fotográficas, mas isso tampouco é garantia de que serão discutidas e aprofundadas nos trabalhos acadêmicos se o foco não for o das imagens.

1.2 REPRESENTAÇÕES EM DIÁLOGO

Eu estava vendo os vídeos indígenas inspirada em grande medida pelos debates dos que ficaram conhecidos como antropólogos pós-modernos dos anos 1980. Era como se de partida eu já estivesse em consonância com tal projeto, pois os vídeos tinham o poder de trazer os discursos indígenas em seus temas de interesse, suas formas de representação e suas línguas. Mas a questão não é tão simples nem está dada. Os vídeos indígenas a que se tem acesso enquanto produtos acabados, por exemplo, ainda são resultados de processos mediados, na maioria das vezes, parcerias com ONGs. E sobre elas não temos muitas informações, no geral. Exceção a isso é a Vídeo nas Aldeias, que já foi objeto de diversos artigos, dissertações, publicações (CARELLI; GALLOIS, 1992; BACAL, 2009; BUSSO, 2011; VNA, 2004, 2011).

Assim como os autores pós-modernos e as novas gerações que vieram depois deles com propostas de trabalho em que as abordagens procuraram ser pautadas em relações mais horizontais entre antropólogos e seus interlocutores, a ideia, ao eleger os vídeos indígenas como objeto de investigação, é confrontar representações, quais sejam: as que os indígenas estão fazendo de si e dos outros e comunicando através dos vídeos e as minhas a partir da leitura dessas representações. É evidente que isso é um desafio, pois a minha interlocução é limitada, seja no tempo do vídeo, suas temáticas ou nos contatos pontuais com alguns dos realizadores. Mas penso que isso não a inviabiliza, pois se assim o fosse não haveria investigação e crítica no campo do cinema. Pelo contrário, estou vendo os vídeos como um campo de investigação rico que oferece diversos aspectos que podem ser explorados e inclusive a partir de diversas perspectivas e áreas do conhecimento.

Desde a produção dos pós-modernos propondo novas reflexões para o campo da antropologia muitas águas já passaram, aliás, são quase três décadas de intensos debates em que muitos elementos foram sendo incorporados pelas gerações seguintes. Hoje já não é mais possível fazer antropologia se não for de uma forma efetivamente compartilhada com

os nossos interlocutores, até porque eles leem o que produzimos, criticam, circulam pelos mesmos espaços, enfim, são nossos contemporâneos em todos os sentidos do termo.

As relações com nossos interlocutores atualmente estão mais transparentes nos textos, aliás, a maioria das monografias tem seus capítulos iniciais dedicados a evidenciar a construção das relações e problematizar alguns de seus pontos nevrálgicos. Etnólogos e indígenas compartilham autorias de livros, como em *La chute du ciel* (2010) de Davi Kopenawa e Bruce Albert, ou então vídeos são realizados nessa parceria, como os que tiveram participação em sua produção os etnólogos Virgínia Valadão, Dominique Gallois, Carlos Fausto²⁴, dentre tantos outros. E para isso não é necessário se justificar o porquê dessas parcerias se darem ou criticar ferrenhamente o método etnográfico clássico como o fizeram os pós-modernos. Naquela ocasião foi necessário, mas hoje provavelmente soasse como anacrônico. Com isso fica claro que vivemos outro momento da disciplina.

É interessante notar que na ocasião em que a antropologia e, provavelmente as ciências humanas em geral, passou por certos reveses foi onde começaram a surgir no Brasil e no mundo experiências de mídias indígenas e aborígenes no final dos anos 1970 – com a experiência de Adair e Worth de vídeo entre os Navajo (1967) –, mas com mais vigor nos anos 1980, como veremos a seguir. Essa “coincidência” me instigou, pois como vimos as representações dos antropólogos passaram a concorrer com as representações nativas, fazendo com que a antropologia fosse em busca de novas experiências e experimentações. Mas como abordam Clifford e Marcus (1991) e Fischer e Marcus (1986), na realidade foram em relação a essas mudanças no cenário mundial que as ciências humanas foram interpeladas e tiveram de responder. Pensemos num contexto mais amplo de emergência e propagação das lutas dos povos indígenas e aborígenes, para restringirmos o foco aqui, e evidências relevantes disso são conquistas como a Convenção 169 da Organização

²⁴ Valadão foi companheira de Carelli e ambos foram os mentores do projeto Vídeo nas Aldeias, tendo realizado em parceria diversos vídeos do início do VNA. Dominique Gallois prestou assessoria na realização dos emblemáticos: *O espírito da TV* (1990; 18’) e *A arca dos Zo’ê* (1993; 22’). Fausto tem acompanhado os Kuikuro, tendo sido o responsável por fazer uma mediação entre as gerações mais velhas e mais novas que possibilitou o trabalho do vídeo entre esse povo, como ele mesmo afirmou na publicação do livro em comemoração aos 25 anos do VNA (p. 92-109). Contribui na realização dos vídeos *Cheiro de pequi* (2006; 36’), *O dia em que a terra menstruou* (2004; 28’) e *As hiper mulheres* (2011; 80’), indicado como melhor longa-metragem brasileiro em dois dos mais importantes festivais de cinema no Brasil: o de Gramado e o de Brasília.

Internacional do Trabalho de 1989, que trata dos direitos desses povos, inclusive os territoriais; a Constituição Federal brasileira de 1988, cujos artigos que versam sobre os direitos dos povos indígenas foram resultados de forte pressão dos setores que apoiavam o incipiente movimento indígena (como o CPI e o Núcleo de Direitos Indígenas); foi em 1982 que o primeiro território aborígine foi conquistado e reconhecido na Austrália, embora tenha sido só em 1993 que o *Native Title Act* regulamentou a questão territorial de forma que os grupos puderam reivindicar as suas terras, como nos mostrou Ilana Goldstein²⁵.

Embora câmeras, máquinas fotográficas, gravadores tenham sido levados por pesquisadores a campo ao longo de muitas décadas, parece que a efetiva participação por parte dos grupos que eram objetos das pesquisas antropológicas só foi surgir pela década de 1980, até porque antes disso eles estavam pouco inteirados sobre as pesquisas.

Como veremos, no caso do Brasil, os projetos pioneiros de vídeo surgiram de demandas dos grupos. Quando questionado a respeito da sua trajetória como realizador, Caimi Waiassé afirmou que começou a filmar quando os anciãos xavante demonstraram preocupação quanto ao esquecimento dos rituais pelos mais jovens. Nessa ocasião então a única câmera que havia na aldeia era a da antropóloga Laura Graham, cujo equipamento foi solicitado pelos mais velhos assim que o seu período de campo terminou. Também pediram para que a pesquisadora instrísse alguns jovens para operá-la e teria sido assim que Caimi fora escolhido pelos anciãos e passou a gostar e se identificar com a atividade. Desde então ele vem filmando e foi fazendo isso que o conheci (mais detalhes sobre a sua trajetória no capítulo 3).

Como procurei deixar claro na introdução não estou fazendo uso do vídeo como instrumento de pesquisa, ou seja, não realizei um filme sobre os indígenas, como por exemplo, só para citar dois pioneiros no Brasil: o major Thomaz Reis, e o engenheiro tcheco Vladimír Kozák²⁶. O meu interesse foi trabalhar com as imagens produzidas por

²⁵ Em apresentação nos Seminários do Cpei/Unicamp em novembro de 2010.

²⁶ O Museu Paranaense possui o acervo escrito e imagético, além de objetos acumulados em viagens, de Vladimír Kozák (1897-1979). Em 2010 parte deste acervo compôs a exposição *Índios do Brasil: a poesia das imagens de Vladimír Kozák* de curadoria de Maria Fernanda Maranhão, Cláudia Inês Parellada e José Luiz de Carvalho.

essas populações sobre si, daí a ideia de auto-representação. Isso porque a antropologia, a história e o cinema exploraram historicamente as representações dos indígenas feitas por viajantes, missionários e pesquisadores. Um exemplo interessante de estudo que abordou as representações da nossa sociedade sobre os indígenas foi a dissertação de Edgar Teodoro da Cunha (2000), que através da análise de cinco filmes nacionais produzidos na década de 1970 sobre a temática indígena mostrou um movimento duplo, pois assim como essas produções emergiam de um imaginário social sobre o índio no Brasil, elas permitiam também uma auto-reflexão através desse outro. Isso parece nos dizer sobre a nossa sociedade, portanto, que através do outro se vê a si.

1.3 REFLETINDO SOBRE A AUTO-REPRESENTAÇÃO

O viés da auto-representação indígena para abordar os vídeos indígenas me interessou especialmente por dois motivos. O primeiro deles é porque, em consonância com a percepção de Sylvia Caiuby Novaes em sua obra *Jogo de espelhos* (1993), ao se compreender as imagens que um grupo ou sociedade constrói de si ficaria possivelmente mais fácil compreender as suas atuações nas relações com outros grupos ou sociedades (CAIUBY NOVAES, 1993, p. 21). Destaco que é fundamental encarar que os grupos estão em contato e se relacionam aos seus modos, sejam com órgãos públicos, missionários, outros povos indígenas, antropólogos, ONGs, etc., física ou virtualmente (muitas terras indígenas já têm Pontos de Cultura²⁷ e estão conectadas à rede mundial) e que isso não é ruim ou desagregador em si, como foi o pensamento que imperou nos primórdios da antropologia e mesmo nas políticas públicas há décadas atrás e que ainda tem alguma ressonância nos dias de hoje.

²⁷ Este é um programa do Ministério da Cultura. Segundo informações do seu sítio na internet: “Quando firmado o convênio com o MinC, o Ponto de Cultura recebe a quantia de R\$ 185 mil, em cinco parcelas semestrais, para investir conforme projeto apresentado. Parte do incentivo recebido na primeira parcela, no valor mínimo de R\$ 20 mil, para aquisição de equipamento multimídia em software livre (os programas serão oferecidos pela coordenação), composto por microcomputador, mini-estúdio para gravar CD, câmera digital, ilha de edição e o que mais for importante para o Ponto de Cultura.” Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>>. Acesso em: 5/2/2011.

O segundo motivo pelo qual as auto-representações através dos vídeos produzidos pelos próprios indígenas me interessaram está relacionado com a reviravolta epistemológica por qual passou a antropologia como vimos anteriormente. Dizer pelo outro passou a ser profundamente questionado e com isso a própria noção de nativo como objeto. Bem retomado por Tatiana Bacal (2009) o trecho em que Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 144 *apud* BACAL, 2009, p. 142) argumentou: “[...] o que faz do nativo um nativo é a pressuposição, por parte do antropólogo, de que a relação do primeiro com sua cultura é natural, isto é, intrínseca e espontânea, e, se possível não reflexiva; melhor ainda se for inconsciente.” Se isso for coerente e me parece que é, a ideia de nativo não mais procede, pelo menos com o sentido que ele carregava até aí. Aliás, parto da proposição de que os indígenas estão refletindo sobre sua cultura, nos termos de Viveiros de Castro na citação.

Ainda relacionado a este segundo motivo, mas também com a propagação das mídias audiovisuais entre as populações indígenas, me parece interessante abordar numa perspectiva antropológica o que e como os povos, que historicamente foram tratados como objetos da disciplina, como sendo os outros, estão falando e produzindo sobre si. E neste contexto as verdades sobre si indígenas são concorrentes com as que podem formular os antropólogos, que vão perdendo o seu *status* de voz autorizada (CALDEIRA, 1988; CLIFFORD, 1998), bem como a postura de verdadeiros “donos” de um povo e que como tais detinham o privilégio da interpretação. Nessa passagem de objetos a sujeitos os até então “nativos” fizeram com que a ideia de representação fosse reconfigurada (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 17).

E nesse sentido Marco Antonio Gonçalves e Scott Head na coletânea *Devires imagéticos* (2009) trouxeram uma reflexão interessante a respeito de uma nova noção de alteridade e isso especialmente a partir do que formulou o roteirista Jean-Claude Bernardet (2004), ao refletir sobre a temática do outro no cinema documentário comparando com os vídeos produzidos pelos indígenas. Cito Bernardet (2004, p. 10, destaques meus):

Sempre tive a convicção de que este “outro” no documentário e em geral nas filosofias da alteridade não passava da falsa solução de um problema mal equacionado. O “outro” é sempre designado por um sujeito, que, para fazer uso desse pronome, **tem que se afirmar como sujeito, como lugar da fala, como lugar de onde parte a visão.** Ora, a afirmação desse sujeito como centro é a própria negação do “outro”, do reconhecimento da sua existência, porque o nega

como lugar de onde possam partir a fala e a visão. **Acredito que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra “outro” aceita ser ele mesmo um “outro” se o centro se deslocar, aceita ser um “outro” para o “outro”.**

Penso que cabe neste atual contexto aos antropólogos assumirem esses deslocamentos e aceitarem ser os outros dessas relações. E aqui me recordo de um trecho em que Sylvia Caiuby Novaes (2000) finaliza um dos seus artigos: “Quando os cineastas são índios, índios somos nós.”, e também a fatídica ocasião narrada na introdução em que Mokuká Kayapó em visita ao Rio vira inesperadamente a câmera para Diego e lhe pergunta sobre o que está pensando, e este confuso e sem jeito responde que nada, deixando Mokuká frustrado e ele se sentido um “mau nativo”(DIAS, 2011, p. 108).

A ideia de conferir às auto-representações indígenas destaque, estando inclusive no título deste trabalho, está mais para marcar o meu reconhecimento aqui da pluralidade das representações, suas concorrências (choques) e consonâncias. Quero também marcar que elas são equivalentes, no sentido de que não há umas mais legítimas ou mais importantes que as outras, embora saibamos que na realidade existam aquelas que são mais hegemônicas que outras, como veremos no capítulo terceiro ao abordar o vídeo *Mokoi*. Assim sendo, este capítulo introdutório sobre o tema foi somente uma breve introdução em alguns conceitos que me ajudaram a desenvolver um olhar mais atento para os vídeos indígenas naquilo que eles desejam comunicar. Dito isso, vamos em frente.

Sylvia Caiuby Novaes, em sua obra *Jogo de espelhos. Imagens da representação de si através dos outros* (1993), elaborou uma das primeiras referências brasileiras que tem como tema central a questão de como um povo indígena, no caso Bororo, construía a sua autoimagem a partir do outro, seja esse salesiano, Xavante ou mesmo os demais brancos com o quais os Bororo se relacionavam.

A metáfora do jogo de espelhos foi mobilizada para tratar dessa autoimagem que se constitui quando se observa e se relaciona com outro povo:

É como se o olhar transformasse o outro em espelho, a partir do qual aquele que olha **pudesse enxergar a si próprio. Cada outro, cada segmento populacional, é um espelho diferente, que reflete imagens diferentes entre si** (CAIUBY NOVAES, 1993, p. 107, destaques meus).

Assim, as imagens que um povo faz de si também podem ser distintas, pois os espelhos (os referentes) podem ser/são vários. Por exemplo, perante os Xavante, tidos pelos Bororo como “índios bravos”, eles se viam como “índios mansos”; perante os brancos (representantes de órgãos como a Funai), como “pobres coitados”. É claro que essas auto-representações são construídas a partir de sucessões de eventos que a autora reconstituiu na obra, mas que não me cabe aqui fazê-lo, mas destaco que é isso que as produz. Assim sendo: “[...] a auto-imagem é necessariamente um conceito relacional e se constitui, historicamente, a partir de relações concretas muito específicas que uma sociedade ou grupo social estabelece com os outros.” (CAIUBY NOVAES, 1993, p. 27). Este caráter relacional e contextual da autoimagem me parece de extrema importância e não podemos perder de vista.

Caiuby Novaes marca uma diferenciação que interessa aqui entre a noção de identidade e a de autoimagem. Enquanto a primeira fixaria atributos, a segunda seria dinâmica e multifacetada, se transformando de acordo com o outro de referência e com as mudanças na relação com este outro, daí o êxito da sua metáfora do jogo de espelhos. As imagens refletidas inspiram ações diversas por parte do grupo (no seu caso, Bororo). Portanto, cada imagem em dado momento corresponde a uma forma de atuação, que por sua vez se atualiza constantemente a partir dos diversos elementos implicados na relação.

Essa dimensão reflexiva e relacional do conceito me faz recordar diversos artigos, que veremos a seguir, a respeito do projeto Vídeo nas Aldeias, em que os autores argumentam que um dos seus objetivos era permitir a reflexão por parte do grupo de si e de sua cultura através dos vídeos e como os outros os viam, produzindo um grande intercâmbio imagético e de representações. Para citar um exemplo, no artigo em que Carelli e Gallois (1992) trataram do caso Waiãpi, afirmaram que a experiência de realização dos vídeos possibilitou para este e outros povos indígenas a reconstrução da sua imagem e a definição de suas formas de atuação. Já antecipando alguns elementos segue trecho dos autores:

Os vídeos permitiram a construção de **uma nova imagem de si, articulada com a dos brancos e dos índios**, mais detalhada que a imagem anteriormente definida por critérios míticos e experiências históricas específicas. Esse detalhamento foi possível através da **incorporação de experiências vividas por outros povos**, que

permitiu aos Waiãpi não apenas ampliar as informações sobre os efeitos do contato, mas fornecer novas chaves de compreensão das alterações que o relacionamento com os brancos provocou em sua vida e na de outros grupos indígenas. O vídeo propiciou, de forma única, uma **consciência da mudança**, indispensável para a **formulação de ações** visando o controle do convívio interétnico (CARELLI; GALLOIS, 1992, p. 35-36, destaques meus).

O vídeo pode ser nesse sentido um elemento potencializador da reflexão no grupo. E não apenas quando as imagens vistas foram produzidas por indígenas de outros povos, mas quando são as suas próprias, servindo-lhes de espelho. As imagens vistas e re-vistas na televisão ou simplesmente projetadas num fundo branco permitem-lhes avaliar se executaram bem uma dança, um canto, um ritual. De forma geral os povos indígenas associam o belo ao bem executado, que seria o que remeteria às formas primordiais. Talvez por isso o interesse de ver repetidas vezes, como comentou certa vez Caimi, o material bruto das filmagens.

Gonçalves e Head na obra *Devires imagéticos* (2009) ofereceram elementos novos e instigantes para pensarmos a auto-representação e a apresentação de si, como chamaram. Um deles é conferir uma dimensão mais individualizada ao personagem que se auto-representa. E essa é uma contribuição bastante válida, pois nem sempre a auto-representação é coletiva. Para esclarecer vou dar o exemplo do vídeo *Oi'ó. A luta dos meninos* (2010) dos realizadores xavante Caimi Waiassé e Jorge Protodi. Como o próprio título já enuncia, o vídeo é sobre a luta entre meninos das duas metades xavante que acontece desde que são bem pequenos e que se repete de tempos em tempos até o momento de irem para o *Hö*, que é a casa em que permanecem reclusos para passarem para a vida adulta. A luta leva o nome da planta que empunham para acertar o adversário no momento da luta. Segundo Caimi este é “um ritual de fortalecimento do corpo dos meninos xavante”²⁸. Embora Caimi tenha falado antes da projeção do vídeo que toda a atividade do realizador Xavante é coordenada pelas orientações dos mais velhos, como o que filmar, quem e quando, fico pensando até que ponto posso dizer que este vídeo pode ser considerado uma auto-representação xavante; ou seria a auto-representação de quem o filmou? Ou de quem o editou ou produziu o roteiro?

²⁸ Explicação dada ao público antes da exibição do vídeo no dia 24 de setembro de 2010 no evento *Pensando, fazendo junto* (Sesc/Campinas).

Tentando solucionar provisoriamente esse impasse, recorro novamente a Gonçalves e Head (2009, p. 26, destaques meus): “[...] o mundo somente pode ser produzido pelos indivíduos que **fazem parte** deste mundo e por isso **sua imaginação pessoal está sempre situada**: criando o mundo, eles próprios e suas perspectivas sobre este mundo.” Eu não sei em que medida isso me convence ou me ajuda a resolver a questão. Pois este *mundo* sociocultural que falam não é estanque. E a experiência e os referentes de um realizador indígena que constantemente viaja a São Paulo para editar os seus vídeos ou participar de oficinas e eventos não serão os mesmos de quem não costuma sair da aldeia, pois há uma experiência acumulada que orienta o olhar do realizador/editor indígena.

Mas ainda há algumas outras contribuições de Gonçalves e Head que quero trazer aqui sobre a ideia de auto-representação. Estes autores afirmaram que tal noção surge “[...] como um modo legítimo de apresentar uma auto-imagem sobre si mesmo e sobre o mundo que evidencia um ponto de vista particular, aquele do objeto clássico da Antropologia que agora se vê na **condição de sujeito produtor de um discurso sobre si próprio**.” (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 19, destaque meu). É importante destacar que os autores, retomando Marilyn Strathern²⁹, lembraram que a auto-representação já fazia parte do conhecimento antropológico em alguma medida, pois sempre se trabalhou com as interpretações que os nossos interlocutores fazem dos eventos, objetos, etc. Mas o que parece ter mudado neste sentido foi que:

[...] a sensibilidade pós-moderna induz à **proliferação as auto-representações** em que as culturas e seus personagens **se apresentam diretamente formulando seu ponto de vista e sua percepção sobre o modo que desejam ser representados e apresentados** (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 20, destaque meu).

Portanto, o que parece estar mudando é a multiplicação desse apresentar-se e representar-se, diretamente e sem tantas mediações. Isso gera certos curtos-circuitos para a disciplina. Novas e mais vozes tendem a surgir e os antropólogos devem lidar com o contexto polifônico. É o choque entre representações divergentes de que falava Marcus e Fischer (1986). Mas trazendo Carneiro da Cunha (2009) e Caiuby Novaes (1993), penso que pode ser que as representações talvez não sejam tão divergentes, na medida em que as

²⁹ Sem referências em Gonçalves e Head (2009).

representações indígenas dialogam com as representações sobre eles de outros indígenas e não indígenas, destacando aí as dos próprios antropólogos.

Uma novidade que Gonçalves e Head (2009) parecem introduzir à ideia de auto-representação, procurando se afastar do realismo etnográfico (que aproxima até confundir o observado do narrado, como se ambos tivessem o mesmo valor de representação), seria:

[...] a idéia de **imaginação** enquanto categoria poderosa para articular um **novo modo de representar/apresentar esta relação com outro**, em que a imagem e a escrita, em vez de criarem um possível realismo, abrem caminho para **a fabulação, para a ficção como formas de aceder a um conhecimento** (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 17, destaques meus).

É a partir de referenciais deleuzeanos que os autores introduziram a noção de fabulação na auto-representação, pois ela abriria para se trabalhar com uma “potente falsidade sobre si” em oposição às “verdades constituídas” (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 21). Assim sendo, o que se cria quando se auto-representa não seria algo real ou fictício, pois tais categorias não operariam na dimensão criativa/inventiva como oponentes. E isso será percebido quando eu abordar os vídeos concretamente no capítulo 3, pois os indígenas estão representando a si, por exemplo, quando narram e encenam um evento ocorrido no passado. Por exemplo, o vídeo Ikpeng *Pirinop* ilustra bem essa questão da liminaridade entre o real e o ficcional de uma maneira mais evidente, pois a primeira parte do filme abordou a questão do deslocamento dos Ikpeng ao Parque do Xingu e isso foi realizado através de extratos de imagens históricas dos irmãos Villas Bôas mesclados com a narração dos mais velhos que viveram aquele momento e as suas encenações do ocorrido. Esse potencial inventivo de que trata os autores pode ser bem apreendido neste vídeo.

Em certa medida em consonância com a ideia de Caiuby Novaes (1993) sobre o caráter relacional e contextual da autoimagem, na obra *O real imaginado* (2008), Marco Antonio Gonçalves procurou apontar para como que essas modificações podem impactar no nível do indivíduo que se auto-representa.

Deve-se esclarecer que a consciência da imagem filmada ou se reconhecer na imagem não implica necessariamente uma aceitação da imagem como sendo reflexo absoluto e natural do *self*, como na fórmula ‘eu sou aquele filmado’. O que se observa é que em função da **auto-imagem estar sempre em processo de**

construção, a imagem captada de **uma pessoa** produz para ela própria mais **ambiguidades e questionamentos que certezas sobre seu poder de representação** (GONÇALVES, 2008, p. 122, destaques meus).

Isso me faz pensar que talvez os personagens dos vídeos que veremos que se auto-representaram para a câmera de um realizador indígena na ocasião das filmagens tenham novas percepções a respeito do que pretendiam representar, o que queriam transmitir naquele determinado momento ou então simplesmente avaliem que aquela não era a melhor forma de se apresentar para atingir os objetivos na ocasião. Os vídeos, lembremos, são produtos datados, bem como uma etnografia. É assim que temos de olhar para eles: como produtos de determinados tempos históricos, construídos por pessoas que se inserem em diversas relações entre si e para fora, e que têm ainda objetivos e demandas específicos.

2 SOBRE DUAS EXPERIÊNCIAS

Neste capítulo a minha ideia foi procurar fazer uma aproximação histórica do início das produções audiovisuais indígenas no Brasil a partir de fontes bibliográficas que nos informaram sobre duas experiências: a kayapó e a waiãpi. Tal escolha se deu por alguns motivos. Primeiramente porque quando se trata de vídeo indígena esses casos são emblemáticos, em parte pelo pioneirismo desses povos na utilização da câmera de vídeo, embora considere que não foram os únicos, mas também por serem experiências que tiveram maior divulgação e reflexão, pois viraram artigos e isso nos permite retomá-las aqui.

2.1 A EXPERIÊNCIA KAYAPÓ³⁰

Só os brancos têm a capacidade de operar este equipamento? Não! Nós, Kaiapó, todos nós, temos inteligência. Nós temos as mãos, os olhos, as cabeças necessárias para fazer este trabalho (Mokuká Kaiapó apud TURNER, 1993, p. 91).

Um dos artigos inaugurais sobre o tema do uso do vídeo por povos indígenas no Brasil foi o de Terence Turner publicado em 1992 na *Anthropology Today* intitulado *Defiant images. The Kayapo appropriation of video*³¹, tendo sido traduzido já no ano seguinte e publicado na *Revista de Antropologia* (vol. 36). O autor construiu o seu texto procurando demonstrar de que forma os Kayapó vinham fazendo uso do vídeo e como isso não podia ser encarado como mera projeção de uma forma de representação ocidental, como havia afirmado na ocasião James Faris, crítico ferrenho da utilização dessas mídias por povos

³⁰ O povo mais comumente conhecido por Kayapó, conforme alertado pela professora Vanessa Lea, que trabalha há décadas com ele, se autodenomina Mebengogrê. Optei por utilizar o termo tal como era anteriormente para ficar em consonância com o citado no artigo de Turner e não gerar confusão. Mas destaco que na tradução desse artigo para o português o termo foi grafado com “i”: “Kaiapó”, embora o autor originalmente tenha grafado com “y”: “Kayapó”.

³¹ Segundo Dias (2011, p. 63) este foi o resultado da palestra de Turner na ocasião da visita de Mokuká Kayapó e Tamok Kayapó ao *RAI's Third International Festival of Ethnographic Film*, patrocinado pela *Granada Television*.

indígenas por acreditar que a câmera já carrega consigo uma formatação do olhar inteiramente ocidentalizado.

Turner então procurou mostrar que os indígenas se apropriam da câmera a partir de suas concepções, como forma de confrontar a visão de Faris. Para isso ele retoma diversos argumentos de Faye Ginsburg³², uma das pioneiras a trabalhar com o assunto nos Estados Unidos, em seu artigo *Indigenous media: faustian contract ou global village?* (1991), que abordou a questão das mídias indígenas de forma mais genérica, de acordo com o próprio Turner.

Segundo Ginsburg (1993), a apropriação das tecnologias visuais por parte de grupos indígenas e aborígenes começou ocorrer em contextos de movimentos pela autodeterminação e resistência, sendo usados, portanto, para “[...] afirmar e conservar a identidade”. Essas populações estariam documentando até ali conflitos com as sociedades nacionais e suas exigências a elas, assim como “gravando suas culturas tradicionais” (GINSBURG, 1993, p. 83), sem ter uma visão idealizada de cultura antes do contato, mas hibridizando-a a partir da cultura de massa e do próprio acesso aos recursos tecnológicos. Para a autora, um dos principais objetivos do uso do vídeo seria o de “mediação cultural” entre grupos sociais, seja entre sociedades ou mesmo entre gerações de uma sociedade, o que faria parte de um projeto mais amplo com fins políticos e sociais como superar preconceitos e garantir suas identidades e coesão (TURNER, 1993, p. 84). Dessa forma, para ela seria importante analisar antes isto que chamou de “mediações culturais” através do trabalho com o vídeo do que a qualidade formal deste como texto. E esse procurou ser o enfoque perseguido por Turner no artigo.

Os Kayapó tiveram acesso à câmera em 1985³³, embora só em 1990 Turner iniciou o *Kayapo Video Project* com o auxílio da *Spencer Foundation* e cooperação do CTI, que disponibilizou o estúdio em São Paulo para edição e formação do acervo de imagens.

³² Atualmente ela é professora na Universidade de Nova Iorque em programa de Mídia e Cultura.

³³ Embora Turner não comente em seu artigo, foi o projeto *Mekaron Opoi D'joi* que introduziu a câmera no referido ano para os Kayapó. A equipe do projeto era formada pelos antropólogos-videomakers Mônica Frota, Renato Pereira e Luiz Henrique Rios, tendo sido desenvolvido entre 1985 e 1987 em três viagens a campo. In: “Taking Aim e a Aldeia Global: A Apropriação Cultural e Política da Tecnologia de Vídeo pelos Índios Kayapós”. Dossiê indígena. 2000. *Mnemocine*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/frota.htm>>.

Segundo Turner, desde o início do projeto procuraram interferir o mínimo possível na edição, dando somente orientações mais básicas, de modo a não impor-lhes uma estética ocidental com o intuito de tornar os vídeos mais palatáveis ao olhar ocidental. Além de a edição ser mínima, por vezes o material bruto nem chegava a ser editado. Essa preferência também foi observada por Diego Dias (2011) duas décadas depois das ações desse projeto entre os Kayapó.

Para Turner, um dos diferenciais entre um vídeo realizado por um indígena quando comparado com outro realizado por não indígena é que no primeiro caso se está operando com as mesmas categoriais culturais daqueles que estão sendo filmados, ou seja, persegue-se uma estética baseada em critérios que lhes são comuns.

Seguindo essa ideia, Turner afirmou que as filmagens e edição primavam pela organização sequencial dos eventos como se fossem *performances*, procurando se aproximar do ideal kayapó de “inteireza-e-perfeição que define a ‘beleza’” (TURNER, 1993, p. 95). As noções de mimese – como imitação da essência – e representação são bem desenvolvidas entre os Kayapó e aparecem nos vídeos e nas apresentações que fazem de si nas ocasiões em que se relacionam (social e politicamente) com os não indígenas. Haveria ainda uma dimensão criativa na mimese kayapó, por exemplo, quando representam brasileiros, como médicos e políticos, imitando as maneiras que em seus olhares lhes parecem típicas, imperando o exagero cômico. Essa observação me remete à ideia de fabulação na auto-representação de que trataram Gonçalves e Head (2009), como vimos no capítulo anterior, pois estão criando a partir da forma como os veem e da forma como gostam de representar (comicamente). Mas como Turner destacou, haveria uma diferença entre as noções kayapó de mimese enquanto imitação e a reprodução associada àquela repetição perfeita que gera a beleza. Embora sejam noções distintas, elas seriam contínuas, pois tanto a ação que imita quanto a que reproduz seriam modos que constroem a realidade:

Todas estas noções são culturalmente elaboradas pelas mesmas ações rituais complexas. Estas mesmas categorias fundamentais da cultura Kaiapó emergem como a principal metáfora no trabalho de câmera e edição dos vídeos Kaiapó. **A representação, longe de ser apenas um projeto ocidental impingido sobre os Kaiapó pela influência dos meios de comunicação ocidentais, é tão característica dos Kaiapó quanto bolo de mandioca** (TURNER, 1993, p. 97-98, destaque meu).

E com isso ele procurou rebater o argumento de Faris de que o uso da câmera de vídeo reproduziria uma ótica ocidental. Turner (1993, p. 99) procurou mostrar como a auto-representação dramática kayapó em contextos interétnicos “dá continuidade às formas culturais tradicionais de representação mimética.” O interesse deles no vídeo estaria relacionado às possibilidades representativas que este tem associado ao contexto social mais amplo que afeta suas formas de apresentação limitando os seus “modos tradicionais de representação”. Então este meio de representação poderia ser usado como “[...] novo meio para afetar e transformar sua cultura e a concepção que têm de si mesmos” (TURNER, 1993, p. 113). Portanto, como vimos com Gonçalves (2008) anteriormente, a imagem é capaz de potencializar novas percepções de si, pois revela ambiguidades e permite questionamentos.

Turner também aponta um aspecto interessante do uso Kayapó da câmera de vídeo no sentido de estabelecer fatos como uma espécie de documento público. Pois as imagens gravadas poderiam ser guardadas e circular publicamente, adquirindo *status* de registro, fazendo da câmera e do ato de filmar um “[...] meio poderoso que confere a atos privados e contingentes, o caráter de fatos públicos instituídos.” (TURNER, 1993, p. 102). O autor ainda defendeu que uma das formas de se lutar pela sobrevivência dos povos indígenas é a capacidade que estes têm de objetificar as suas culturas como uma “identidade étnica” assim como também hibridizá-las, no sentido de Stuart Hall, incorporando elementos, técnicas e perspectivas da cultura dominante no que chamou de “adulteração intercultural” em oposição à manutenção da “virgindade cultural” (TURNER, 1993, p. 107-108). E esse parece ser um dos objetivos mais perseguidos pelos grupos ao realizar filmagens para poder divulgá-las, pois com isso darão publicidade às suas demandas, revelando por que há especificidades nelas. A estratégia para se manter enquanto grupo pode ser alterando, incorporando e invertendo.

2.2 A EXPERIÊNCIA WAIÃPI

*Quando eu morrer meus netos me verão na televisão. Eu não tive as imagens dos meus avós. Agora os jovens verão os velhos na TV para aprender (ancião waiãpi no filme *O espírito da TV*).*

Nas minhas buscas por bibliografia sobre o tema pude constatar que a produção de vídeo e a reflexão sobre imagem waiãpi foram largamente comentadas e objeto de análise de diversos pesquisadores da área (CARELLI; GALLOIS, 1992, 1995; GALLOIS, 1998; CAIUBY NOVAES, 2000; BACAL, 2009; BORGES, 2010), bem como de outras áreas, como o cinema (BENTES, 2004). Destaco ainda que neste caso, por conta da bibliografia disponível, foi possível nos aproximarmos não apenas da experiência da produção das imagens, mas também acessar o modo como os Waiãpi estavam pensando as imagens que viam na televisão naqueles primeiros momentos de descoberta. Esse é, de certa forma, um diferencial bastante interessante e que vale explorar aqui.

Quero dar especial destaque aos artigos produzidos pela antropóloga Dominique Gallois, tendo sido alguns deles em coautoria com Vincent Carelli, indigenista que atuou com ela no CTI e quem a convidou para prestar assessoria ao, na época, projeto Vídeo nas Aldeias, especialmente no trabalho com este grupo indígena. Isso porque ela acompanhou de perto a chegada da televisão e do vídeo entre os Waiãpi e pelo fato de que os demais autores fazem menção a esta experiência que nos relatou em alguns outros artigos. Lembro que o caso waiãpi também se destaca nos artigos dos autores que citei anteriormente por características próprias de sua videografia, como por exemplo, o artigo de Ivana Bentes (2004), que como pesquisadora da área do cinema analisou a relação dos Waiãpi com as imagens a partir dos vídeos *O espírito da tv* (1990) e *A arca dos Zo'é* (1993), sendo o primeiro de Carelli e o segundo dele em parceria com Gallois.

No mesmo ano que Turner publicou o artigo sobre o vídeo entre os Kayapó, 1992, Gallois e Carelli publicaram na revista *Cadernos de Campo* o artigo “Vídeo nas aldeias: a experiência Waiãpi”. Nele mostraram como que o vídeo permitiu com que o

grupo refletisse sobre a sua própria experiência, conhecessem outros povos e utilizassem tal material a favor de seus projetos culturais. Nesse artigo os autores abordaram a chegada da televisão e do aparelho de vídeo na aldeia Mariry em 1989, através de um estrangeiro que trabalhava com mídias visuais.

A princípio a demanda do vídeo surgiu para mostrar aos de fora como viviam, suas especificidades e o que lhes ameaçava, como os garimpeiros e a redução da área indígena. As oficinas de vídeo do projeto VNA fizeram com que as informações tivessem a sua circulação ampliada, pois os canais tradicionais eram restritos. Em 1992, outro espaço com TV e vídeo também foi montado em outra aldeia waiãpi. Esses dois espaços ficaram então conhecidos como “casas da tv”, onde aconteciam sessões noturnas de visionamento de filmes, mais propriamente de materiais brutos (não editados) de outros povos. Essas casas tornaram-se importantes locais de encontros e discussões políticas mesmo durante as projeções, em que os mais velhos costumavam fazer os seus discursos dificultando a escuta dos depoimentos nos filmes, como afirmaram os autores. Os visionamentos individuais ou por grupos menores ocorriam quando desejavam rever um trecho específico, ocasião em que cabia aos jovens que ficaram responsáveis por tais espaços mostrar-lhes o material.

As sessões coletivas de visionamento dos filmes permitiram aos Waiãpi comentar o que viam e tecer suas reflexões a respeito, inclusive dos encontros com autoridades políticas. Aos poucos a postura nestes encontros em Macapá ou Brasília foi sendo alterada, justamente por este *feedback* que as filmagens proporcionavam. Por exemplo, os mais velhos passaram a não mais fazer as suas reivindicações na língua do branco, mas na sua própria, assim como também os seus pronunciamentos públicos passaram a tratar em defesa dos povos indígenas como um todo, de modo a não focar apenas em problemas contingenciais. Também foram se adornando mais e levando presentes locais, num estilo performático em parte inspirados pelos Kayapó e outros povos que conheceram através dos filmes, cuja ação consideravam eficaz nesta interlocução com os não índios. A partir dessas transformações potencializadas pela imagem de si e dos outros, os Waiãpi passaram a ser reconhecidos como “os índios do Amapá” e, assim, foram adquirindo certas conquistas políticas:

O debate coletivo incentivado pela temática apresentada em vídeos resultou num **enriquecimento dos argumentos políticos** e na **recriação de uma nova retórica da “fala para branco”** recriado a partir da **articulação de elementos próprios à sua experiência do contato** e à sua **cosmologia com o estilo da “bravura” de outros índios, que conheceram nos vídeos** (CARELLI; GALLOIS, 1992, p. 28, destaques meus).

Portanto, a apropriação do vídeo e das imagens contribuiu na medida em que puderam conhecer as experiências e problemas de outros povos indígenas, como por exemplo, a penetração de garimpeiros em áreas yanomami, e a partir disso pensar em estratégias e se reposicionar no “jogo das relações interétnicas”, como chamaram os autores, afirmando-se enquanto grupo. Como resultado disso, passou a ser mais respeitado tanto entre as populações indígenas na região quanto com os próprios não indígenas, especialmente os políticos.

Nesse artigo os autores também trabalharam com os significados da imagem para os Waiãpi, sendo que esses diferenciavam duas formas de representação: i) a cópia, que seria como um desenho, que não carrega os elementos vitais da pessoa; e ii) a imagem fotográfica e de vídeo, que ao se constituírem como reproduções completas aproximariam fisicamente e por essas características seriam perigosas. Portanto, há que se proteger dos espíritos das pessoas que a televisão traz³⁴, seja através da pintura corporal ou mesmo evitando ver as imagens em certas circunstâncias liminares, como na gravidez, por exemplo. Os autores comentaram que aos poucos as interpretações tradicionais sobre a imagem foram sendo alteradas com a chegada da TV e do vídeo. E fazendo um paralelo com essa mudança, eles tratam do fenômeno da dessacralização do uso dos nomes próprios na aldeia.

As imagens permitiram que os Waiãpi conhecessem aldeias localizadas mais distantes de seu povo, bem como rituais realizados somente em uma ou outra localidade. Também possibilitaram, especialmente às mulheres e crianças que saem menos, conhecerem um pouco das cidades que as lideranças costumavam ir, como Belém, Macapá e Brasília. Aliás, essas apreciavam rever discursos realizados em ocasiões solenes, seja dos brancos quanto das próprias lideranças indígenas.

³⁴ Logo nas primeiras cenas do filme *O espírito da TV* um ancião afirma: “A televisão traz a pessoa e a sua fala.”

As imagens que faziam com o intuito de mostrarem aos brancos era motivo de longos debates internos sobre o que deveria ser mostrado e aí havia um desacordo intergeracional sobre o tema³⁵. Por exemplo, os velhos acreditavam que as imagens das festas em que aparecem bêbados os fragiliza perante os inimigos, como os garimpeiros, deixando-os suscetíveis, enquanto que os mais jovens consideravam a festa bonita para ser filmada e que marca bem suas especificidades culturais (CARELLI; GALLOIS, 1992, p. 32). Esse debate também podemos ver nos vídeos *Pirinop* e *Bicicletas de Nhanderu*, como veremos no capítulo seguinte. A respeito do que deveria ser filmado para os brancos e a ideia que desejavam transmitir, suas decisões eram em parte influenciadas pelas imagens que viam pelos filmes de outros povos, como as representações kayapó e xavante que enfatizam o vigor dos homens guerreiros.

Com relação à apresentação dos seus vídeos para outros povos indígenas, os Waiãpi permitiam ser apresentados apenas para os grupos cujas imagens eles já tinham visto. E também não gostavam que o material gravado ficasse em lugar que pudessem considerar perigoso, pois poderia deixá-los suscetíveis, especialmente naqueles povos por eles temidos. Já quanto aos vídeos de outros grupos, preferiam ver aqueles dos quais eles mais se identificavam, sejam pelas imagens, discursos ou alguma outra aproximação. Por exemplo, os Waiãpi apreciavam ver as fitas de vídeo guarani por conta da suposta proximidade da língua, uma compreensão mais afinada do mundo, o que lhes permitiu rever a imagem que tinham daquele povo, que era a princípio temido por conta das imagens vistas dos pajés empunhado seus maracás, além da desqualificação que recebiam com relação à sua já pouca “indianidade” (tidos por aculturados). Os Waurá do Xingu também foram tidos por “parentes” devido associações que os Waiãpi fizeram de caráter mítico. Já os vídeos krahô, xavante, parakanã não geraram tanto interesse, pois se sentiam mais distantes deles por não identificarem algum tipo de semelhança significativa. Mas ainda assim contribuíram no sentido de oferecer-lhes uma ideia mais ampla dos demais grupos, bem como colocar-lhes no lugar central do universo como representantes da “verdadeira humanidade” (CARELLI; GALLOIS, 1992, p. 33). Ao comparar os elementos

³⁵ Vemos isso também em outros casos, como no vídeo *Pirinop*; e Ariel Ortega também comentou que isso ocorre em suas produções.

tecnológicos, pinturas, língua, aparência física, ritos e discursos, tal centralidade teria sido confirmada, colocando-lhes como “criadores” dos outros povos, ou seja, a partir deles que os demais povos teriam surgido.

Com isso, os autores argumentaram que esse poder se ver e ser visto fez com que eles refletissem sobre si e reconstruíssem a sua imagem e neste sentido defenderam que o projeto VNA teve um importante papel ao fazer com que os vídeos fossem intercambiados, de forma que: “A revisão e a afirmação de uma nova auto-representação envolvem aspectos cognitivos específicos à apropriação que os índios fazem do vídeo.” (CARELLI; GALLOIS, 1992, p. 34). O que os autores estão chamando aí de “aspectos cognitivos” me parece ter alguma consonância com o que Turner (1993) denominou de “categorias culturais” em seu artigo e como elas orientaram a produção visual kayapó.

Carelli e Gallois terminam o artigo (1992) fazendo uma defesa da experiência do vídeo entre os Waiãpi, tributária do projeto dirigido por Carelli, em especial pelo fato de impactar irreversivelmente na forma de conhecimento e lógica do saber para os indígenas:

Isso ocorre não apenas porque o vídeo propicia associações que **ampliam muito as informações sobre** povos indígenas, mas porque propicia uma **mudança na forma e no conteúdo das associações envolvidas na auto-representação**. A imagem em vídeo apresenta os povos indígenas em situações que **associa todos os aspectos da realidade cultural** que as tradições orais normalmente separam: características tecnológicas, lingüísticas e aparência física, posição de cada povo com relação aos demais, falas míticas embutidas em falas sobre o branco (CARELLI; GALLOIS, 1992, p. 35, destaques meus).

Os vídeos também proporcionaram a transformação da ação, que adquiriu novas formas:

Os vídeos permitiram a **construção de uma nova imagem de si, articulada com a dos brancos e dos índios**, mais detalhada que a imagem anteriormente definida por critérios míticos e experiências históricas específicas. Esse detalhamento foi possível através da **incorporação de experiências vividas por outros povos**, que permitiu aos Waiãpi não apenas **ampliar as informações** sobre os efeitos do contato, mas fornecer **novas chaves de compreensão das alterações que o relacionamento com os brancos provocou em sua vida e na de outros grupos indígenas**. O vídeo propiciou, de forma única, uma **consciência da mudança**, indispensável para a **formulação de ações** visando o **controle do convívio interétnico** (CARELLI; GALLOIS, 1992, p. 35-36, destaques meus).

É possível estabelecer paralelos com relação à experiência kayapó, como por exemplo, o aspecto tratado ao final da alteração nas práticas indígenas especialmente com

relação ao convívio e relação que mantêm com outros povos indígenas e não indígenas. Os Kayapó filmavam e gravavam cada gesto e palavra e chamavam a atenção da imprensa; os Waiãpi falavam em sua língua nativa e em nome dos índios do Amapá. A partir do olhar para si e conhecer os outros alteraram suas posturas de forma a provocar uma valorização de si enquanto povos. Ambos procuraram com isso transmitir uma ideia de resistência e autonomia. Souberam na época e ainda sabem que a defesa dos seus territórios e modos de vida nunca parece efetivamente garantida e que o enfrentamento é permanente e nesse sentido o uso do vídeo torna-se um importante aliado neste processo.

Muita coisa já aconteceu desde esses primeiros momentos nos anos 1980 em que os povos indígenas no Brasil começaram a produzir os seus próprios filmes em parcerias com as ONGs. Não é possível abordar aqui as mais diversas experiências, seus desdobramentos e especificidades.

No capítulo seguinte trago para a discussão três vídeos produzidos por realizadores indígenas de três povos diferentes no decorrer dos anos 2000.

3 ETNOGRAFANDO TRÊS VÍDEOS INDÍGENAS

Trinh Minh-ha, antropóloga e realizadora vietnamita, iniciou o seu filme *Reassemblage* (1983) sobre um povo no Senegal dizendo: “*Scarcely twenty years were enough to make people define themselves as underdeveloped. I do not intend to speak about just speak near by.*” (destaque meu). É um pouco com esse espírito que pretendo abordar os vídeos aqui. A minha representação do que eles podem ser é nada mais que aproximada.

Outra inspiração minha para olhar esses vídeos veio de Mari Corrêa, que trabalhou quase uma década ao lado de Vincent Carelli na coordenação do Vídeo nas Aldeias, explicitada neste trecho: “Ao ver estes filmes, não estamos, portanto diante da ‘verdadeira realidade’ dos índios, mas de uma interpretação constituída de pelo menos dois olhares: o da pessoa que filma e da pessoa que consente em ser filmada.” (CORRÊA, 2004, p. 37). E eu acrescentaria para os vídeos que viram produto final e circulam: o de quem edita, pois afinal é quem fará as escolhas finais de o que entra e como entra.

A princípio eu via como essencial conhecer o histórico da produção dos vídeos para poder abordá-los. Embora reconheça que seria interessante esse foi um dos principais limites da minha pesquisa: o contato limitado e que não aconteceu com todos os realizadores, bem como com as organizações parceiras das produções. Pensando que isso não deveria inviabilizar a minha pesquisa, acabei insistindo e senti-me respaldada ao ler artigos na área do cinema documentário, particularmente o de Juliano José de Araújo³⁶ (2011), que ao analisar vídeos do projeto Vídeo nas Aldeias afirmou, ao comentar a questão das escolhas discursivas na representação, que o filme de não ficção oferece ao espectador a partir de Carl R. Plantinga:

Plantinga (1997: 86-87) afirma que ao analisarmos um documentário, inicialmente, podemos perguntar o que é selecionado e omitido de todos os aspectos relevantes e possíveis de um determinado acontecimento. **Entretanto, isso não quer dizer que, necessariamente, precisemos conhecer todo o histórico de produção de um filme. Pelo contrário, para qualquer representação que nos é dada, podemos depreender a escolha discursiva dos realizadores, fato que é frequentemente suficiente para nos dizer algo sobre**

³⁶ É doutorando no Programa de Pós-Graduação em Multimeios na Unicamp.

os efeitos retóricos de seleção de um determinado documentário. Contudo, conhecer a história de produção de um filme e seus métodos de realização ajuda muito, porque **o discurso é uma construção dos produtores e as seleções e omissões podem originar-se de questões práticas como também de propósitos retóricos** (ARAÚJO, 2011, p. 91).

Em acordo com Araújo reconheço que a dimensão da produção do vídeo tem grande importância, mas que o seu desconhecimento ou pouco conhecimento não inviabiliza a análise das representações a partir das escolhas discursivas de quem elaborou o seu roteiro, o filmou e o editou. E é sem perder isso de vista que procuro analisar aqui os vídeos selecionados, destacando ainda que a sua ordem de apresentação não segue qualquer ordem cronológica, mas a ordem em que foram sendo escolhidos para esta pesquisa.

3.1 VÍDEO I: ‘OI’Ó’³⁷ E O CURTO-CIRCUITO INTER-CULTURAL

Novos meninos irão aprender as regras do Oi’ó. E quando os velhos decidirem que é tempo, a luta começa outra vez. Os pais orientam. Os meninos lutam. Essa é a antiga tradição (trecho do narrador na cena final do vídeo).

Sinopse

O presente vídeo aborda a luta ritual xavante denominada *Oi’ó*, em que os meninos se enfrentam com o objetivo de serem introduzidos no processo de formação do guerreiro xavante. Os meninos são divididos e pintados conforme o pertencimento à metade *Owawê* e à *Poreza’ôno* e lutam entre si aos pares. Os considerados mais fortes são os que conseguem resistir à dor e ao medo do oponente. Os embates só são encerrados quando os anciãos decidem e, assim, os meninos maiores vão para a casa dos adolescentes, o *Hô*, onde passarão cinco anos se preparando para a vida adulta.

Ficha técnica³⁸:

Direção: Caimi Waiassé e Jorge Protodi;

Roteiro: Caimi Waiassé e Rosa Gauditano;

Duração: 26 minutos;

Ano: 2010;

Roteiro de Montagem: Caimi Waiassé, Jorge Protodi, Eduardo Garcia e Alfredo Dias D’Almeida;

Montagem: Caimi Waiassé, Jorge Protodi e Eduardo Garcia;

Masterização (desenho de som): David Menezes;

Imagens: Caimi Waiassé, Jorge Protodi, Jurandir Siridiwê e Estevão Nunes Tutu;

Som direto: Pedro Sereru;

Locução xavante: Jorge Protodi;

Tradução e revisão xavante: Caimi Waiassé e Jorge Protodi;

³⁷ Quando for me referir ao vídeo utilizarei aspas simples e itálico: ‘*Oi’ó*’ para diferenciar do ritual (*Oi’ó*; maiúsculo e sem aspas) bem como da planta que lhe dá nome (*oi’ó*; minúsculo e sem aspas).

³⁸ Informações retiradas nos créditos do vídeo.

Áudio: xavante com legendas em português e inglês;
Realização: Nossa Tribo e Associação Xavante Etenhiritipa;
Prêmios: O vídeo foi classificado para o 21.º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (2010) para a Mostra Kino Oikos Formação do Olhar 03.

Ainda é noite e está escuro quando os pais iniciam os preparativos nos meninos, que são cuidadosamente pintados com urucum e jenipapo enquanto seus pequenos corpos ainda acordam. A pouca luz da câmera foca os rostos recém-acordados e as mãos que pintam cabelos e corpos. Os cabelos são presos, os tornozelos levam cordões, bem como os pescoços levam as tradicionais gravatas xavante. Os adultos conversam com as crianças sobre o que vai acontecer. Uma voz masculina introduz: “Presta atenção. Essa raiz dói bastante. É uma tradição xavante muito antiga. Você vai sentir dor, mas não se concentre na dor.” E com o final dessa fala há um som de canto xavante e o letreiro com o título do vídeo aparece em vermelho num fundo que parece a princípio um padrão geométrico, mas quando focamos nos detalhes, percebemos que é formado pelos símbolos das metades xavante: *Öwawê* e *Poreza’õno*.

A aldeia está em festa, então os preparativos vão sendo cuidadosamente acompanhados pela câmera do cinegrafista. Uma mulher amassa uma massa de bolo e prepara as folhas nas quais a coloca para assar no braseiro. O dia nasce e o narrador passa a contar ao espectador a respeito do ritual do *Oi’ó*, enquanto cenas da aldeia e crianças tomando banho no rio e se divertindo são reveladas ao espectador. Este afirma então que desde os dois anos de idade os meninos xavante participam deste ritual. Há classes de idade que os dividem e que quando os anciãos decidem que os *Ai’repudu* (os meninos mais velhos) devem ir para o *Hö* (casa dos adolescentes, segundo a lenda) então o *Oi’ó* deve ser realizado. É na época das chuvas em que o milho está crescendo, o narrador explica.

No centro da aldeia o senhor Runhãmri (conforme lenda informa o espectador) toca uma flauta e grita para chamar as pessoas do conselho indígena para o ritual. Os bolos então são retirados das cinzas e levados para dentro das casas, pois já estão assados. Aos poucos os homens vão chegando com suas esteiras e sentando junto a Runhãmri. Prasé diz que traz algumas informações para os que ali estão. No dia seguinte devem preparar a raiz *oi’ó* para a luta. É a planta, uma espécie de raiz, que dá o nome ao ritual.

A cena seguinte já é dos jovens retirando o *oi'ó* da terra, não sem dificuldade. Siwapariwê comenta que é uma luta que dói e “quando o lutador é bom, a gente fica com medo, porque ele bate com força, bate bem forte, sem dó”. Mas que apesar disso os pais os incentivam. Na sequência há uma tomada dos meninos brincando e fazendo estripulias no rio, afinal são crianças.

De volta ao centro da aldeia Wabuá explica que os meninos terão suas faces pintadas com jenipapo os “símbolos”³⁹ de seus “clãs”⁴⁰ *Öwawê* – que “representa” a água – e *Poreza'õno* – o girino. Quem pinta os meninos são os mais jovens. Explicam que o símbolo do *Öwawê* é como uma “trave de futebol”, embora represente a água, enquanto que a *Poreza'õno* representa o girino. Tsirú explica: “Nossos pais nos preparam desde pequenos para lutar, para testar nossas habilidades, nossa coragem, nossos medos.” As suas palavras têm por pano de fundo a imagem da preparação de um menino para a luta, sendo coberto por uma mistura de ervas que é esfregada em seus corpos pelos mais velhos. O ancião passa no pescoço do menino afirmando que é para que não canse com facilidade. Explica que os pais aconselham a não comer muito antes para não passar mal. E passando a mistura diz para encorajar a criança: “Coragem, coragem! Na hora da luta vai ter muita gente falando e gritando não se assuste.” Um jovem que já passou pelo ritual confessa para a câmera que as pinturas e os gritos do *Oi'ó* “metem medo”.

O narrador explica que nesse dia dorme-se cedo, pois a luta começa no dia seguinte antes de o sol nascer. E a cena é dos meninos chegando ao centro da aldeia, já devidamente pintados e ornamentados, com os cabelos presos e a gravata tradicional xavante. A cena do princípio do vídeo deveria ser a imediatamente anterior a este momento. O narrador conta ainda que a importância da luta é mostrar se o menino será um bom guerreiro e caçador e que ao lutar eles se fortalecem. Os meninos em roda entoam gritos e a luta então começa pelos pares de meninos menores, que na maioria das vezes saem aos prantos depois de terem sido golpeados. Forma-se uma espécie de roda, cujo centro está destinado aos meninos que se enfrentam. Quando um chora ou faz menção de desistir o outro logo para de atingi-lo com a raiz do *oi'ó*, que deve ser golpeada na região lateral do

³⁹ Os termos entre aspas são traduções que aparecem nas legendas dos vídeos e que procurei manter aqui.

⁴⁰ Termo utilizado na legenda, mas a literatura da etnologia os reconhece como classes matrimoniais ou metades.

abdômen do adversário na altura das costelas e braços, cujo oponente sempre será da metade oposta à sua. Os pais e demais membros da aldeia ficam ao redor incentivando os meninos. “Os meninos aprendem a resistir à dor e a superar o medo. Aprendem a respeitar os outros. Aprendem a seguir as regras sociais. A luta do *Oi’ó* tem muitas regras que são ensinadas à criança pelo pai.”, afirma o narrador.



Videograma 01: 10’27”

Os meninos menores (*watebremi*) se preparam e são incentivados pelos pais.

Os pais escolhem os oponentes para os filhos, os incentivam e instruem como devem segurar a raiz. Provocam também os pais dos adversários. Enquanto podem, os meninos seguem lutando, formando novas duplas. O objetivo “é resistir o máximo possível”, segundo é informado ao espectador.

Um pouco mais distantes na roda da luta estão as mães segurando as crianças de colo e as meninas. O narrador afirma que a dor que sentem na luta só as mães sentem igual, mas contradizendo um pouco isso vemos imagens delas também rindo e comemorando a cada golpe numa grande festa. Nos combates mais acirrados, ou seja, aqueles em que leva mais tempo para um dos adversários desistir, os homens torcem e gritam animados, parecendo satisfeitos. Um ancião avalia que está muito bom.

A luta é então interrompida, pois na sequência serão os meninos maiores quem lutarão. Alguns levam o tronco pintado de preto (“os mais robustos”) e outros, vermelho. A câmera mostra-os então entrando no círculo, espaço ritual da luta. E o narrador comenta: “Toda família, pais, avós e tios, fica envolvida. Quem não segue as regras é vaiado por

todos. Se ele não segue as regras, envergonha toda a família.” O menino que recomeça a rodada de lutas é o mais forte e com mais iniciativa. O seu oponente já vai com certo receio, pois reconhece a força do outro. Os enfrentamentos são acirrados e os golpes soam fortes e certos, neste sentido bem diferente da rodada dos menores. O choro é segurado apesar da dor que aparentam sentir. Os pais massageiam os braços golpeados. O narrador comenta que o bom lutador possui uma “boa ginga”, pois a disputa exige grande flexibilidade do lutador.



Videograma 02: 15'08"
Meninos maiores (*ai'repudu*) em ação.

Aguardando a vez de lutar algumas faces aparentam apreensão, nervosismo e alguma dose de medo. Os golpes ecoam por sua força. Um menino volta sorrindo, embora haja algum sangue escorrendo do seu nariz e não por ter lá sido golpeado, parecendo satisfeito com seu desempenho. Embora o espectador não saiba qual dos meninos que avalia, pois a câmera está num plano aberto, ele afirma: “Devia ter batido com mais força. Mas foi uma boa luta.” Os embates se seguem e o narrador explica: “O *O'io* é a luta mais importante antes da entrada na casa dos adolescentes, o *Hö*⁴¹.” Aliás, é depois desse ritual que os maiores seguem para o *Hö*.

Uma voz avisa que o sol já está alto e se todos concordam em encerrar, provavelmente um ancião. Há acordo e assim a luta termina.

⁴¹ No vídeo eles colocam o artigo no masculino para se referir à casa ritual, *Hö*, e eu mantive aqui.

O narrador conta-nos que os *watebremit*⁴², que são os mais novos, terão que lutar outras vezes ainda até se tornarem *ai'repudu*, que são os meninos mais velhos que farão sua última luta antes de partirem para o *Hö*, que é onde se tornarão *wapté*, jovens. Informa-nos que a permanência nessa casa leva em torno de cinco anos. A cena é dos anciãos decidindo então quais meninos receberão o cordão de algodão no pescoço depois de terem lutado seu último *Oi'ó*. Este cordão é um imenso colar e leva pendentes de penas coloridas atrás (conforme videogramas 03 e 04 abaixo). E em seguida já podemos ver os meninos sendo adornados (com plumas e pinturas corporais) para seguirem para o *Hö*, onde aprenderão “a tradição xavante através de rituais”, além de se “transformarem em guerreiros e caçadores”.



Videograma 03: 22'39”

Videograma 04: 23'10'

Os meninos maiores que lutaram pela última vez o *Oi'ó* recebem o cordão de algodão e vão para a casa dos adolescentes (*Hö*).

Cada padrinho busca um menino em sua casa conduzindo para o *Hö*. Os meninos além do cordão de algodão no pescoço (videogramas 03 e 04) portam arco e fecha, enquanto que os padrinhos estão paramentados com uma fibra envolta ao quadril e nas mãos carregam uma espécie de cajado de sustentação. Antes de entrarem na casa, os padrinhos tiram os anéis de algodão e os meninos se tornam *Hö'wá*, de forma que seus nomes pessoais não devem ser pronunciados a partir de então. Ao final, a cena dos padrinhos conduzindo os meninos tem por fundo o som de um choro ritual executado por uma senhora que é apresentada posteriormente ao espectador, *Wa'utomoawê*. Ela afirma estar chorando porque os seus netos foram para o *Hö*. Essa é apenas outra passagem do

⁴² Aracy Lopes da Silva (1986, p. 64) mostra-nos que a categoria de idade *watebremit* iria até a idade aproximada de 9 anos e a *airepudu* de 9-12 anos.

vídeo em que há a participação feminina e a única mulher entrevistada ao longo do vídeo.

Aracy Lopes da Silva, em sua obra *Nomes e amigos* (1986), argumentou que os meninos costumam ganhar outros nomes quando vão morar no *Hö* como forma de marcar a mudança de *status*, nomes esses que geralmente são sonhados pelo pai ou pelo irmão do pai, reforçando o caráter de ascendência patrilinear do povo xavante. Mas embora recebam nomes nessa fase, todos que lá estão costumam dizer que são *hö'wá*, ou seja, morador do *Hö*. Essa autora relembra que isso está diretamente relacionado à “[...] ênfase à vida em grupo em detrimento da individualidade, o que é característico das classes de idade cerimonialmente ativas e, em particular, dos *wapté*, que devem andar sempre juntos e evitar praticamente todas as outras pessoas da aldeia.” (LOPES DA SILVA, 1986, p. 75-76). E nesse sentido passamos a compreender melhor o choro ritual da senhora entrevistada no vídeo.

O menino Jururã afirma olhando para a câmera: “Agora estamos na casa dos adolescentes, o *Hö*. Agora não tem mais luta. Acabou a nossa fase de luta do *Oi'ó*. No *Hö*, todos somos amigos uns dos outros. No *Hö*, todos se respeitam. Pois todos aprendemos juntos.”, o que deixa claro a prevalência da vida em grupo nessa fase, que marca uma relevante característica do rito de passagem à vida adulta do jovem xavante. O cinegrafista faz então uma incursão com a câmera pela casa e todos estão lá sentados em círculo e de costas para o centro. Homens mais velhos entram. Um ancião explica que devem aprender uma música com os padrinhos, pois serão apresentados posteriormente de casa em casa na aldeia.

O narrador explica que essa etapa na formação do menino xavante é concluída com a furação de orelhas, que é rapidamente encenada, sendo esse o ápice da iniciação do jovem xavante. Com isso deixam a casa dos adolescentes tornando-se *ritei'wa* (rapazes) e voltarão a morar com os pais e poderão se casar. A câmera percorre então os rostos dos meninos que cantam com seus padrinhos.

Lopes da Silva (1986, p. 80) explicou que a furação de orelha transforma o *wapté* em *herói'wa* ou *hirerói'wa* e que ao finalizarem as cerimônias de iniciação após uns três meses é que pertencerão à classe de idade dos *ritéi'wa*, e é quando o jovem xavante receberá o seu primeiro nome de adulto.

O narrador encerra o vídeo com os dizeres: “Novos meninos irão aprender as regras do *Oi’ó*. E quando os velhos decidirem que é tempo, a luta começa outra vez. Os pais orientam. Os meninos lutam. Essa é a antiga tradição.” Enquanto isso o realizador faz uma panorâmica pela aldeia flagrando cenas mais cotidianas de pássaros voando, mulheres carregando lenha, cuidando das crianças menores, enquanto as maiores brincam no pátio. Com belas cenas da vida na aldeia o vídeo termina com o som da música que os meninos aprenderam no *Hö* com os seus padrinhos.

Assistindo outros vídeos da etnia xavante, observei que a luta do *Oi’ó* já havia sido abordada brevemente no vídeo ‘*Wapté Mnhõnõ: iniciação do jovem xavante*’, de 1999, dirigido pelo já renomado realizador xavante Divino Tserewahú. O vídeo teve a participação de Caimi Waiassé e Jorge Protodi, que dirigirão o ‘*Oi’ó*’ quase uma década mais tarde, como aprendizes que participaram na ocasião da oficina do Vídeo nas Aldeias na Terra Indígena de Sangradouro (MT)⁴³.

As primeiras cenas do ‘*Wapté Mnhõnõ*’ são justamente o Divino colhendo depoimentos dos anciãos a respeito do *Oi’ó*. E não é a toa que a sua estratégia narrativa comece por aí, pois é quando os meninos mais velhos, os *ai’repudui*, vão para a casa dos adolescentes, o *Hö*, onde passarão anos se preparando para ingressarem à vida adulta do homem Xavante, tornando-se então *hö’wá*.

É bem possível que as cenas do *Oi’ó* nesse vídeo sejam mais antigas que as que foram captadas do ritual de furação de orelhas, que afinal é o grande tema do filme. Ao longo dos seus 56 minutos de duração, as diversas etapas rituais que levam meses foram filmadas: bateção de água, cantos e danças no centro da aldeia, furação das orelhas, corrida de toras, caça, confecção de máscaras, treinamentos dos gritos, dança do sol, apresentação das noivas. Mas eu gostaria de chamar atenção aqui para o final do vídeo, pois me parece muito potente.

O dia amanhece na aldeia e uns meninos menores caminham em direção à câmera ainda sonolentos e encolhidos de frio. O cinegrafista pergunta o porquê de estarem

⁴³ Ao lado de Winthy Suyá e do próprio Divino. No livro comemorativo dos 25 anos do VNA, na seção sobre os projetos com os Xavante, há depoimentos de Vincent Carelli e Divino sobre a produção desse vídeo (VNA, 2011, p. 57-60).

ali e o maior dentre eles explica que terão seus cabelos cortados pelos *Etepa*, que são os meninos cuja iniciação o espectador acompanhou, e que formam a classe de idade imediatamente anterior à deles⁴⁴. O menino afirma também que dali sete anos eles que serão os oponentes dos *Etepa*, pois serão os padrinhos e, portanto, adversários. E a cena final retoma uma breve imagem do *Oi'ó*, de forma que o diretor começa e termina o vídeo com cenas dessa luta ritual xavante, que é o primeiro ritual público que os meninos se engajam. Marcando, portanto, o início do ciclo de vida cerimonial de um homem xavante e o momento imediatamente anterior à entrada no *Hö*, que é onde passará a ter um pertencimento à classe de idade, ou seja, ao coletivo que o situará até o final de sua vida. E de acordo com Caimi no evento em Campinas (trechos relatados na introdução), é onde se principia a formação e preparação do corpo do que virá ser o guerreiro xavante, daí também a sua importância, especialmente para um povo que procura reforçar a imagem de índios fortes e guerreiros.

Na mesma coletânea do VNA em que há o vídeo '*Wapté Mnhõnõ*', denominada "Cineastas indígenas: xavante"⁴⁵, também há outro vídeo do Divino, o '*Wai'a Rini. O poder do sonho*' (2001; 48')⁴⁶, sobre o ritual dos meninos xavante homônimo do título. No *Wai'a Rini* os jovens são iniciados a acederem ao universo dos sonhos, onde estão divididos em dois grupos, os portadores de cabaças e os da madeira. O objetivo é o fortalecimento espiritual e, com isso, o acúmulo de prestígio perante o grupo. Esse ritual também é longo e exaustivo e a participação das mulheres fica restrita a momentos bem específicos e se argumenta no vídeo que elas não sabem nada do que se passa no ritual. Há uma ou outra cena em que tentam driblar os "guardas"⁴⁷, que são os adversários dos meninos, para lhes oferecer água; outras em que correm pintadas de carvão (o que tornaria o corpo dos rapazes

⁴⁴ Como explica Aracy L. Silva (1986, p. 63), as classes de idade "[...] são as unidades de um sistema de classificação comum a homens e mulheres embora, ao nível das práticas sociais, as classes sejam mais atuantes e mais importantes para os homens no período máximo de suas atividades cerimoniais, ou seja, até o nascimento do seu segundo filho, aproximadamente, o que coincide com o início de seu envolvimento e comprometimento maiores com a vida política e faccional da aldeia. As classes de idade são grupos incorporados, nominados, formados por rapazes que convivem juntos na casa dos solteiros durante o período de três a cinco anos de preparação mais intensiva que precede às cerimônias da iniciação."

⁴⁵ Série com DVDs de seis povos indígenas: Kuikuro, Huni Kui, Panará, Xavante, Ashaninka e Kisêdjê. Essa coletânea foi distribuída gratuitamente para diversas escolas pelo país afora, podendo ser compradas pelo *site* da ONG e da Livraria Cultura.

⁴⁶ Detalhes sobre a produção desse vídeo também foram abordados em VNA (2011, p. 60-61).

⁴⁷ Homens de outra classe de idade (mais velhos). Mantenho aqui o termo utilizado na legenda.

demasiado liso para a penetração do veneno) e, finalmente, a cena em que aparecem preparando os bolos de mandioca. Portanto, o papel das mulheres xavante nesse e nos outros vídeos dos rituais aqui abordados é bastante marginal.

Os iniciandos dirigem-se à câmera e reclamam do cansaço, como se fosse uma confidente, pois há ocasiões em que não comem ou tomam água e passam dias a fio sob o sol forte do Mato Grosso entre corridas, danças e demais atividades rituais. Alguns rapazes desmaiam e os anciãos afirmam que isso é sinal de que se tornarão bons curandeiros e sonhadores no futuro. Ao final os meninos recebem cada qual uma flecha que chamam de “*Darã*, o espírito da floresta”, como aparece para o espectador na legenda. Devem cuidá-la e não deixar no chão enquanto tenham que portá-la, pois ela media a transmissão de poder espiritual.

Embora esse terceiro vídeo não toque no tema do *Oi'ó*, como o anterior do Divino, ele me permite aproximar dos dois anteriores no sentido de os três terem por temas principais rituais masculinos que iniciam os meninos na vida adulta do homem xavante. Aliás, os títulos dos vídeos já trazem o nome dos rituais, respectivamente: ‘*Oi'ó*’, ‘*Wapté Mnhõnõ*’ e ‘*Wai'a Rini*’. É interessante que os três procuram apresentar e representar o homem xavante como viril e guerreiro, além de estarem inseridos numa cultura que se mantém e se renova através das iniciações de novos jovens. Mas como me chamou a atenção Marco Antonio Gonçalves no exame de qualificação, parece haver certa ambiguidade aí. Pois, se por um lado afirmam que esses rituais são de fortalecimento do corpo e do espírito na formação do guerreiro xavante, por outro, acompanhamos enquanto espectadores os meninos temendo o adversário e sentindo as dores das raízes em suas costelas e costas no *Oi'ó* ao ponto das lágrimas; exaustos após dias e mais dias batendo água antes da furação das orelhas e tremendo ao aguardar a vez em que as suas serão furadas; e cansaço e desmaio ao passar longos momentos sem se alimentar ou tomar água nas séries de atividades do *Wai'a*. E isso eu não estou colocando como simples releitura minha ao ver os vídeos, mas os próprios depoimentos colhidos pelos cinegrafistas indígenas revelam esses sentimentos, transparecendo e evidenciando fragilidade, medo e dor.

Nesse sentido, no vídeo ‘*Wai'a Rini*’ há uma cena em que um menino é repreendido pelo “guarda” do ritual ao reclamar para a câmera que está cansado, o que

acaba gerando um momento de tensão. Os “guardas” então se reúnem e após debaterem, reafirmam que esse é o papel deles no ritual e que os iniciandos estão reclamando muito, pois o ritual sempre foi executado dessa forma. Mas há ocasiões no vídeo em que eles próprios também se queixam, pois têm que correr muito para evitar que as mulheres deem água para os meninos. E como são mais velhos, alguns estão gordos e a corrida lhes custa. Ao longo do vídeo tanto os “guardas” quanto os iniciandos reclamam que os velhos querem “matá-los de cansaço”. Então se confirma a ideia de que os vídeos deixam transparecer essa dimensão de medo, cansaço, mas que ao fim só me parece reforçar a resistência e a virilidade dos Xavante, pois as imagens conseguem transmitir muito bem essa dimensão de que são rituais árduos, que levam ao esgotamento físico, quiçá mental e espiritual.

Os rituais parecem ter um destaque especial na filmografia xavante, particularmente aqueles que tratam da preparação dos jovens (homens) à vida adulta. Com isso parece haver uma preocupação em transmitir uma imagem dos Xavante como povo forte, guerreiro e que resiste mantendo a sua “tradição”, como costumam afirmar. E nesse processo de autoafirmação enquanto povo a câmera de vídeo é tida como aliada para dentro e para fora. Pois ao mesmo tempo em que estão preocupados em “registrar” a execução dos rituais para mostrar às gerações vindouras, ela também auxilia quando os vídeos são mostrados para o público externo, sejam outros povos indígenas e não indígenas. No primeiro caso apresentando e marcando suas particularidades, o que funciona também para o público não indígena contribuindo na distinção do povo frente a uma imagem de indistinção dos indígenas que geralmente a opinião pública possui ou pior que isso, a de que os índios adornados são mais legítimos que os outros. E os Xavante muito bem informados disso procuram corresponder e são cuidadosos nos detalhes, como por exemplo nos vídeos todos os indígenas usam shorts iguais, como forma de frisar sua identidade coletiva, além do extremo cuidado com os paramentos necessários em cada ritual. Além disso, a câmera também é percebida como ferramenta política, no sentido de vocalizar demandas e expor pontos de vista. Nas palavras de Caimi:

No Brasil as pessoas falam num **índio genérico**. Com o vídeo as pessoas veem com mais respeito, distinguem o Xavante, que é aquele que usa pauzinho, que a

gente vê na televisão, já **reconhecem**. [...] Os livros didáticos nos mostram como a gente era antigamente, ou seja, nesses livros nós não existimos mais. **O vídeo vem acabar com essa distorção**. Nós existimos, estamos aqui, nossa terra existe e nós nunca vamos ser brancos (Caimi *in* VNA, 2011, p. 69).

Portanto, Caimi percebe a câmera como aliada no processo de diferenciação e afirmação do grupo: “A gente vem usando a ferramenta do vídeo como forma de protesto mesmo. E nossa intenção é produzir cada vez mais, não só para o não indígena como para os parentes”.

Atualmente Caimi Waiassé já é um realizador xavante bastante respeitado ao lado de Divino Tserewahú. Ele já era professor em sua aldeia, Pimentel Barbosa, quando iniciou os seus trabalhos de filmagens nos anos 1990. Segundo seu relato no livro comemorativo dos 25 anos do VNA, a sua trajetória principiou na ocasião em que um ancião solicitou a câmera de vídeo que a pesquisadora Laura Graham havia levado a campo. Como demonstrou interesse e afinidade com o instrumento, em 1992 foi chamado a participar de um curso do Vídeo nas Aldeias em São Paulo, tendo sido Laura a mediadora do contato com o CTI. Foi a primeira vez então que ele participou de um curso: “Assisti bastante estes filmes [de outros povos], para entender um pouco como funcionava a realização de um documentário.” (VNA, 2011, p. 56). Em 1996 editou em parceria com o VNA o curta “Tem que ser curioso” a partir de imagens captadas entre 1990-92 na aldeia.

Anos mais tarde foi convidado para ir à Bolívia participar do V Festival Latinoamericano dos Povos Indígenas (1997), onde além de conhecer outros gêneros fílmicos também começou a compreender o movimento indígena: “Foi quando a gente percebeu que a gente não estava sozinho. Estávamos ali compartilhando experiências, era um movimento político.” (VNA, 2011, p. 56).

Em 1997 participou ainda da primeira oficina de vídeo realizada pelo VNA no Xingu, ocasião em que “*Wapté*” foi concebido por Divino, filmado um ano depois na aldeia de Sangradouro com Caimi, Jorge (ambos de Pimentel Barbosa) e Winty e Nikramberi (ambos Suyá). Desde então Caimi tem realizado filmagens e participado de festivais.

Em 2008 empreendeu a filmagem do “*Oi’ó*”, a partir de edital do Ministério da Cultura em parceria com a ONG Nossa Tribo. Atualmente Caimi é diretor da Escola

Estadual Indígena Etenhiritipá na aldeia Wederã (T. I. Pimentel Barbosa, Canarana-MT) e se dedica ao Ponto de Cultura Apowê coordenando jovens realizadores. Também cursa Licenciatura Intercultural Indígena na Universidade Estadual do Mato Grosso, curso que visa formar/qualificar professores indígenas. Embora Jorge Protodi tenha realizado este filme junto com Caimi, ele parece não ter adquirido tanto destaque quanto o segundo, embora continue filmando ocasionalmente na aldeia⁴⁸. Sinal disso é que Caimi é quem mais viaja para divulgar o vídeo, tendo sido escolhido juntamente com Divino para abordar a questão dos vídeos Xavante na coletânea dos 25 anos do VNA.

Tanto no evento em Campinas, quanto nos momentos em que falamos pela internet e em seu depoimento para o livro do VNA (2011), Caimi foi enfático em afirmar que os mais velhos veem a câmera de vídeo como “instrumento de registro de uma tradição”, em seus termos. Que ele, Jorge e o Divino filmam aquilo que os anciãos pedem e que há grande demanda em se filmar os rituais nas aldeias de forma que podemos perceber isso como uma estratégia de auto-representação do povo xavante, mas não só dele. Por outro lado também tem surgido um movimento recente, a partir dos anos 2000, de abrir essa perspectiva também para se abordar o cotidiano nas aldeias. E a esse respeito Divino comenta o seguinte:

A câmera é vista como um **instrumento de registro da ‘cultura’, capaz de trazer de volta o mundo idealizado da tradição**. Desde o início, o interesse dos Xavante voltou-se para a **documentação de suas festas de iniciação, rituais estruturantes de sua sociedade**. Com *Mulheres Xavante sem nome* e *Sangradouro* rompemos com essa estrutura (Divino in VNA, 2011, p. 65).

O vídeo *Pi’õ nhitsi, mulheres sem nome* (2009) tinha a intenção de filmar o ritual de nominação feminina que segundo Divino só acontecia em sua aldeia, Sangradouro. Na realidade acabou abordando a resistência dos homens em refazê-lo para filmá-lo e da persistência do Divino por reconstituir o ritual. No processo ele descobriu, ouvindo as mulheres, que a dificuldade estaria no fato de que a festa envolve troca de mulheres (sexo entre cunhados), o que atualmente se chocaria com o novo padrão moral dos Xavante, resultado dos anos de atuação dos salesianos no local (VNA, 2011, p. 64).

Já no vídeo *Tsõ’ rehipãri, Sangradouro* (2009) Divino procurou fazer um

⁴⁸ Segundo Caimi via *facebook*.

histórico do contato com os salesianos que data do final dos anos 1950 e o modo de vida que levam atualmente cercados por fazendas de soja. É um vídeo que expõe situações de conflito e como diverge um tanto da temática ritual que geralmente os anciãos preferem, a própria equipe do VNA relatou que ficou apreensiva quanto à recepção da comunidade ao vídeo. Para a sua surpresa gostaram muito e um monitor (não indígena) do VNA comentou:

A partir destes dois filmes houve uma **mudança na postura do Divino**, uma predisposição para uma **nova forma de filmar** e para se tornar um **realizador num sentido mais amplo**, sem aquela imagem do cineasta guerreiro xavante (Tiago Tôres *in* VNA, 2011, p. 68).

A ideia de se fazer filmes que extrapolam os rituais em si parece representar uma abertura tanto por parte do realizador indígena Divino quanto da própria comunidade, que recebeu muito bem esses vídeos (VNA, 2011, p. 68). Mas apesar disso a preferência ainda é por se filmar rituais, como se fosse uma temática mais legítima e motivadora, lembrando que os povos de tronco Jê são famosos pela riqueza de sua vida ritual. Sinal disso foi quando em princípios de 2011 entrei em contato por *e-mail* com Caimi e perguntei se tinha projeto de filmar naquele ano, ao que me respondeu dizendo que não havia previsão de ritual em sua aldeia. Como se não houvesse, portanto, algo interessante o suficiente para virar roteiro de um vídeo. Não posso descartar também a possibilidade de ele simplesmente querer desconversar a curiosa pesquisadora.

Então o vídeo ‘*Oi’ó*’ se insere nessa linha xavante da prevalência pelos vídeos cujos temas centrais são os rituais, neste caso da luta entre meninos com o intuito de ensinar regras e valorizar a virilidade e a força, tão relevante entre os Xavante. Percebi que esse vídeo é provocativo para um público não indígena, gerando uma espécie de “curto-circuito inter-cultural”, como chamei. Essa ideia me veio quando da primeira vez que o assisti percebi uma plateia bastante incomodada com as cenas de luta entre os meninos. O nosso sentido ocidental de cuidado infantil fora abalado pelas imagens de meninos tão pequenos em combate. Entre sustos e encolhimentos em que partilhávamos as suas dores, algumas poucas risadas sem graça procuravam acompanhar as de satisfação dos pais nas imagens. O que pensei que fosse mera impressão minha do comportamento do público foi confirmada no momento das perguntas ao diretor Caimi, que eram no sentido dos “excessos” possivelmente cometidos por aquela cultura no ritual dos pequenos. Caimi não

demonstrou preocupação ou consternação, mas um dos organizadores do evento foi ágil em sua resposta, procurando mostrar que a nossa sociedade comete “rituais” atroz, como trotes nas universidades.

Os vídeos indígenas tornam-se contrapontos potentes ao modo de vida ocidental, que a opinião pública não indígena no geral tem por natural e universal, que se choca com as cenas de enfrentamento dos meninos, bem como de rituais exaustivos que levam a náuseas ou desmaios, para não falar dos lugares bem marcados ocupados pelos gêneros masculino e feminino nos povos indígenas, por exemplo, as mulheres acompanham à distância a luta do *Oi'ó*, e praticamente não aparecem ao longo do vídeo, sendo apenas uma anciã entrevistada ao final, a que entoa um choro pelo neto que foi para a casa dos adolescentes, o que implica numa ruptura no convívio familiar.

Diante dessas particularidades, minha orientadora Vanessa Lea me propôs que problematizasse a viabilidade de universalizar os Direitos Humanos no caso dos povos indígenas. E essa temática é bastante atual e relevante num contexto em que países invadem outros para supostamente “salvá-los” de modelos “autoritários”, como vem fazendo os Estados Unidos nas últimas décadas. O exemplo pode parecer um tanto distante e quiçá forçado, mas não impertinente. Embora apareçam no plural, os tais Direitos Humanos admitem na prática limites bem estreitos e reconhecem apenas um sujeito, o ocidental (de preferência do sexo masculino e branco). E isso me leva a questionar em que medida essa universalização dos Direitos não se choca com os modos de vida dos povos não ocidentais (vamos restringir aqui o caso aos indígenas)? Como podemos falar em igualdade entre os gêneros no povo xavante? Ou então exigir que todas as crianças em idade escolar, o que já soa estranho, estejam obrigatoriamente frequentando os bancos escolares? E essas crianças indígenas não podem desenvolver atividades produtivas antes da idade estabelecida na lei (de 16 anos)?

Isso porque esses vídeos podem gerar certo desconforto, que vem em grande medida da dita e praticada (reproduzindo preconceitos) universalização dos Direitos Humanos, que prega que as crianças não devem sofrer maus-tratos, exercerem atividade laboral em idade escolar, igualdade de direitos entre homens e mulheres, dentre outros. E dando-nos conta das disparidades apresentadas nos vídeos, vem a seguinte questão: como

conjugar os Direitos Humanos com os direitos das populações indígenas (sem perder de vista que há uma pluralidade enorme aí)?

Seguindo nessa linha da reflexão, vou dar outro exemplo que envolve o meu cotidiano atual enquanto servidora na Funai trabalhando diretamente com a população kaingang no norte do Rio Grande do Sul. Uma instrução normativa do Instituto Nacional do Seguro Nacional (INSS), órgão do Ministério da Previdência, afirma que só é possível encaminhar o benefício de auxílio-maternidade às mulheres que quando engravidaram tinham a idade mínima de 16 anos completos. Este benefício é bastante acessado pelas indígenas kaingang, pois são aproximadamente 2.400 reais que recebem enquanto seguradas especiais por exercerem atividades de artesanato e/ou agricultura e por isso possuem o direito por estarem afastadas de suas atividades nos meses imediatamente subsequentes ao nascimento do bebê. A idade de 16 anos é uma convenção que universaliza a idade mínima para se exercer atividades produtivas/entrar no mercado de trabalho, pois supostamente “não prejudicaria” a idade escolar. Mas no caso das populações indígenas, e de certa forma se estende para as populações rurais, sabemos que o sujeito é introduzido na atividade produtiva bem antes dessa idade, pois aos 16 anos é possível que ele/a já esteja prestes a compor ou já tenha uma família. Além do que as indígenas kaingang ainda hoje costumam se casar e ter os seus primeiros filhos antes dessa idade. Isso as exclui completamente do acesso ao benefício previdenciário. Felizmente algumas liminares estão derrubando tal prerrogativa, como a do procurador da república em Chapecó-SC para toda uma região em 2010, o que fez com que o INSS fosse obrigado a pagar o benefício por entender justamente que a lei, universalista, se choca com as tradições da população, nos termos do procurador⁴⁹.

Na seção seguinte deste capítulo abordo um vídeo um pouco mais longo e que me rendeu mais elementos para abordar a questão da auto-representação do grupo em questão. Posso afirmar que a minha leitura foi subsidiada por um contato um pouco mais estreito com o seu realizador. E é por isso que inicio com o relato de um encontro.

⁴⁹ Íntegra da matéria em <<http://www2.prsc.mpf.gov.br/conteudo/servicos/noticias-ascom/ultimas-noticias/liminar-garante-direito-de-indigena-menor-de-16-anos-receber-beneficio-chapeco>>. Acesso em: 9/2012.

3.2 VÍDEO II: *MOKOI*⁵⁰ – RECONFIGURANDO A IMAGEM DOS GUARANI MBYÁ

No momento em que tu caminha tu produz a vida
(Verá Poty Benítes in SOUZA PRADELLA, 2009, p. 106).

Sinopse

O vídeo *Duas aldeias Uma caminhada* revela a luta dos Guarani Mbyá na região do Rio Grande do Sul em sua conquista por novos territórios e a ampliação dos antigos de modo que possam viver dignamente e reproduzir o *jeguatá* guarani, ou seja, o caminhar, inerente ao seu modo de vida. Retomam elementos históricos para mostrar a espoliação que sofreram ao longo dos séculos e fazem críticas à sociedade não indígena.

Ficha técnica:

Direção: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Beñites;

Roteiro: Ariel Ortega, Ernesto Carvalho, Jorge Morinico, Tiago Torres e Vincent Carelli;

Duração: 63 minutos;

Ano: 2008;

Edição: Ernesto Carvalho;

Imagens: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Beñites, Alexandre Patchá e Diego Ferreira;

Finalização de som: Tiago Torres;

Coordenação da oficina: Ernesto Ignácio de Carvalho e Tiago Campos Torres;

Traduções: Ariel Ortega, Jorge Morinico, Patricia Ferreira e Ernesto Carvalho;

Realização: Vídeo nas Aldeias e IPHAN/RS;

Prêmios: Melhor filme do ForumDoc, Belo Horizonte, 2008.

* Foi exibido nacionalmente no Programa A'Uwe da TV Cultura.

Percorremos o norte rio-grandense rumo ao oeste até podermos avistar aquelas maravilhosas ruínas de cores terrosas que capturavam nossos olhares e nos seduziam, convidando-nos a desmistificá-las entre suas paredes imponentes de pedras que abrigam histórias fascinantes que inspiram representações de diversos personagens na tentativa de legitimar suas identidades e pertencimentos.

Depois de algumas horas de estrada, meu marido e eu chegávamos a São Miguel das Missões-RS, onde no dia seguinte eu poderia finalmente conversar com o realizador Ariel Ortega. Eu havia passado meses tentando contatá-lo após tê-lo conhecido em dezembro de 2011 no evento em comemoração aos 25 anos do projeto Vídeo nas Aldeias em São Paulo. Recentemente fiquei surpresa ao encontrá-lo outro dia *on-line* no *facebook*, pois apesar de tê-lo como contato na rede social há tempos, nunca havia o

⁵⁰ O vídeo está disponível integralmente na internet: <<http://www.youtube.com/watch?v=RHObX0JQ4Fc>>.

encontrado até então. Nesse dia expliquei que estava trabalhando com um dos seus vídeos em minha pesquisa e que seria valiosíssimo se pudéssemos vê-lo juntos. Ele se dispôs e me passou o número atualizado de seu celular para eu ligar no dia seguinte e combinarmos como e quando eu poderia ir encontrá-lo. Conforme combinado telefonei e Ariel me pareceu bastante reservado, embora tenha sido solícito à minha ideia de conversar a respeito do seu vídeo *Mokoi* lá em sua aldeia em São Miguel das Missões, noroeste do estado do Rio Grande do Sul, sendo a que aparece na segunda metade do vídeo em questão.

No final de semana acertado, fizemos nosso trajeto de carro de Tapejara até o nosso destino, percorrendo parte do norte do RS num sábado de sol agradável. Como tínhamos o fim de tarde livre, pois só iríamos à aldeia no dia seguinte, aproveitamos para conhecer as tão famosas ruínas da antiga redução guarani-jesuítica de São Miguel Arcanjo, que integrou os Sete Povos das Missões⁵¹, e onde teriam vivido milhares de índios guarani entre os séculos 17 e 18.

O sítio arqueológico localiza-se na própria sede do pequeno município e desde 1983 foi declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco. Em especial o monumento central, onde havia a igreja da redução é absolutamente impressionante e enche nossos olhos. As cores são deslumbrantes, pois é de um tipo de pedra avermelhado com manchas negras e laranjas (e os Guarani tem uma explicação para isso como veremos a seguir). Embora a antiga igreja tenha sido o que mais se encontra preservado, há partes do antigo cemitério, casa dos padres, colégio, hospital, *cotiguassu* (local onde viviam viúvas e órfãos), de forma que é possível ter uma boa compreensão de como estavam distribuídos espacialmente.

Eu percorria aquelas ruínas e procurava me aproximar da representação que os realizadores e personagens no vídeo *Mokoi* tinham sobre elas. Afinal aquele lugar parecia condensar histórias de resistências do povo guarani no período colonial que de alguma forma se atualizavam em seus descendentes que por ali vendem silenciosamente o seu

⁵¹ “A partir de 1682 são criados os Sete Povos das Missões: São Borja (1682), São Nicolau, São Miguel e São Luiz Gonzaga (1687), São Lourenço (1691), São João Batista (1697) e Santo Ângelo (1706) que pertenceram à segunda fase desta experiência no Rio Grande do Sul – os últimos dos trinta povoados a serem fundados – vinculando os autóctones guaranis e seus territórios à Espanha, em oposição à frente de expansão lusa na América Platina.” (BRUM, 2006, p. 13).

artesanato. Este espaço agrega inúmeros sentimentos, além de possibilitar tantas representações quantos forem os personagens que compartilham o que se passou e se passa ali. E a representação dos realizadores guarani no vídeo marca um contraponto à narrativa da história oficial, em partes a cargo do IPHAN, o que amplia o espectro de releitura sobre aquele espaço e sua história.

Como chegamos demasiado tarde no local, os indígenas que vendem artesanato nas varandas do museu já estavam de partida. Pude ver as últimas mulheres carregando os seus coloridos balaios ao longe, fazendo-me recordar da cena final do vídeo *Mokoi* (videograma 10). O sucesso nas vendas pareceu ser os pequenos arcos e flechas de brinquedo, pois enquanto adultos caminhavam entre as ruínas, crianças brincavam de atirar e flechas coloridas artificialmente partiam de lado a outro o emblemático cenário missioneiro.

As inscrições que orientam os visitantes e demais materiais informativos colocam os jesuítas como protetores do povo guarani que supostamente viviam nas reduções de forma “harmoniosa”. O grande colapso desse convívio haveria supostamente sido uma reação ao Tratado de Madri (1750), que redefiniu os limites do Tratado de Tordesilhas, de forma que as missões espanholas deveriam ser afastadas do novo território português e, assim, os indígenas que viviam na missão deveriam ser levados para outra região e estes em resposta teriam reagido, sob o comando de Sepé Tiaraju, Guarani que se tornou figura lendária por sua liderança e resistência ao acordo entre as coroas que ignorava completamente as populações indígenas que viviam na região⁵².

A partir das 20 horas, todos os dias, há um espetáculo de aproximadamente 50 minutos nas ruínas intitulado “Luz e Som” que reconta um pouco dessa história e também exalta esse suposto ambiente harmonioso em que os indígenas viviam com os padres jesuítas. Essa representação destoa completamente da narrada no vídeo *Mokoi*, como veremos a seguir. Mas como afirmei acima, essa é a representação da história oficial, inclusive o que vemos em filmes ocidentais como a famosa produção britânica “A missão”, de 1986, dirigida por Roland Joffé com Robert de Niro e Jeremy Irons.

⁵² Sobre a criação do mito de Sepé Tiaraju ver capítulo 4 da obra de Ceres Karan Brum (2006).

Conhecer aquele local em sua imponência já me fez compreender um pouco mais do tom crítico que os realizadores guarani se valeram no vídeo. O estereótipo de cordialidade pelo qual geralmente os Mbyá são conhecidos reconfigura-se diante dos nossos olhos, pois estão inteirados dos discursos oficiais e lhes são bastantes críticos. Isso ficou ainda mais evidente quando estive conversando pessoalmente com os jovens guarani no dia seguinte.

Após contato telefônico em que confirmava a minha chegada à cidade, Ariel disse que o meu horário sugerido para ir à aldeia, 8h30, era demasiado cedo e sugeriu então às 9h. Por esse horário então saímos rumo à Tekoá Koenju (“aldeia Alvorecer”) que dista em torno de 25 quilômetros da sede municipal. O trecho todo é bem sinalizado com placas com os dizeres: “aldeia guarani”. Era pela metade da manhã de um domingo que prometia ser quente e ensolarado quando chegamos. Logo avistamos as casas, relativamente dispersas e rumamos ao que parecia ser a sede da aldeia, com instalações como escola, unidade de saúde e um pequeno barracão. As construções eram novas e as casas em madeira. Entre uma casa e outra, todas iguais devido provavelmente a algum projeto habitacional público para a área, havia pequenas roças de milho. Duas crianças brincavam nas proximidades e logo fugiram rindo quando quis saber qual era a casa de Ariel. Caminhamos até a casa mais próxima e um rapaz bastante simpático disse que ficava “lá para cima” e apontou. Pegamos uma pequena trilha entre as casas, roças e incipiência de mato quando percebemos que ele nos acompanhava. Fomos conversando animados e logo estávamos na frente da casa de Ariel e Patricia, que se diferenciava de todas as outras pela construção e pela cor, pois levava tinta verde limão nas janelas e em alguns outros detalhes. O rapaz pediu para aguardar enquanto fosse chamar Ariel e adiantou que deveria estar dormindo. Esperamos e ele confirmou que por conta de festa no dia anterior eles ainda não haviam despertado. Convidou-nos para sentar na sombra ao lado da casa e lá aguardamos longamente. Logo uma moça muito simpática veio se apresentar. Chamava-se Maria e era irmã de Ariel. Depois de um tempo convidou-nos para tomar um chimarrão no seu quintal e lá fomos nós. A casa da jovem ficava ao lado da de sua mãe, dona Elza, e ambas abrigavam filhos, netos e parentes em visita.

Tomamos bastante chimarrão com flores de camomila que cresciam e enfeitavam o terreiro próximo às casas. A cada instante alguém ia lá tentar acordar o rapaz. Nesse tempo pude saber e conversar um pouco com a família, que nos acolheu de pronto. Falamos de onde vínhamos, sobre o bebê que estávamos esperando e as atividades na aldeia. Contaram-nos que estão naquela área há 12 anos e que antes viviam mais próximos da sede municipal, mas em uma área ainda menor. Na ocasião eram 28 famílias que basicamente dependiam da venda do artesanato e os produtos de suas pequenas roças, basicamente o milho⁵³, mas também mandioca e melancia, sendo produtos de consumo interno. A geada do começo da semana havia castigado um pouco o incipiente milharal, embora sem comprometê-los totalmente. Quase não era possível imaginar que o começo da semana havia sido tão frio e naquele domingo de manhã já buscávamos lugar à sombra devido ao sol forte e ao calor que ele imprimia.

Dona Elza, 60 anos, nasceu na T. I. Guarita⁵⁴, município de Tenente Portela-RS. Morou muitos anos na região de Misiones na Argentina, onde se casou e teve parte de seus nove filhos, como é o caso do próprio Ariel. Aos poucos pude perceber que quase todos com os quais conversamos já haviam morado um período ao menos em território que atualmente é argentino. Quando tentei conversar com a sua neta Ana de apenas três anos, me explicaram que eu deveria tentar falar com ela em castelhano, pois não compreendia o meu idioma nativo. Também em castelhano deveríamos dialogar com o tocador de rock argentino, Aorélio, que há pouco havia chegado de Misiones para visitar os parentes. Maria então nos explicou que esse trânsito é frequente. Até uma espécie de tucano de estimação de Patricia havia vindo de lá escondido em sua blusa enquanto faziam a travessia na balsa na fronteira. Essa prática que hoje é ilegal não parece fazer muito sentido para essa população que sempre fez circular, dentre tantas outras coisas, espécies animais e vegetais.

⁵³ De acordo com Souza Pradella (2009, p. 106) o milho possui uma importância mítica para os Guarani, pois teria sido das pegadas durante a longa caminhada do criador *Nhanderu Tenonde Gua* a origem dos primeiros milharais. É por isso em grande medida que as qualidades de milho são inclusive trocadas entre os parentes em suas caminhadas, sendo um dos grupos que preservam ainda hoje uma das maiores variedades de sementes crioulas de milho no país.

⁵⁴ Guarita abriga em torno de 5.500 indígenas segundo dados de 2010 (Funasa) em seus 23.406 ha, sendo a maior T. I. no estado do RS. Embora a maioria da população seja Kaingang, há também Guarani Mbyá neste território.

Conversávamos animados quando chegou um senhor bem branco, quase albino, dirigindo uma chibica⁵⁵, acompanhado por dois filhos pequenos na carroceria. Ele comercializava alguns produtos, dentre eles laranja, frango e batata. As mulheres logo se levantaram e foram ver as mercadorias. Os frangos estavam nos sacos e embora ele tivesse oferecido o “mais gordo” para Maria, ela acabou optando pelo outro “por ter as penas mais claras, boas para tingir”. O vendedor era seu Artêmio, assentado de reforma agrária em área vizinha a da aldeia, onde 30 famílias trabalham especialmente com pequena produção de gado leiteiro, principal fonte de renda do assentamento. Mas para complementar a renda familiar vende alguns frangos e laranjas, que produz no seu lote⁵⁶.

Quando o sol já nos cercava, Maria falou para voltarmos para a sombra próxima à casa de Ariel. Seguimos tomando mate e conversando, até que Patricia, sua companheira e também realizadora, veio sonolenta se juntar a nós. Apresentei-me e procurei lembrá-la que havíamos nos conhecido em São Paulo. Ela não se recordava, afinal havia muita gente no evento assediando-os (25 anos do VNA). Contou que a festa no dia anterior havia sido em comemoração ao seu aniversário, que seria na verdade ainda no dia seguinte, por sinal o mesmo dia do meu. Rimos e conversamos por minutos até que um rapaz com os cabelos bem compridos e molhados, fumando um charuto e ainda com cara de bastante sono veio em nossa direção. Quando eu já começava a perder as esperanças de que a nossa viagem renderia a conversa sobre vídeo, lá estava, finalmente, o jovem realizador Guarani Mbyá Ariel Ortega.

Embora eu já estivesse cansada e apreensiva com tamanha espera, Ariel chegou de forma descontraída, dizendo que no dia em que se aposentasse como realizador formaria uma banda de rock. Rimos animados enquanto ele se sentava conosco, fumando calmamente e em grande estilo o seu charuto, procurando afastar o sono. Enquanto isso me apresentei novamente, o que já tinha feito pelo telefone algumas semanas antes. Eu estava realmente muito animada em finalmente poder conversar com ele. Estive por meses

⁵⁵ É uma espécie de automóvel rústico.

⁵⁶ Assim como os do Paraná, diversos governos no Rio Grande do Sul também assentaram colonos em territórios indígenas. Atualmente isso é motivo de grandes conflitos, já que ambos os grupos acreditam ter legitimidade sobre a terra e o Estado comumente não consegue responder satisfatoriamente, de forma que os conflitos aumentam, bem como a hostilidade entre essas populações. Ela é bastante grande na região em que trabalhei no RS, no norte do estado.

empenhada nisso e praticamente já havia desistido quando consegui um número de telefone em que pude contatá-lo, afinal, desde maio eu estava morando no Rio Grande do Sul a trabalho e o contato com Ariel me parecia ser o mais viável – especialmente pela questão da distância – dentre os realizadores dos vídeos que havia escolhido para este trabalho. De qualquer forma eu já não tinha mais tempo para realizar um trabalho de campo em outros moldes.

Apesar de o vídeo *Mokoi* ter sido realizado também por outros dois indígenas guarani, Ariel foi quem mais acabou tomando gosto pela atividade e dado prosseguimento aos trabalhos na área. Apesar da pouca idade, 27 anos, já tem quatro filmes produzidos⁵⁷ e está num novo projeto em parceria com o Vídeo nas Aldeias em que deve sair algo com a temática relacionada às crianças guarani, conforme nos colocou a par.

Quando o assunto se findou, achei que seria de bom grado explicar o que eu havia pensado em fazer ali naquela tarde e Ariel pareceu se aborrecer quando disse que a ideia inicial era podermos ver o vídeo juntos. Não sei se ele pensou que eu estava procurando dar as ordens do que seria feito no momento. Ele então me perguntou quanto tempo passaríamos ali. Eu ri sem graça e falei que ao final daquela tarde mesmo partiríamos, afinal eu trabalharia no dia seguinte. Na realidade eu já havia explicado pelo telefone, mas ou ele não me compreendeu na ocasião ou estava me testando. Disse sério e sereno que numa aldeia guarani a pessoa não chega já fazendo as coisas, que precisa ver se a outra pessoa estava “inspirada em Nhanderu” para algo. Senti a bronca e resolvi explorar o assunto em que havia me metido. Explicou então que se faz necessário saber se a pessoa está disposta e num bom momento para fazer determinada coisa ou conversar sobre algum assunto. Foi aí que os pensamentos de que não conseguiria ver o vídeo e conversar a respeito voltaram a me rondar, mas me consolei acreditando que de qualquer forma aquele papo talvez me permitisse compreender alguns pontos do vídeo sem tocar diretamente no assunto dele, além do que deveria aproveitar a longa jornada (em especial para uma gestante) e desfrutar da companhia e da visita, afinal estávamos sendo muito bem recebidos

⁵⁷ *Mokoi* (2008; 63’); *Bicicletas de Nhanderu* (2011; 48’); *Desterro Guarani* (2011; 38’) e *Tava: a casa de pedra*, que na ocasião não fora finalizado.

e compreendia perfeitamente as tentativas deles, em especial de Ariel, de averiguar as nossas reais intenções ali⁵⁸.

Procurei então explorar outros assuntos. Perguntei a respeito daquela área em que estavam. Disseram-nos que foi um processo diferenciado dos correntes de regularização de terra indígena, pois havia sido comprada há 12 anos pelo governo do estado, ocasião em que Olívio Dutra era governador. Ele, por dizer ter sangue indígena e ser da região missioneira, teria se sensibilizado com a situação precária em que viviam as famílias guarani, inclusive ele é um dos entrevistados no vídeo *Desterro Guarani* (2011), onde narra como foi tal processo. Na opinião de Ariel, essa forma de aquisição de terras deveria ser feita em outros casos em que as comunidades concordassem, argumentando que na realidade toda aquela região das missões, que abrange atualmente parte do Brasil, Paraguai, Uruguai e Argentina, é historicamente de ocupação tradicional guarani. Defendeu que o critério principal de comprovar a ocupação tradicional e todo o procedimento da Funai é extremamente moroso e que havendo áreas disponíveis para serem adquiridas, próximas ao local em que a comunidade já vive e no caso dessa aceitar, que lhe parece bem razoável essa via de aquisição. Além do que há muitas famílias em estado de extrema vulnerabilidade acampadas próximas às rodovias aguardando há anos a regularização de suas áreas⁵⁹.

Ariel está como cacique na aldeia há três anos e disse que ao assumir foi o cacique mais jovem no Rio Grande do Sul. Não se diz muito satisfeito, pois pela organização tradicional guarani não haveria lideranças políticas, apenas espirituais e que “essa ideia de cacique” havia sido trazida em grande medida pela própria Funai, que

⁵⁸ Na entrevista para o livro do VNA, Ariel comenta como teve que lidar com o silêncio e o tempo para as palavras serem ditas nas aldeias Guarani da perspectiva do realizador-entrevistador, mas que me ajuda a compreender o seu tom para comigo: “[...] Porque para nós a palavra é muito importante. A conversa, tudo tem o momento certo, o tempo certo, então não adianta forçar a barra e falar coisas que não tem sentido. Tem que realmente ter seu momento ali, inspirado. Para nós existe essa coisa do tempo, o tempo certo, o momento da palavra. Só assim a conversa realmente serve. De tardezinha, por exemplo, ou bem cedo. Esses são os momentos de se conversar, aí as palavras são boas. Por isso existem todas as “belas palavras”. Por isso também é difícil, porque sentimos quando uma situação é forçada. Assim, se aquele não é o momento certo, então não é o momento de se filmar. Fui descobrindo isso durante o trabalho.” (VNA, 2011, p. 141-142).

⁵⁹ Só na região da Coordenação Técnica da Funai em Tapejara-RS em que trabalhei havia em outubro de 2012 em torno de 150 famílias acampadas (setembro de 2012), algumas inclusive em beira de rodovia, como o caso dos Acampamentos de Mato Castelhana I (aprox. 28 famílias Kaingang), II (aprox. 35 famílias Kaingang) e de Mato Preto (aprox. 18 famílias Guarani Mbyá).

sempre quis ter uma liderança para se reportar. Isso me fez lembrar que Lea (2012, p. 32) comenta que foram os Villas Bôas que introduziram a figura do “capitão” no Xingu⁶⁰. Foi bastante crítico e afirmou que o órgão “é um desastre” e que após a reestruturação ninguém mais os atendia, pois a coordenação administrativa que deveria apoiar os Guarani passou para o estado de Santa Catarina, cuja sede está em Florianópolis, bastante distante deles. Portanto, vivem por conta e sem qualquer respaldo institucional, o que teria suas vantagens. Eu como servidora na Funai compreendi de pronto a situação e fui solidária ao seu posicionamento.

Fiquei interessada em saber um pouco sobre a relação deles atualmente com o sítio arqueológico localizado na sede municipal, no sentido de compreender se já teria havido alguma tentativa de gestão compartilhada do patrimônio (o que pude ver nas ruínas Quilmes na província de Tucumán, noroeste da Argentina). Ele explicou que há alguns anos os indígenas solicitaram que alguma porcentagem da arrecadação, algo em torno de 10%, fosse destinada aos Guarani, mas que havia sido negada pelo IPHAN e que só poderiam comercializar o artesanato no local. Talvez por perceber que eu estivesse voltando ao tema do vídeo e por ter conseguido compreender um pouco mais quem eu sou e minhas pretensões ali, Ariel convidou-nos então para assistir o vídeo. Já deveria ser por volta de uma da tarde. O jovem realizador conversou em guarani com os outros que por lá acompanhavam mais que participavam da conversa, tendo eu compreendido apenas a palavra “projeto”. Disse que não era necessário e que havia levado o meu computador. Convidaram-nos então para a sua casa e lá fomos nós.

A casa em que vivem Ariel, Patricia, Jéssica (filha de Patricia), e alguns parentes guarani visitantes (especialmente das aldeias na Argentina), possui uma sala grande com alguns colchões no chão e dois quartos ao fundo. Acomodamo-nos num dos colchões e comecei a ligar o meu computador. Chegaram umas visitas, eram políticos em plena campanha eleitoral. Enquanto Ariel foi atendê-los, eu e meu esposo aproveitamos para comer nossas maçãs, pois a hora do almoço já tinha passado e assim aguardávamos um

⁶⁰ “Um líder que gozava da confiança dos *kube*, responsável pela distribuição de bens industrializados (*nekretx*) enviados aos índios pela Funai: anzóis e linha, munição, ferramentas, etc.” (LEA, 2012, p. 32).

tanto quanto cansados e famintos, embora nessa hora minha energia se recompunha devido à expectativa de poder ver o filme com eles.

Em poucos minutos ele voltou e disse estar cansado dos políticos e que sempre aparecem lá nessa época eleitoral. Lembrei-me então do assédio nas aldeias kaingang nas quais tenho trabalhado, pois há municípios, como é o caso de Charrua, Nonoai, Benjamin Constant do Sul, Cacique Doble, etc., em que os indígenas formam parte significativa do eleitorado municipal. E o envolvimento dos indígenas neste período eleitoral é tal que quase não é possível tocar qualquer tipo de outra atividade nas aldeias, pois estão seriamente focados em negociar benefícios (pessoais ou coletivos) com os candidatos, em sua quase totalidade, não indígenas.

Ariel pegou o seu *notebook* e colocou um clipe de rap que fazia questão que nós assistíssemos de uma parceria entre dois grupos de Dourados-MS, sendo um deles de indígenas da etnia Guarani Kaiowá chamado *Brô Mc's*. A música *No yankee*⁶¹ em sua letra e imagem aborda um pouco da situação dos indígenas naquela região do Mato Grosso do Sul. As cenas interpostas numa espécie de *bricolage* mostram os indígenas trabalhando no corte da cana-de-açúcar, realizando protestos em Brasília, dançando na aldeia, estudando, cantando suas músicas e fazendo apresentações públicas, aliás são facetas da sua realidade contemporânea. Trechos da música também são cantados em guarani e os músicos oferecem para os “manos na reserva que estão sempre correndo atrás dos seus sonhos”. Eu não conhecia o grupo e gostei muito. Os jovens guarani na aldeia onde estávamos além de gostarem de trabalhar com imagens, também demonstraram a forte identificação com a música.

Depois disso começamos então a assistir o vídeo e paralelamente íamos conversando de modo que Ariel ia me esclarecendo alguns pontos em que tive alguma dúvida ou que achava que deveria explorar mais e comentando outros mais livremente e de acordo com os seus interesses.

Para começar quis saber como surgiu a ideia de Ariel e Patricia, os realizadores presentes, em trabalhar com vídeo. Ariel contou-me que possui grande afinidade com os meios tecnológicos e que costumava tirar fotos e fazer pequenas filmagens com o celular,

⁶¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UViv0FQJrgo>>.

que era o que dispunha na época. Foi então que no ano de 2007 o IPHAN dispunha de 30 mil reais para fazer um material com os Guarani para subsidiar o “Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) *Comunidade Mbyá Guarani em São Miguel Arcanjo*”, e foi deixado a escolha livre do que poderiam fazer com o recurso, que poderia ser um CD ou outro tipo de registro⁶². Teria sido aí que surgiu a ideia de produzir um vídeo. Compraram então duas câmeras e a própria equipe do IPHAN teria entrado em contato com o VNA⁶³. Ernesto de Carvalho e Tiago Torres foram então os monitores/oficineiros da ONG na ocasião e *Mokoi* o resultado dessa primeira experiência de formação, em que participaram outros indígenas Mbyá no estado, embora tenha sido Ariel e mais tarde Patricia os que mais demonstraram afinidade para tal.

Inicialmente os trabalhos de formação começaram numa aldeia na região de Porto Alegre (Viamão-RS) chamada Lomba do Pinheiro. Como o trabalho não estava fluindo como esperavam, optou-se coletivamente que os trabalhos deveriam continuar na aldeia Koenju, de Ariel.

O vídeo “*Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada*” possui quase uma hora de duração e foi dividido de forma que 30 minutos ficaram reservados para mostrar a realidade de cada aldeia e os dramas comuns que lhes tocam.

A primeira metade do vídeo se passa na aldeia “*Tekoá Anhetenguá – ‘Aldeia verdadeira’ (Porto Alegre-RS)*”⁶⁴, conforme a legenda. Ariel é uma espécie de realizador-

⁶² De acordo com o material publicado pelo IPHAN “*Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbyá-Guarani nas Missões*” (dez. 2007): “O INRC é uma metodologia desenvolvida pelo Iphan para documentar bens culturais, produzindo conhecimento sobre domínios da vida de determinados grupos sociais e identificando as práticas e expressões que constituem marcos de sua identidade. [...] O Inventário ‘organiza’ as chamadas referências culturais em quatro categorias, que correspondem aos Livros de Registro criados pelo Programa Nacional de Patrimônio Imaterial: Celebrações, Formas de Expressão, Saberes e Lugares. Mas, sua aplicação pode gerar alterações nesse modelo. Sua principal qualidade está na proposta de tomar os grupos e as comunidades como partícipes do processo de identificação e documentação de suas referências culturais garantindo, assim, que os mesmos se reconheçam no resultado final.” (IPHAN, 2007, p. 06).

⁶³ Segundo o Sr. Marcus Benedetti do IPHAN/RS, desde 2004 o órgão desenvolve trabalho com os Mbyá no estado no âmbito da política de patrimônio imaterial. Quando estavam finalizando a aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) com Guaranis de cinco aldeias, percebeu o interesse de alguns jovens da aldeia Koenju em filmar e fotografar com seus celulares e aí teria surgido a ideia de propor uma oficina do Vídeo nas Aldeias. O IPHAN já tinha tido uma experiência boa com a ONG por conta do filme “*Iaureté, a cachoeira das onças*”, que serviu de subsídio para instrução do registro da Cachoeira do Iaureté em São Gabriel da Cachoeira-AM.

⁶⁴ Para o espectador do vídeo não fica claro que a *Tekoá Anhetenguá*, que é como aparece na legenda do

personagem, pois aparece a cada momento, seja dialogando com o espectador através da câmera ou em conversa com outros personagens, além de realizar filmagens. Uma das primeiras cenas inclusive é ele chegando com a câmera e filmando com olhos atentos a movimentação dos outros indígenas, que saem de uma casa. Em fila chegam alguns rapazes, conduzidos por um senhor mais velho tocando dois metais finos nas mãos, tendo na sequência um rapaz tocando violão e outro violino, sendo que os demais só acompanham em pequenos passos de dança. [Ariel explica que Juancito (o senhor na cena) é *karai* na aldeia, que seria uma espécie de líder espiritual guarani.]⁶⁵ O senhor então instrui que eles devem fazer a saudação: “*aguyjevete!*” e perguntar se acordaram bem. Com todos reunidos, o *karai* discursa: “É verdade que hoje estamos quase dominados pelos brancos. Mesmo assim, não podemos esquecer a nossa cultura. Não podemos esquecer de tudo. Como os próprios brancos dizem: ‘Não troquem a sua cultura pela nossa.’ Isso falam alguns brancos.” E nesse sentido parece haver uma dose de mistificação de certos brancos com relação aos indígenas. A música guarani prossegue bem como a dança. [Ariel comenta que os Guarani já fabricavam instrumentos musicais muito antes do contato com os europeus. Que atualmente há quem diga que eles aprenderam a tocar os instrumentos dos brancos, quando na verdade eles já tocavam e construíaam os próprios instrumentos, semelhantes ao violão, violino, flautas, dentre outros. Isso pode estar relacionado ao gosto dos Mbyá pela música que pude constatar na aldeia.]

Na sequência do vídeo alguns rapazes fazem incursão pela mata com facões a procura de animais e madeira para o artesanato. Mostram ao espectador uma toca de gambá num tronco, a de tatu no chão, mas não há nem sinal de animais no local, o que chama a atenção do espectador para o fato de que o terreno em que vivem é inadequado para o grupo, pois com espaço bastante reduzido.

De um lugar alto e com vista privilegiada, um deles aponta a aldeia lá embaixo e diz que por só terem 10 hectares, as roças são pequenas (milho, melancia). A câmera faz

vídeo, é a aldeia que em Viamão é conhecida como Lomba do Pinheiro. E por isso não fiz a relação. Essa aldeia eu conheci no ano de 2005 quando trabalhei numa cooperativa de consultoria (Ambiens Cooperativa) para a prefeitura de Viamão-RS na elaboração da Lei do Plano Diretor Municipal. Os indígenas, Mbyá e Kaingang, tiveram papel ativo nas discussões da lei do município.

⁶⁵ Optei por utilizar os colchetes para explicitar os esclarecimentos que Ariel e/ou Patricia faziam na ocasião do visionamento conjunto do vídeo em sua aldeia e para não atrapalhar muito o fluxo do conteúdo do vídeo.

uma panorâmica do local enquanto algum deles explica que estão cercados por brancos naquela área, pois a cidade já se expandiu até ali e que os indígenas naquela aldeia dependem de vender bichinhos de artesanato para sobreviver. Mais à frente outro rapaz encontra uma colmeia abandonada e explica para a câmera que quando algo as incomoda, as abelhas mudam de lugar. E que nesse sentido são como os Mbyá Guarani, que quando são incomodados, costumam partir para outro lugar buscando uma vida melhor, mas que nem sempre partir é bem uma escolha. Essa metáfora me pareceu bastante emblemática e sintetizou a própria ideia central do vídeo como veremos. Um dos meninos aponta para uma corticeira no meio do mato e o câmera dá um *zoom* para poder melhor captá-la⁶⁶. É dessa árvore que os indígenas obtêm o material para confeccionar os bichinhos que comercializam. Um deles fala que na mata há muita coisa para comer, enquanto um corta uma palmácea para degustarem ali mesmo, mas que aquela área onde estão já fica fora da aldeia e é de propriedade dos brancos. Enquanto os mais novos brincam nos cipós e riem, os mais velhos cortam uma corticeira e dizem sem constrangimentos para a câmera e em português que se trata de “madeira roubada”. Talvez a franqueza com que abordem isso sem qualquer preocupação esteja relacionada ao entendimento de que as suas terras também foram roubadas em outros tempos.

No caminho de volta à aldeia, um aponta o estilingue para cima e acerta um pequeno pássaro. Procura verificar onde que o atingiu. Fazem uma fogueira, depenam a ave e mostram como se abre para retirar as vísceras quando não se tem faca às mãos. Um deles chama a câmera e explica que os avós assavam dessa maneira antigamente, só que animais maiores, como o tatu: “Agora estamos assando só um sabiá (e a imagem do mirrado pássaro no espeto de graveto sendo assado é focalizada). Não estamos judiando do passarinho, nem morrendo de fome. Só estamos mostrando como era nas matas.” A imagem é então deles comendo e dizendo que está bom. A seguir voltam com os troncos de corticeira rumo à aldeia, mas pelo caminho mostram a incipiente plantação de eucalipto dos brancos, depois de terem derrubado a mata nativa, e a explicação dos indígenas é que “só

⁶⁶ De acordo com Busso (2011), uma das diretrizes do curso de formação dos realizadores do VNA é que o *zoom* da câmera não seja utilizado, sob o argumento de que assim o realizador tem de se aproximar das pessoas estabelecendo relação com os seus interlocutores para poder filmá-los, além da questão técnica de evitar que a imagem fique tremida (também não utilizam tripé).

pensam no dinheiro”. A cena então é de um dos rapazes arrancando as mudas e mostrando para a câmera. Afirma que é por isso que precisam de mais terras, pois não derrubarão as árvores, com o argumento de que só pretendem plantar (subentendido aí gêneros alimentícios) e que não será eucalipto, afinal eles também sabem o quanto tal plantio danifica o solo (devido ao crescimento rápido a planta suga muita água do solo). Dessa forma, portanto, buscam legitimar a demanda por mais terras e que essas disponham de mata, procurando se distanciar do objetivo dos brancos que geralmente é obter lucro com os cultivos, sejam eles agrícolas ou florestais. [Ariel comenta conosco que quando passam o vídeo em salas de projeção ou escolas, que os brancos sempre sentem pena do sabiá nesse trecho do filme o que é bastante interessante, pois tal imagem parece ser mais forte do que o entendimento de que os indígenas estão sem terras adequadas para sua sobrevivência e que a falta de caça está relacionada a isso.]

A cena na sequência já é da chegada dos rapazes de volta à aldeia. Um deles toca no violino a mesma música que ouvimos ao princípio na ocasião da saudação. Mulheres são filmadas tomando mate e uma delas comenta com a outra que não está “comendo bem” por não ter tempo de fazer os cestos. E isso sugere ao espectador a relevância da atividade do artesanato, e aí está incluída a produção dos bichinhos de cortiça, na renda daquelas famílias indígenas.

A seguir Ariel conversa com um senhor, afirmando que o filme está ficando legal e explica a ideia de escolherem um personagem para seguir⁶⁷. [Pergunto então quem ele é, pois aparece em diversas cenas. Patricia explica que é o cacique da Lomba chamado Cirilo Morinico.] No vídeo Ariel comenta que naquele dia de filmagens escolheram acompanhar o Juancito (*karai*) e filmaram quando ele deu dinheiro para duas meninas comprarem o sacolé⁶⁸. A empolgação de Ariel é que com o vídeo que estão fazendo, “que todos os Guarani poderão vê-los”. Essa estratégia de percebê-lo como uma espécie de material de divulgação, para indígenas e não indígenas, é recorrente em seu discurso. A noite cai e eles continuam conversando e o cacique afirma que é importante eles filmarem para “mostrarem a verdade”. Que estão bem próximos da cidade e que não há mata onde

⁶⁷ Essa é outra orientação das oficinas de filmagem do Vídeo nas Aldeias.

⁶⁸ Ou “geladinho”, espécie de sorvete no pacotinho.

vivem e complementa: “Para que os brancos não falem por nós e vocês mesmos filmam o que nós realmente temos para mostrar.” Portanto, conforme escrevi no princípio deste trabalho, a não mediação é extremamente valorizada, além do que permite que os indígenas abordem temas que de outra forma provavelmente não o fariam.

A cena seguinte é de uma senhora no ônibus indo ao centro de Porto Alegre fazer compras. [Ariel conta-nos que ele e um dos oficinairos saíram bem cedo neste dia para acompanhá-la e fez questão de contar-nos que embora estivesse com criança pequena, tiveram de pedir a um senhor no ônibus para ceder o lugar para ela, que respondeu a solicitação, mas com cara feia, revelando a maneira hostil com que são tratados cotidianamente. Que talvez tivesse cedido pelo fato de estarem filmando. É interessante que a câmera tem o potencial de publicizar certas coisas/situações que geram constrangimento e promove a ação e/ou comprometimento.] As imagens mostram então essa senhora e seus dois filhos pequenos meio a uma feira popular de rua em que são comercializados roupas e produtos eletrônicos. Ela chega numa lanchonete para comprar fumo e o rapaz no balcão não compreende o seu pedido. O filho mais velho repete e ambos apontam, complementando que querem “do forte” e dez pacotes. Pagam 10 reais e se vão. [Ariel neste instante aproveita para explicar a importância do fumo para os Mbyá: que haveria um “deus da fumaça, da neblina e das coisas turvas” que foi quem criou o fumo e o cachimbo. E que fumar para os indígenas Mbyá é uma espécie de ritual diário de conexão com os deuses. Há ocasiões propícias no dia em que é possível fumar “ouvindo a voz do silêncio”, como pela manhã, após o almoço e ao final do dia. Fiquei pensando então que talvez seria por isso que recebeu-nos fumando aquele charuto.]

O espectador é levado de volta à aldeia, onde uma senhora trança um cesto pequeno. Ela meio sem graça só comenta, procurando interagir com quem está filmando, que todos estão vendo as imagens realizadas no dia anterior dos meninos na mata. O cinegrafista responde dizendo que é legal a cena em que eles são filmados comendo o sabiá. Com isso somos conduzidos a adentrar a casa que serviu de sala de projeção, onde parte da comunidade vê animada as cenas na mata. Uma anciã fumando cachimbo olha séria e enigmaticamente meio às risadas das crianças e jovens. Possivelmente estão vendo o que foi filmado durante o dia, conforme as diretrizes de formação do VNA (BUSSO, 2011).

[Ariel conta-nos que no começo a oficina foi difícil lá na Lomba do Pinheiro, pois as pessoas da comunidade, no geral, não compreendiam bem o que estava se passando ali e tinham dificuldade de perceber o potencial dessa experiência quando o vídeo estivesse concluído. Procuraram então explicar com a ajuda da equipe do VNA que era uma forma de mostrar para os brancos a realidade dos Guarani hoje em dia e que depois de algum tempo começaram a compreender. Isso reforça o argumento sobre a potência dos vídeos indígenas no que se refere à divulgação. Ernesto de Carvalho, umicineiro do VNA, relata o seguinte sobre essa experiência:

Ali não tinha de fato um grupo de alunos para fazer a oficina, era algo do tipo ‘vai acontecer uma oficina e quem quiser participar, e tal.’ Existe uma resistência, uma desconfiança muito grande. Os Guarani estão acostumados com relações que não dão em nada. E naquele momento não entendíamos nada. Existe tanto ruído na comunicação entre os brancos e os Guarani, uma relação tão tumultuada, que a postura inicial das pessoas nas aldeias é não embarcar nesses processos. Me lembro que tivemos uma conversa logo no início do trabalho que se tivéssemos apenas um aluno, ainda assim daríamos a oficina. Mas haviam outros além do Ariel (Ernesto de Carvalho *in* VNA, 2011, p. 138-9)⁶⁹.

De volta ao vídeo, acompanhamos agora um rapaz esculpindo na corticeira e que apresenta para a câmera o protótipo de um *yaky* (tamanduá) e de um *xinguré* (tatu) e explica que só finalizará o acabamento mais tarde quando já estiverem secos. E a cena que complementa esse discurso é da comercialização dos bichinhos na cidade de Porto Alegre, conforme a do videograma a seguir. Nessa cena o realizador capta os transeuntes apressados a partir da perspectiva da indígena que está sentada no chão expondo as suas peças, pois filma de baixo para cima, reforçando metaforicamente a assimetria entre a artesã/indígena e os transeuntes/brancos.

⁶⁹ Essa experiência também foi relatada no livro dos 25 anos do VNA por Tiago Tôrres e Vincent Carelli (2011, p. 138-147).



Videograma 05: 17' 21''

Indígena expõe artesanato para comercialização no centro do município de Porto Alegre-RS.

Na aldeia as crianças brincam e observam a imagem na câmera que está fixa num local e uma delas diz: “Aquilo lá tá parecendo aqui.”, fazendo menção à casa à frente e que estava aparecendo no visor da câmera. [É uma interação interessante de se ver e Ariel comenta conosco que as crianças e os jovens são os que menos receio têm das filmagens e os que se sentem mais instigados. Tanto que estavam para começar um projeto com a equipe do VNA com as crianças de sua aldeia.]

Ali nas proximidades o cacique, Cirilo Morinico, está em torno de uma pequena fogueira acompanhado por um cão que também tenta se esquentar. Aproxima-se então uma Kombi mascate de frutas e verduras com som alto-falante. Ao parar algumas pessoas vão comprar. O cacique, com seu chimarrão na mão, fala em tom de revolta e parece não ter a ver com a chegada do vendedor, mas que já vinha elaborando o discurso para a cena:

Os brancos sempre nos olham mal, mas eles mesmos nos colocaram num chiqueiro. Estamos como bichinhos ali cercados que alguém vai e coloca um pedaço de pão e se ninguém der nada, a gente não come. Mas por que isso? Porque eles mesmos tiraram tudo. Eles mesmos, com a Funai, demarcaram o nosso território. Colocaram limites. Aí ficamos mal acostumados. E a gente diz: “aqui é o limite, aqui não é mais nosso limite.” Os brancos colocaram essa cerca para a gente respeitar (20’).

O que mais chama a atenção é que os séculos de espoliação e opressão fizeram com que os próprios indígenas internalizassem essa imposição de limites, tendo eles agora

que respeitar as cercas, embora tenham sido eles vitimados com esse processo.

A outra cena volta a mostrar Cirilo, dessa vez uma filmagem noturna em que aparece fumando o seu cachimbo e contando o mito de criação dos insetos, aranhas e bichos peçonhentos, que narra da seguinte forma: as coisas do mundo foram criadas pelos irmãos *Papa Miri* e *Xãriã*. Este segundo procurava tornar as coisas difíceis. *Papa* criou a laranja, a abelha sem ferrão, o rio reto. *Xãriã* para dificultar criou a laranja azeda, escondeu o mel e colocou curvas nos rios. *Xãriã* usava um grande chapéu de palha e um dia começou a pegar fogo que o atingiu todo. Um vento forte espalhou a cinza e ela teria dado então origem aos insetos e demais bichos para não deixarem mais os homens tranquilos. Ariel explicou-me ainda que os *Nhanderu* são “seres sem umbigo”, que não foram criados por ninguém. *Papa Miri* e *Xãriã* seriam, portanto, filhos de *Nhanderu*.

O amanhecer no dia seguinte é debaixo de chuva e um jovem joga vídeo game em casa. Quando o sol desponta, os meninos vão olhar as armadilhas, mas nenhum bicho foi pego. Juancito, tomando o seu chimarrão, diz que não podem acordar com vontade de comer um tatu, pois se colocam armadilhas, os bichos não caem; que se houvesse mata, *Nhanderu* mandaria javali, mas eles não têm mata. Em seguida há cena dos meninos tocando e as crianças dançando. A letra da música em Guaraní clama: “Queremos as nossas terras de volta para construir as nossas casas de reza.” E ela é repetida diversas vezes. A mesma canção é cantada num evento na cidade. [Ariel nos comenta que foi em Florianópolis e, por isso, na ocasião das filmagens ele não teria acompanhado os indígenas que lá foram.]

Ao som dos instrumentos Juancito puxa uma dança. Os rapazes vão se juntando e há uma espécie de movimentos de luta nela. As senhoras comentam ao redor que poderia ser sempre assim, no sentido de que a aldeia estava animada. E seguem dançando. Quando a música termina Juancito também exclama: “Podia ser sempre assim! Para que todos vissem como é. Essa dança nos faz tanta falta.” Essa fala revela que a dança foi encenada para a câmera e que já não é mais praticada na aldeia. [Ariel explicou-me então que aquela dança chama-se *Tangará* e que costumavam fazer por horas (até três) antes de entrarem na casa de reza. Isso porque o suor extirparia as impurezas do corpo, tornando-os mais leves, e

assim permitiria que a pessoa adentrasse o “local sagrado”⁷⁰ carregando menos coisas ruins.] É com essas imagens da dança que finalizam então a primeira parte do vídeo. Observa-se que as primeiras e as últimas cenas na Lomba foram filmadas no mesmo local, em frente à casa de reza da aldeia.

A segunda parte se passa na aldeia de Ariel e Patricia, *Tekoá Koenju*, São Miguel das Missões-RS. Na primeira cena os cinegrafistas acompanham um senhor em incursão pela mata enquanto o dia amanhece. Ele sai de sua casa, lava o rosto na torneira de fora, prepara o chimarrão e vai à mata ver se há algum tatu nas armadilhas. Confere todas, mas não há nada. O senhor conta para o espectador que quando tinham mata, que era só olhar a cada três dias que pegavam algum animal, o que reforça o argumento de que lhes faltam terras que lhes garantam plena condição de sobrevivência. Descontente então corta uns bambus e diz que vai fazer cesto. Ao passar pela roça de milho, comenta que o frio queimou tudo e que sem milho e animais na mata o que lhe resta é fazer cesto. [Pergunto quem é este senhor que seguiram nas filmagens e me explicam que é Mariano, o cacique na época, mas que já não estava mais vivendo na aldeia.]

A cena subsequente é de uma senhora trançando uma sacola de taquara-bambu. Está acompanhada de uma mais jovem, que aparenta ser a sua filha. Esta comenta que ela faz de forma perfeita e pergunta por quanto vai vender. A mais velha responde que por “cinco” e a outra argumenta que não deve vender os objetos maiores pelo mesmo valor, cinco reais. Alguém de fora da tomada da câmera comenta que para ela é mais fácil falar cinco que outro valor. Considero bastante interessante esse trecho, pois ao final do vídeo é essa senhora que não se importa de não ter obtido sucesso nas vendas do dia nas ruínas. Algumas peças ela dizia que nem estavam à venda. Parece que é uma forma de mostrar alguma resistência e não dependência integral do dinheiro do turista branco e que possui a sua dignidade.

Vemos então mãos modelando com um ferro quente (pirografia) e imprimindo feições a um pequeno tucano em cortiça. A imagem é bem próxima e o espectador não consegue saber quem o executa, estando o foco apenas na produção.

As duas mulheres seguem fazendo artesanato (videograma 06 a seguir). A mais

⁷⁰ Termo de Ariel.

nova tomando chimarrão e observando os objetos comenta: “Os deuses já sabiam que a gente ia precisar vender artesanato, que as matas iam se acabar. Então por isso os deuses nos deram essa habilidade de seduzir os brancos com os bichinhos de madeira. Pra vender e não morrer de fome.” Essa explicação é bastante relevante, pois se recorre à dimensão da espiritualidade mbyá para justificar a habilidade no trançado. E os deuses parecem não ser questionados sobre estarem nessa situação de falta de terras, como operaria o nosso pensamento ocidental.



Videograma 06: 34'40''

Índigenas na Aldeia Koenju elaboram as peças para comercialização nas ruínas.



Videograma 07: 34'58''

Uma família trança os seus cestos (videograma 07) e Mariano em outra cena diz estar aprontando os artesanatos para ir à cidade. Ouvimos uma canção em castelhano no rádio da casa. Lá estão o cacique e as senhoras da cena anterior. Mariano comenta com a câmera que quando as mulheres retornam da cidade, que “trazem carne e voltam quebradas”, supostamente fazendo alusão à falta de dinheiro que foi gasto na mercadoria. A senhora mais velha conta que falou para a tia da filha sobre as filmagens que estão fazendo na aldeia e que são os índios que estão realizando e os brancos apenas ensinando. Uma voz fora da cena comenta que os brancos estão dizendo que os índios não plantam e a moça complementa: “que não plantam e que estão esquecendo a sua cultura”. Mariano afirma que não é isso. A senhora mais velha comenta que não é porque têm TV que estão como os brancos e solta uma risada. É interessante este momento do vídeo que deixa aflorar essas ocasiões espontâneas em que comentam as representações que os de fora têm sobre eles. Isso é inclusive o ponto de partida para que discursos de contraposição e afirmação sejam

elaborados local e coletivamente pelo grupo.

Em forma de canção, crianças entoam novo apelo: “Na nossa aldeia já não temos boas taquaras, já não temos árvores boas para fazer nossas casas de reza, para a gente ficar feliz.” Novamente a questão territorial é abordada em forma de música.

Uma criança adoce e os realizadores acompanham uma tentativa de cura. A mãe veio da outra aldeia (região de Porto Alegre) e explica que desde que chegou a menina não está bem. Um rapaz com cachimbo dá uma volta na casa e fala que *Nhanderu* deu o cachimbo aos Guarani e que isso tem grande poder no sentido de reestabelecer uma pessoa que não se sente bem. Então ele entra na casa onde está a menina e assopra fumaça na cabeça da pequena.

Ariel e Patricia são filmados esculpindo bichinhos. Ele conta ao espectador que no dia seguinte vão para São Miguel filmar os indígenas vendendo artesanato para os brancos. [Ariel explica então que os bichos que eles fazem não são quaisquer, mas sim os que foram os ancestrais dos Mbyá. E que os padrões de trançados nas cestarias são inspirados em sonhos e que cada um possui o seu significado⁷¹.]

A cena seguinte é acompanhada pelo som de uma polca paraguaia, como depois nos esclareceu o realizador. As galinhas e pintinhos são filmados no terreiro. A câmera adentra uma das casas e assim podemos ver que a música vem da televisão e que uma criança assiste uma apresentação musical em castelhano. A mesma música da TV segue na cena do dia seguinte, quando Mariano e sua mulher levantam cedinho e vão para a estrada com seus artesanatos esperar o ônibus que os levará à sede de São Miguel.

É bem cedo e outros indígenas também estão aguardando o ônibus na beira da estrada carregados com seus produtos. Um senhor bem idoso explica aos que ali estão que o sol ainda nem se levantou, mas que alcançará em seu apogeu o altar de *Papa Miri*. Apontando numa direção conta que lá fica a morada do *Pai Kará Ru Heté*; em outra direção a do *Pai Niamadu Ru Heté*; em outra a de *Pai Papa Tenondé*; e na outra a de *Tupã Ru Heté*. O ônibus chega e todos se apressam para acomodar os artesanatos no bagageiro.

Assim como a cena em que a fumaça do cachimbo é utilizada para promover a

⁷¹ Els Lagrou, em seu livro *A fluidez da forma* (2007), explica detalhadamente a questão dos padrões (tecelagem, pintura corporal e facial, etc.), que também vêm através dos sonhos para os Kaxinawa (AC).

cura da criança doente, essa última também não fica clara ao espectador leigo, que possivelmente desconhece quem são essas divindades e se tais moradas são coincidentes com os pontos cardeais⁷².

A irmã de Ariel, Maria, havia me explicado que a cada semana vão algumas famílias para a cidade e só retornam no sábado. Próximo ao sítio arqueológico há uma casa de passagem onde pernoitam, construída em 2002⁷³ para que pudessem melhor fazer esse trânsito, já que a aldeia dista aproximadamente 25 quilômetros do local onde o artesanato é comercializado.

As cenas seguintes são então no sítio arqueológico de São Miguel e penso que as mais potentes do vídeo, em que mobilizam uma argumentação de cunho mítico-histórico que servirá de base para suas reivindicações.

Mariano conta ao espectador que os seus parentes foram forçados pelos jesuítas a construírem aquele lugar e que depois os brancos tiraram tudo deles e nos últimos tempos se apropriaram das Ruínas e não pretendem devolver aos Guarani. Como vemos esse discurso se choca com o discurso da história oficial, difundida pelo próprio órgão do patrimônio no local, o IPHAN, que procura transmitir aos visitantes que por anos lá imperou um clima de cooperação, harmonia e prosperidade entre jesuítas e o povo Guarani. E isso soa um pouco contraditório se considerarmos que o próprio vídeo Mokoi, que apresenta esse contraponto discursivo, foi financiado pelo IPHAN.

As indígenas são filmadas estabelecendo o preço dos artesanatos antes de os visitantes chegarem. Elas ficam sentadas no chão, como as que vendem no centro de Porto Alegre, e expõem as peças na varanda do pequeno museu missioneiro, onde há esculturas em madeira na parte interna. É, portanto, um local que o turista obrigatoriamente passa,

⁷² De acordo com Ladeira (2007, p. 110-113), *nhanderenondére* situa-se no nascente, que lhes é o norte ou para onde se deve olhar, cantar, dançar e construírem as casas (o que seria para nós o leste ou oriente) sendo *Nhamandu* (pai de *Kuaray*) quem comanda as almas que vivem aí; *nhandekupére* foi onde o mundo se originou, situando-se no poente que fica nas costas do observador (oeste; ocidente), comandada por *Tupã Ru Ete*; *nhanderekére* situa-se à direita e está sob o comando de *Kuarai Ru Ete* e, finalmente, *nhanderováí* à esquerda comandada por *Jakaira Ru Ete*. A região *ara mbyte* é o centro do céu numa linha reta entre o nascente e o poente, por onde *Kuaray*, o sol, está na metade do dia (no zênite). Todas essas regiões são comandadas por *Nhee Ru Ete* ou *Nhanderu*, que afinal foi quem criou esses guardiões. “*Nhanderu* manda seu filho *Kuaray* ao mundo, desprendendo a luz de seu peito para que ele nasça no próprio mundo. *Kuaray* vai traçar seu percurso e criar seu irmão *Jaxy*. Terminará a obra de *Nhanderu* organizando, em ciclos, o dia e a noite.” (LADEIRA, 2007, p. 114).

⁷³ Possivelmente pela Prefeitura Municipal.

inclusive por estar entre a portaria e as ruínas principais⁷⁴.

Na sequência é possível perceber diversas excursões de turismo com crianças, provavelmente escolares, que observam as peças. Uma visitante pergunta sobre a utilidade do arco e flecha e o indígena explica que é uma réplica, um brinquedo. Ela então pergunta: “Vocês ainda caçam assim com flecha de verdade ou ainda não?” Uma mocinha manuseando um pequeno arco e flecha comenta com a amiga: “Será que é perigoso eu dar para o meu irmão?” E para o vendedor: “Como se brinca com isso?” Ele demonstra e ela: “Que tri⁷⁵!”.

Turistas estrangeiros admiram o que restou do imponente edifício e a guia reproduz a versão de algum manual de História, revelando a representação que oficialmente se tem daquele espaço, sua população e história:

Então a partir do Tratado de Tordesilhas de 1494 que começa o desenvolvimento em que ambas as terras são divididas e tanto Portugal quanto Espanha queriam garantir a posse das terras e utilizaram principalmente o Guarani, que é considerado mais dócil e extremamente curioso para o trabalho escravo e ele não estava preparado para isso [...] (49’28”).

E outra guia conduzindo escolares:

A Espanha achou por bem então, para civilizar a população que estava ali vivendo nesse território, nesse continente onde eram milhares e milhares de índios, se utilizar dos padres jesuítas e em 1609 eles iniciaram então com a primeira redução. O que é a redução? Seria reunir o povo, fixá-los na terra e a partir dali tirar o seu sustento. [...] (50’).

De volta à primeira guia, que completa a sua explanação:

[...] Então unindo esses três objetivos, que era ocupar as terras, expandir o catolicismo e proteger os índios, começou uma nova civilização, uma nova cultura, uma nova forma de viver (50’14”).

Transmite-se oficialmente uma visão romanceada do que foram as reduções. E não há consonância com a representação dos descendentes Mbyá contemporâneos como

⁷⁴ Segundo Benedetti do IPHAN-RS, desde 1994 os indígenas comercializam as peças e têm livre trânsito no sítio arqueológico. Eu quis saber se há alguma iniciativa de gestão compartilhada com os indígenas do sítio, sobre o que me disse que todavia estão fazendo os trabalhos de patrimônio imaterial junto aos Guarani e que depois de concluído o processo e no momento em que as ações de salvaguarda forem discutidas, aí sim haverá discussões nesse sentido.

⁷⁵ Expressão utilizada no RS no sentido de “que legal!”.

veremos.

A cena agora é do cacique Mariano e outro senhor guarani [que no dia encontraram por lá vindo do Paraguai] caminhando pelo interior do que foi a igreja da redução e contam a versão dos indígenas daquela história:

Senhor paraguaio: Foi aqui que os nossos parentes trabalharam. Traziam as pedras de muito longe com a força dos braços. Eles traziam sozinhos o que hoje a gente nem conseguiria levantar. Eles carregaram pedras por três quilômetros (50'50").

Mariano: Nossos parentes sofreram muito. Nossos parentes trabalhavam muito, sofreram para deixar isso aqui na terra. Deixaram isso e trabalharam tanto para que depois os brancos os matassem todos. Os brancos brigaram por causa disso aqui. Até das crianças eles cortavam os pescoços, foi assim. **Os brancos fizeram isso com nossos parentes. Tudo isso é doloroso para nós.** (breve pausa enquanto examina cada detalhe da construção) **Se pensarmos, dói até hoje** (52').

É interessante perceber que as cenas foram editadas de modo que a versão indígena vem justamente marcar um contraponto à versão reproduzida pelos guias turísticos de que na redução viveram em plena harmonia. Eles têm outro olhar e sentimento para com aquelas ruínas. A história romanceada dá lugar a uma memória de dor e opressão.

Novamente em cena a guia das crianças:

[...] O que que aconteceu, um novo tratado, chamado de Tratado de Madri, onde novamente Portugal e Espanha resolveram então, de novo, traçar os limites de suas terras. Quando essa notícia chegou aqui nas missões, os índios não aceitaram e aí aconteceu em 1754 a Guerra Guaranítica e depois em 1756 a Batalha de Caiboaté. Nessa batalha então, em torno de 1.500 índios acabaram morrendo. Então eu costumo dizer que não houve guerra, foi um massacre mesmo o que houve (53'38").

Ariel e Mariano falam para a câmera sobre o seu povo nessa história e como são vistos atualmente:

Ariel: Os Guarani foram os protagonistas dessa história. Mas agora eles estão ali daquele jeito. A morte deles só tem valor na História. Ainda existimos e os turistas veem os Guarani tentando vender no museu. Essa é a nossa realidade.

Mariano: A gente não quer isso aqui de volta. Não estamos aqui porque gostam da gente. Se a gente tomasse isso de volta, certamente nos matavam de novo (54'33").



Videograma 08: 52'07"
Plano aberto das ruínas.



Videograma 09: 54'33"
Mariano comenta sua versão da história.

Há uma complexidade, portanto, na relação dos indígenas com o sítio arqueológico. Pois se por um lado eles afirmam e sentem o sofrimento dos seus antepassados ao construírem e viverem naquele local, por outro lado há certa dependência dele enquanto lugar turístico que hoje é, já que é onde podem comercializar o seu artesanato com relativa segurança (e aqui estou pensando em comparação aos que têm que se deslocar para os centros maiores para tal atividade como vimos nas cenas da primeira parte do vídeo dos indígenas que vão a Porto Alegre).

A equipe de realizadores volta então a filmar os indígenas oferecendo o seu artesanato aos turistas nas varandas do pequeno museu, mas na avaliação dos indígenas os brancos olham, fotografam e compram pouco. Um Guarani reclama por isso em voz alta sem receio de ser compreendido, pois fala em sua língua nativa.

Ariel filma (e é filmado) um professor que aguarda os seus alunos sentado num banco. Ele argumenta que os alunos ficam tristes em ver a situação dos índios “sujos e dependentes de dinheiro”. Ariel pergunta com tom de indignação: “Sujos?” O professor confirma e prossegue dizendo que “pedem dinheiro até para serem fotografados”. Ariel pergunta se ele acredita que estão vendendo a sua imagem e ele responde que sim. O realizador então explica que muita gente costuma fotografar os Guarani, usar as imagens em seus trabalhos e não dão qualquer retorno depois. O professor parece então reconhecer que talvez seja para tentar evitar isso.

Nessa cena o contraponto também se evidencia. O professor expressa sua

representação dos indígenas que lá estão, reforçando uma visão pré-concebida e como se Ariel não fosse um deles, já que não se sente nem um pouco constrangido; e o realizador indígena questiona argumentando um provável motivo para pedirem dinheiro em troca das imagens. Isso tudo faz com que Ariel vá formando um panorama da situação, como um etnógrafo em campo, que será exposto ao final do vídeo.

Mariano, juntamente com o senhor guarani vindo do Paraguai, Ariel e Patricia se juntam numa sombra para ouvir mais uma história do local. Mariano conta que os indígenas que não morreram nos confrontos foram levados como escravos pelos bandeirantes, que não tinham qualquer cuidado: quando adoeciam não eram curados, passavam fome e ao morrerem os seus corpos nem sequer eram enterrados. Narrou ainda sua versão da queda do sino da igreja, que fica exposto na varanda do museu: um indígena teria conseguido fugir e ao chegar à redução havia algumas crianças no pátio. Ao anoitecer o sino tocou e pensando que poderia haver mais gente no local, o índio entrou na igreja e atrás dele uma das crianças. Quem lá morava na época era a cobra grande e foi ela que tocou o sino com o rabo para criar uma emboscada. A criança então desapareceu, foi comida pela cobra. Isso enfureceu o deus Tupã de tal maneira que ele se transformou em tempestade, como acontece quando se enfurece. A tempestade fez cair um raio certo na torre, que derrubou o sino, e este ao atingir a cobra grande a fez explodir. O sangue misturado à sua gordura teria manchado as paredes por toda a parte, dando-lhe aquela coloração alaranjada e negra que podemos ver até hoje⁷⁶.

Possuir narrativas histórico-míticas sobre um lugar é uma forma de reivindicar para si uma legitimidade presente sobre ele. E nesse sentido o papel do narrador adquire destaque, como afirma Ceres Karan Brum (2006, p. 25-26), pelo fato de ele construir sentido sobre o passado ao significá-lo. O narrador tem o poder de produzir imagens com as quais os demais se identificam, portanto assume um lugar privilegiado que lhe confere autoridade.

É fim de tarde e as crianças guarani brincam animadas no vídeo. Mariano parece compenetrado e continua o seu relato. Explica que só depois dos brancos é que se

⁷⁶ Segundo Ladeira (2007, p. 107), quando *Tupã* percebe algo que não lhe satisfaz, lança mão de suas armas destruidoras: o brilho (*overa*) e o barulho (*opororo*), se manifestando através de relâmpagos e trovoadas. *Tupã* foi criado por *Nhanderu* para ser o guardião do mundo.

começou a chamar o território de “Brasil”, que seus avós não conheciam fronteiras e se referiam a essa área como “terras entre os rios”. Ariel complementa e afirma que os Guarani não ficavam num só lugar. Paravam um tempo, faziam pequenas roças e se mudavam. Não podiam imaginar que o branco acabaria com as matas todas e “dividiriam as terras em estados e propriedades”. “Para os Guarani as terras não têm dono”. Quando eles ainda se deslocam nos dias de hoje, estão fazendo como seus antepassados. [Em nossa visita à aldeia, Ariel ainda explicou-nos que essas viagens do povo guarani são inspiradas através dos sonhos. Que *Nhanderu* é quem dá a inspiração para onde ir e até quando permanecer. Veremos a seguir um pouco mais a esse respeito quando da explanação sobre a questão do *jeguatá*, que está no título do vídeo, sobre este caminhar guarani.]

Na cena final os indígenas estão próximos ao museu onde os artesanatos são comercializados ao longo do dia. Patricia comenta que alguns visitantes reclamaram que as peças estavam caras, outro pelo fato de as penas utilizadas serem de galinhas pintadas. Ariel argumenta que ela deveria ter perguntado se eles preferiam que saíssem então matando passarinhos. Quando uma indígena mostra para a câmera o que não vendeu, um rapaz argumenta que ela não se esforçou e em algumas situações teria dito que as peças não estavam à venda. Todos riem. Ariel fala ao pessoal que recolhia o artesanato que havia observado uma coisa naquele dia (e de certa forma era como um olhar de fora): que os brancos pensam que se eles não compram os cestos, bichinhos, arcos, flechas, brincos, que os Guarani morrerão de fome, como se dependessem só desse dinheiro para sobreviver. E que ouviu de alguns brancos: “Por que vocês ficam aqui, onde mataram os seus antepassados?”

A cena final é da senhora, exímia artesã do grupo, indo embora com os artesanatos não vendidos em mais um entardecer naquelas belíssimas ruínas que inspiram narrativas e experiências tão diversas (videograma a seguir).



Videograma 10: 1:03'01”

Indígena artesã deixa o sítio arqueológico com o artesanato não comercializado no dia.

Mokoi é um vídeo bastante potente no sentido de pontuar aspectos da contemporaneidade dos Mbyá, particularmente dos que vivem pela região do Rio Grande do Sul. A partir da temática da falta/insuficiência de terras e da produção do artesanato como forma atual de sobrevivência, os realizadores também foram muito felizes ao trazer para a discussão o modo como ressignificam a história dos seus antepassados estabelecendo contrapontos com a história oficial. Ao ser filmado em duas aldeias, o vídeo já dá uma ideia ao espectador da centralidade do tema da circulação desses indígenas, reforçando que enfrentam dificuldades que lhes são comuns.

Os realizadores apresentaram e representaram, inclusive utilizando elementos e narrativas mítico-históricas, a dimensão do *nhanderekó* Guarani Mbyá, que é o modo de ser, ancorado no caminhar, o *jeguatá*, e como o reconhecimento dos *tekoá* (antigos e novos) é central para que possam continuar reproduzindo essa prática histórica do povo guarani. Isso já vem marcado desde o título do vídeo, pois na tradução dos realizadores “*Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*” aparece como “Duas aldeias, uma caminhada”. Como o espectador pode perceber (e conversando diretamente com Ariel e outros Guarani na *Tekoa Koenju* em

São Miguel), as dificuldades que eles têm encontrado não se limitam às duas aldeias que aparecem no vídeo, podendo ser ampliadas ao povo de forma em geral, advindas principalmente da falta de reconhecimento dos territórios ou então das condições insuficientes das áreas já reconhecidas por não conterem terras e matas suficientes à reprodução deste modo de vida.

A questão da mobilidade dos Mbyá perpassa o filme como um todo, embora o enfoque no geral nos depoimentos fique por conta da falta de terras. O tema fica ainda mais evidente numa das cenas finais num comentário em que Ariel explica como viviam os antepassados sem que a terra fosse percebida como privativa de alguém e esse ainda é o entendimento atual, embora a estratégia seja outra como veremos. Também a metáfora de Sylvia Caiuby do “jogo de espelhos” (1993) aqui é bastante pertinente, pois a todo momento os personagens expõem a imagem que os brancos têm deles, como “sujos”, dependentes do seu dinheiro, exterminadores de aves, ladrões de madeira, enfim, marginais (no sentido de periféricos) que circulam indignamente e vendem seus artesanatos nas ruas; e como resposta eles procuram construir uma outra imagem em que são conhecedores dos processos e têm atitude bastante crítica e reivindicam o seu espaço com estratégias próprias.

A respeito do *jeguatá* Guarani, Luiz Gustavo Souza Pradella, no artigo “*Jeguatá: o caminhar entre os guarani*” (2009), levantou as diversas perspectivas de autores que já se debruçaram a respeito, que pontuo de forma breve aqui: i) busca por uma terra ideal (Melià e Ladeira); ii) tentativas de se distanciarem da nossa sociedade (Ladeira, Garlet e Montardo); iii) profecias e memórias sobre as caminhadas (H. Clastres e Mello); iv) movimento atualizado no xamanismo e mitos (Ciccarone); v) escolhas da vida e seu cotidiano (Montardo). Tendo por referência então uma vasta bibliografia sobre o assunto e em interlocução com os indígenas, Souza Pradella (2009, p. 107, destaques meus) argumentou:

[...] a mobilidade não é somente um meio cujo fim seria a busca pela *Terra Livre de Males*; mais do que isso é encarada como uma **forma de produção de saúde e vida, de acúmulo de conhecimento, de experiências necessárias para o ato de existir no mundo. O caminhar pode ou não se concretizar como uma busca pelos atributos da divindade. Mas, independentemente desta busca, estar em movimento é viver.**

O *jeguata* possui uma centralidade no modo de vida do povo Mbyá e é o que lhes motiva a vida, sendo guiados por *Nhanderú*, que os inspira através dos sonhos, mostrando “o caminho por onde têm que passar”, conforme afirmou Santiago Franco, um dos interlocutores na pesquisa de Souza Pradella (2009, p. 105).

O modo de vida dos *juruá* (brancos) é historicamente conflitante com o *nhanderekó* Guarani Mbyá. Podemos perceber isso quando o rapaz no vídeo compara o seu povo às abelhas quando abandonam a colmeia ou quando os rapazes arrancam os eucaliptos da área vizinha comentando a ganância dos brancos; também na segunda parte quando contam ao espectador as suas percepções sobre o que significaram as reduções no período colonial, assim como também nos dias atuais, em que enfrentam dificuldades para viverem nas pequenas áreas demarcadas em que se sentem presos. Tanto que Mariano, um dos personagens de destaque e cacique em Koenju na época, comenta que os brancos os colocaram “num chiqueiro” e que vivem como “bichos” esperando alguém vir alimentar; percepção similar a de dois interlocutores de Souza Pradella (2009):

[...] *juruá* cercou tudo, enferpou a terra. Fez cercadinho e botou a guaranizada **pra não poder mais andar**. Agora tudo isso já foi feito então a gente tem que **brigar pelo cercadinho, cuidar pra ter onde ficar** (Valdecir Timóteo).

[...] percebi que os *Juruá* tão criando os Mbyá que nem galinha, assim, tudo preso, do mesmo jeito do galinheiro. Fica então e dão milhozinho pro Mbyá, **pra ele não caminhar** (Verá Poty Benites).

Há, portanto, uma avaliação recorrente de que os pequenos territórios em que estão são insuficientes e para isso utilizam da metáfora do “chiqueiro”, “galinheiro”, “cercadinho”, ou seja, de um espaço minúsculo como os que vivem os pequenos animais de criação. Isso inviabilizaria a caminhada, a circulação pelo território. E essa questão é tão central que voltou a ser explorada em outro vídeo de Ariel, o *Desterro Guarani* como abordo a seguir.

Maria Inês Ladeira (2008) argumentou que especialmente nos casos das regiões sul e sudeste (e eu acrescentaria aqui o MS), as terras indígenas estão entremeadas por diversas formas de ocupação e que não há uma correspondência precisa entre as terras demarcadas com os territórios tradicionais indígenas. No seu argumento a autora defende

que tal fato promove um pensamento na sociedade nacional de que as populações indígenas devam estar necessariamente confinadas nas terras demarcadas e isso se choca completamente com outras formas de territorialidades como no caso dos Guarani Mbyá⁷⁷.

Quando vemos os filmes já produzidos por Ariel Ortega, é possível percebermos certa coerência temática em sua produção que gira em torno de se recorrer à história e buscar legitimar as atuais áreas ocupadas ou que pretendem ser ocupadas pelos Mbyá. A ocupação desses territórios tem sido vista como condição de que a circulação, e, portanto, o modo de vida Guarani, possa ser continuado em seus termos.

Nesse sentido os vídeos *Mokoi* (2008) e *Desterro Guarani* (2011), este último tratado por Ariel como um “filme político”, se complementam perfeitamente na minha leitura. “Político” no sentido de buscar argumentos entrevistando anciãos indígenas e não indígenas da região para justificar/embasar o movimento dos Mbyá pela conquista de novos territórios, bem como a ampliação dos já demarcados, como é o caso de Koenju e da Lomba do Pinheiro, que são as aldeias mostradas no primeiro vídeo. E embora o tema central do *Bicicletas de Nhanderu* (2011), segundo filme de Ariel, seja mais a questão da espiritualidade Guarani Mbyá, há diversas cenas em que a questão da falta de terras atual emerge.

Os roteiristas procuraram então construir o argumento para o espectador de *Mokoi* que a estratégia indígena diante desse cenário de escassez de terras ficaria então por conta da produção do artesanato, especialmente cestarias e bichos de cortiça. No caso da primeira aldeia, os objetos são comercializados nas ruas de Porto Alegre, conforme vimos nas cenas em que mulheres e crianças sentadas nas calçadas oferecem aos transeuntes apressados seu artesanato. Enquanto que no caso da segunda, é comercializado no sítio arqueológico em São Miguel aos turistas, que muitas vezes não fazem qualquer tipo de relação entre os indígenas que construíram aqueles edifícios há séculos atrás e resistiram à perda do território com os que ali oferecem arcos, flechas, colares, brincos, bichos em miniatura, etc. Tanto lá quanto cá as imagens transmitem uma situação de certa vulnerabilidade dos indígenas. Os que se deslocam até o centro de Porto Alegre

⁷⁷ “No âmbito das políticas públicas, as Terras Indígenas – sobretudo no Sul, Sudeste, Nordeste e no Mato Grosso do Sul – são tratadas como ‘ilhas’ isoladas, como fragmentos de um ‘antigo território’, desfigurado, asfíxiado e retalhado pelos mesmos agentes que produziram essas categorias.” (LADEIRA, 2008, p. 89).

provavelmente ficam mais desprotegidos que os seus parentes de São Miguel, que contam com uma infraestrutura (casa de passagem) ao lado do sítio arqueológico para pernoitarem. Além do que as cenas finais do vídeo mostram os indígenas reunidos e comentando com graça a suposta arrogância dos brancos turistas ao acreditar que dependem deles (do dinheiro) para viver. Mas há certa ambiguidade aí, pois há diversas cenas anteriores na aldeia que comentam a importância da venda do artesanato para poder se alimentar bem (especialmente numa situação de falta de matas e, portanto, caça). Uma das cenas emblemáticas nesse sentido é da senhora que comenta que as divindades concederam essa espécie de dom na feitura dos bichos de cortiça para os Mbyá para que pudessem seduzir os brancos e assim comercializá-los.

Pensando que há uma complementaridade entre os vídeos do realizador indígena Ariel Ortega, que reforça a temática do *jeguatá*, suas duas outras produções me interessam aqui, quais sejam: *Bicicletas de Nhanderu* e *Desterro Guarani*, ambos de 2011.

Bicicletas de Nhanderu é um vídeo de Ariel e de sua companheira Patricia Ferreira, produzido em parceria com o VNA em 2011, tendo 48 minutos de duração. Foi o vencedor da mostra competitiva no 13.º Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental em Goiás no mesmo ano, tendo recebido o Troféu Cora Coralina de melhor obra e prêmio de R\$ 50 mil. Este vídeo também foi exibido no evento em comemoração aos 25 anos do Vídeo nas Aldeias em dezembro de 2011 em São Paulo, com a presença de Ariel e Patricia, evento em que os conheci. Após o seu visionamento para uma plateia considerável, houve um breve debate com os realizadores a respeito dessa produção. Eles colocaram que a ideia era abordar um tema muito importante para os Guarani Mbyá, que é a espiritualidade, tendo esclarecido que ela não possui um lugar extraordinário em seu modo de vida, já que está dispersa no cotidiano, estando “nas crianças, nas árvores, na chuva”. Explicaram na ocasião que os Guarani têm uma preocupação muito grande de se elevar espiritualmente, procurando enfrentar algumas questões mundanas atuais, como a bebida, os jogos, enfim, os prazeres de forma geral. Tanto que houve questionamento e polêmica na aldeia quanto às gravações que fizeram dos bailes, em que embalados pela música paraguaia os indígenas aparecem bebendo, jogando baralho e dançando (alguns

embriagados). Apesar das críticas avaliaram que era importante mostrar tais aspectos do modo de vida atual da comunidade. E isso me faz lembrar o filme ikpeng *Pirinop* em que também houve discussão a respeito se as filmagens dos desacordos entre as gerações mais novas e as mais velhas sobre o retorno ou não ao território tradicional fora do Parque Indígena do Xingu deveriam compor o vídeo, pois poderiam enfraquecer a reivindicação do grupo.

Em *Bicicletas* o espectador acompanha as reflexões e dilemas – espirituais e mundanos – de um *karai* (Solano⁷⁸), que através de muita meditação foi inspirado por *Nhanderu* e decidiu construir uma casa de reza em sua aldeia, que depois vim saber que era a Koenju, pois não há qualquer legenda indicativa no vídeo. Ariel aparece em diversas cenas dialogando com este senhor, como um verdadeiro etnógrafo em campo. O desenrolar da trama é entremeado pelas peripécias de dois meninos em suas *performances* pela aldeia (Neneco e Palermo).

Solano, o personagem principal do vídeo, propõe a metáfora enquanto conversa com Ariel e ambos são filmados: os *karai* (homens) e *kunhã-karai* (mulheres) são como “bicicletas dos deuses”, pois transmitem mensagens desses através dos sonhos e das meditações. E sobre ser um *karai* explica: “É uma tarefa difícil para homens cheios de imperfeições.” A cena seguinte é justamente de um baile em que bebem, dançam, jogam cartas e fazem apostas valendo dinheiro. Ele próprio declara que bebe às vezes e numa outra cena continua expondo para Ariel as suas percepções:

Ser um *karai* é uma coisa muito difícil. Porque se você sentir vontade de matar ou de transar ou de comer demais... se comer muita carne você pode virar onça. Mesmo se preparando para ir à morada de Deus, **são muitas as tentações para os *karai***. Mesmo os bons *karai* podem acabar no mau caminho, tornarem-se mentirosos. [...] **Nós, Mbyá, convivemos num mundo de imperfeições. Nunca vamos ficar puros.** Precisamos das nossas danças na casa de reza. Com as danças e o suor tiramos as impurezas do corpo. Só assim nosso corpo vai se limpando... pouco a pouco (34’).

Na sua concepção as tentações não permitem que as pessoas cheguem na “terra sagrada” e seria por isso que ninguém teria chegado ainda lá. E nesse depoimento retoma o assunto da dança para livrar o corpo das impurezas.

⁷⁸ O nome das pessoas não aparece no vídeo, mas tive acesso através do VNA (2011).

Em paralelo às cenas de mobilização da comunidade, particularmente dos homens, para a construção da casa de reza, conforme solicitada em sonho ao *karaí*, os irmãos de aproximadamente 10 e 07 anos, sendo um deles o Neneco, são acompanhados em suas aventuras pela aldeia e na mata (de propriedade do fazendeiro vizinho), onde vão buscar madeira para fazer fogo em casa, armar as armadilhas de caça e brincar. Os meninos são performáticos e procuram impressionar o tempo todo o espectador. Cantam e dançam imitando Michael Jackson. Um deles entoa um grito e fala para o fazendeiro vir matá-lo. Contam uma passagem em que tiveram de correr de tiros de espingarda enquanto estavam na mata. Neneco explica que não há mais bicho por ali, porque os brancos desmataram tudo, embora as árvores tenham todas elas espíritos. Na cena em que acompanham a mãe fazendo artesanato um deles comenta: “os brancos sempre querem pagar menos e levar mais. E os filhos dos brancos também.”

Na cena seguinte a da festa na aldeia Ariel conta o sonho que teve em que os Guarani estavam num bar dos brancos e que quando pediam sanduíches, ao invés de pão com mortadela, que vinham facas no meio dos pães dos Guarani e que esses começavam a brigar entre si. Mariano, que aparece no filme *Mokoi*, explica que o sonho está relacionado ao controle dos brancos perante os índios. Ariel diz então que não concorda com as festas na aldeia, pois o pessoal bebe. Um rapaz que parece não concordar com o argumento levanta-se e comenta que os *karaí* são capazes de protegê-los dos males.

A comunidade da aldeia então se mobiliza para a construção da casa de reza e as crianças se divertem na ocasião em que ela recebe o barro amassado nas paredes, fazendo guerra de lama enquanto os mais velhos trabalham. Ao ser finalizada a comunidade dança na frente da casa. Uma senhora com cachimbo fuma e se diz feliz, pois será um legado para os netos. A última cena é da saudação de “bom descanso” na frente da nova casa de reza em que a *kunhã-karaí* abençoa as pessoas. Ariel com a câmera é o último que se despede e já é fim de tarde na aldeia.

O vídeo foi dedicado a *kunhã-karaí* que numa das cenas benze as frutinhas guabiroba para as crianças, pois ela falece algum tempo depois.

Ariel enquanto personagem surge com ainda mais força nesse vídeo. Aparece como um etnógrafo, cuja investigação estaria centrada na espiritualidade Mbyá. É

coadjuvante em diversas cenas ao lado dos seus interlocutores, o *karai* Solano, bem como do ex-cacique Mariano, o que transmite ao espectador que são referências no assunto em questão, sendo o primeiro uma liderança espiritual e, o segundo, política. Já as cenas dos meninos Palermo e Neneco conferem um tom de descontração ao vídeo.

Ainda que “Bicicletas” tenha por foco uma temática diferente da de *Mokoi*, a questão da falta de uma área adequada para a sobrevivência do grupo conforme o seu modo e desejo de viver emerge em diversas cenas, o que reforça o argumento sobre a relevância dessa temática. Como na cena em que os meninos vão pegar madeira para queimar no fogo de casa a pedido da mãe ou na que os homens também recorrem à mata para cortar madeira que servirá para estruturar a casa de reza. A mata de incursão, lembremos, é a do fazendeiro vizinho, pois na aldeia parece não haver.

Como veremos de forma ainda mais acentuada, essa problemática emerge com força total e de forma muito bem articulada pelos realizadores no vídeo *Desterro guarani*. Na minha leitura essa última produção se complementa ao *Mokoi*. Ao mesmo tempo em que oferece ao espectador elementos, especialmente históricos, para compreendermos o desafio atual dos Guarani Mbyá quando o assunto é a luta pela terra, ele não deixa de ser uma continuidade, possibilitando uma perspectiva mais ampla desse processo.

Em seus 38 minutos, Ariel e Patricia dialogam com alguns personagens, especialmente anciãos, a respeito da circulação histórica do seu povo pelo território. É por isso que ele oferece um suporte interessante para o espectador do *Mokoi*⁷⁹. Passo então a abordá-lo aqui brevemente.

A primeira cena é captada na estrada que margeia a aldeia e que dá acesso à sede municipal de São Miguel. Uma placa é focalizada com os dizeres: “aldeia guarani”, oferecendo a indicação do sentido. Lá estão Mariano (já conhecido do espectador) e outros aguardando o ônibus que os levará à cidade, onde nas ruínas poderão vender o artesanato. O narrador (Ariel) começa o vídeo lançando a seguinte questão: “Quando os brancos veem essa placa, será que eles pensam que a gente sempre esteve aqui, neste mesmo lugar?” Cenas do trajeto dos indígenas no ônibus se passam e o narrador continua: “[...] ou será que

⁷⁹ Comparativamente aos dois vídeos anteriores, percebemos que essa produção contou com equipamentos de vídeo mais sofisticados, pois as imagens possuem qualidade superior.

eles entendem que, muito antes dos avós deles chegarem, nós andávamos por este vasto território, enquanto ele ainda era floresta?”

Já no sítio arqueológico em São Miguel, o realizador explica que aquela ruína é uma *tava* e complementa: “são ruínas que se confundem com a nossa história”⁸⁰. Então os realizadores percorrem diversas aldeias pelo estado com o objetivo de conversar com anciãos sobre esses lugares que foram construídos pelos seus antepassados. Um deles comenta que os Guarani na verdade fingiam que eram enganados pelos jesuítas, assim como as crianças indígenas fazem atualmente nas escolas, fingindo que prestam atenção. Nisso, há uma cena interposta do filme “A missão” em que crianças guarani vestidas de branco cantam para o superior católico visitante na igreja da redução. Ariel conta a respeito da resistência do seu povo no século 18 e questiona-se: “Mas, se eles morreram, quem somos nós?”

Esse outro questionamento do realizador parece inaugurar outro momento do vídeo, em que Ariel e Patricia vão mostrando que após a extinção das reduções os Mbyá foram se dispersando pelo território. Na leitura de um dos anciãos, os brancos não exterminaram todos os Guarani, como a História faz parecer, e o que teria perecido seriam apenas os corpos (e nem de todos), e não os espíritos. Sepé Tiaraju, a figura emblemática da resistência desse povo, teria ido para a Terra sem Mal, segundo outro senhor, e não morrido como contam.

A seguir alguns não indígenas da região, que aparentemente possuem algum conhecimento de causa na perspectiva dos realizadores, são entrevistados. O primeiro deles é o ex-governador do RS, Olívio Dutra, que é natural da região das missões. Ele aparece mostrando algumas fotos dos seus antepassados e comentando que os seus avós eram agregados nas propriedades, e que eles possuíam relações próximas com os índios de “compreensão e solidariedade”, por compartilharem uma situação de vida similar. Outro entrevistado no vídeo foi Emílio Correa, servidor do IPHAN em São Miguel, que explica

⁸⁰ Segundo Ladeira (2007, p. 83; nota 6), “Algumas vezes, os Mbyá associam antigas ruínas de missões religiosas com sinais de suas *opy* (casa de rezas), as *óó maraey* que deveriam ser indestrutíveis. De toda forma, as ruínas atestam a existência de antigas aldeias, uma vez que as missões se estabeleciam no seio das comunidades indígenas para desenvolverem seus trabalhos de catequese. [...] A existência das pedras e ruínas indica que ali pode se encontrar um dos esteios do mundo (*yvy rapyta*), o que confirma o local como sendo um dos lugares eleitos que contém os elementos do mundo original.”

que “os Guarani nunca abandonaram a região aqui”. Inácio Kunkel, um apoiador na questão da saúde, explicou que os Guarani mais recentemente estavam dispersos pelo território, sendo que a própria Funai teria os dado por extintos por conta disso; e que acabavam trabalhando nas propriedades da região e teriam aparentemente se dispersado.

É bem apropriada a opção dos realizadores de nesse momento da edição introduzirem imagens de arquivo da RBS (Rede Brasil Sul de Televisão, afiliada da Rede Globo) de diversos anos: 1994 – imagens de um grupo Guarani argentino que estaria em São Miguel a procura de parentes; 1995 – indígenas na cidade de Porto Alegre; 1998 – seminário sobre demarcação de terras para indígenas Guarani Mbyá no estado. As imagens reconstituem breve histórico recente de rearticulação dessa etnia particularmente no Rio Grande do Sul.

Ariel reforça a questão do deslocamento histórico do seu povo e faz a crítica: “Além de invisíveis, nos tornamos estrangeiros numa terra que sempre habitamos.” E em outro trecho: “Pros nossos avós todo esse território é uma grande aldeia.” Ariel vai evidenciando ao espectador o quão consciente está dos processos que foram destituindo o seu povo das terras e procura ser preciso em suas críticas. Após imagem deles atravessando a fronteira com a Argentina e explicando que agora precisam de documentos para tal travessia, comenta que em seus filmes o seu objetivo é abordar a questão da “caminhada sagrada” dos Guarani, portanto a transversalidade temática não sou eu que estou propondo aqui, mas ela é intencional.

Em diversas cenas os anciãos das distintas aldeias pelo estado comentam suas trajetórias de mobilidade e o que lhes provocou/provoca tal necessidade de caminhar. Um deles conta que é “sinal de Nhanderu”, outro, que caminham para “meditar e se salvar”.

O narrador então comenta sobre a situação (por sinal bastante recorrente) de os Mbyá serem vistos pelas beiras de estradas no RS em situação de extrema vulnerabilidade. E com isso lança o argumento: “Foi por isso que começamos a lutar pela demarcação das terras que habitamos no passado. Mesmo sabendo que essa terra pertence somente a Nhanderu.” Essa defesa é bastante interessante. No vídeo *Mokoi* eles comentam que não faz parte do entendimento dos Mbyá essas divisões por “propriedade ou governos”, justamente pelo fato de compreenderem que a terra pertence a uma entidade superior para o usufruto

dos que aqui vivem. Mas por conta da ganância dos brancos, perceberam que se não reivindicarem o seu quinhão, sucumbirão enquanto povo, já que as terras estão constantemente sendo apropriadas. Felizmente eles estão bastante conscientes e parecem articulados nesse sentido. E é com o foco nessa argumentação que finalizam o vídeo como veremos.

Mariano aparece em cena percorrendo a área em que estiveram acampados em São Miguel em 1999 quando chegaram por ali, mas não há informações a respeito da proveniência do grupo. Só em 2001 teriam ido para a aldeia Koenju, quando o estado do RS (no mandato de Olívio Dutra) comprou essa área e duas outras perto de Porto Alegre, conforme contou o Sr. Emílio do IPHAN. Olívio explica em sua entrevista que as reduções abarcavam quase 2/3 do território do Rio Grande do Sul. Lembremos aqui que a situação do reconhecimento das terras indígenas Mbyá e Kaingang tem sido bastante desigual, já que os segundos possuem diversas terras demarcadas desde princípios do século 20 no estado, enquanto que os Mbyá possuem poucas áreas nessa situação e são bem menores. Isso provavelmente está relacionado com essa questão levantada no vídeo de que até bem recentemente os Guarani encontravam-se relativamente dispersos e não estavam devidamente articulados para empunharem tal reivindicação, conforme vemos mais recentemente (a partir dos anos 1990). E como é bem sabido, os grupos mais articulados têm mais chances de terem suas demandas atendidas.

Os realizadores percorrem então com alguns personagens uma área que atualmente a comunidade da aldeia Koenju está reivindicando em São Miguel, conhecida como Mata São Lourenço. Isso porque ela possui, segundo os indígenas, uma área de mata considerável além de ser de mais fácil acesso às ruínas, onde comercializam o artesanato. Mariano estima que neste novo local seria possível que em torno de 1.500 Mbyá vivessem, divididos em três agrupamentos de 500 pessoas⁸¹.

Através do vídeo o espectador é informado (sem maiores detalhes) que há uma comissão Mbyá que estuda áreas no RS para serem compradas pelo Estado, como forma de os indígenas não ficarem na situação de vulnerabilidade acampados nas beiras das estradas

⁸¹ Não fica claro ao espectador as dimensões da área reivindicada, mas me chamou a atenção o número de indígenas que poderiam supostamente viver no local.

ou outros locais inadequados.

As cenas finais são dos encontros das comunidades Guarani nos anos de 2007 e 2011, este último ocorrido em São Miguel, eventos em que anciãos, lideranças e jovens aparecem discutindo questões que lhes são desafiadoras para a manutenção do modo de vida Mbyá neste começo de século 21.

Com seus três vídeos produzidos, o jovem realizador Ariel tem no seu trabalho uma forma de divulgar a causa dos Mbyá e o seu papel de porta-voz desse povo, pelo menos regionalmente, parece-me incontestável. Quando estivemos na aldeia contou-nos que viaja bastante, participa de eventos dentro e fora do país e assim procura divulgar com os vídeos a história e as reivindicações atuais do seu povo. Contou-nos que na ocasião estava em cartaz uma exposição na *Fondation Cartier* em Paris em que havia participado, mas não deu detalhes. Chegando em Tapejara fui pesquisar no *site* da instituição informações a respeito e descobri que se tratava da exposição “*Histoires de voir – show and tell*”, em cartaz de 15 de maio a 21 de outubro/2012. Ariel Ortega era um dos mais de 50 artistas do mundo inteiro, segundo informações disponíveis, que estavam tendo os seus trabalhos apresentados, sejam eles vídeos, pinturas, esculturas, desenhos, etc., como forma de expor perspectivas diferenciadas sobre o mundo. Pelo *site* do espaço foi possível acessar os vídeos de pouco mais de quatro minutos em que cada um comenta detalhes da sua obra e trajetória. No caso do realizador Mbyá, ele apresentou o seu lugar de origem – onde vive atualmente – como iniciou a sua trajetória com os vídeos e o que lhe parece ser a importância de seu trabalho na luta pelo território dos Guarani; como elabora os vídeos em conjunto com a comunidade e a relação com o VNA; um pouco sobre os vídeos já produzidos e o seu objetivo com eles⁸². Ter sido um dos escolhidos para tal exposição, adquirindo o *status* de artista e num dos principais centros de arte contemporânea da atualidade é bastante relevante. Por esse espaço circula gente do mundo inteiro que pode vir a conhecer e se interessar pelo povo ao qual Ariel emerge como porta-voz. Possui, portanto, um local estratégico, mas nem por isso parece aderir ao estereótipo do artista egocêntrico. Os seus propósitos parecem bastante claros e parece perseguir interesses coletivos.

⁸² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=11D4FJqwJJE>.

Ariel e Patricia estão consolidando suas trajetórias não apenas como realizadores, mas também como narradores, protagonistas e etnógrafos: produzem imagens na medida em que filmam, em que contam/narram, e são filmados, especialmente dialogando com os outros personagens em busca de informações necessárias à compreensão de aspectos históricos e contemporâneos do modo de vida Mbyá. Os vídeos parecem se concretizar a partir da busca, particularmente de Ariel, pelo entendimento do seu povo de forma que seus vídeos não são documentários descritivos, como parte dos vídeos indígenas, que procuram mostrar ao espectador de fora como vivem, mas são vídeos em que o espectador acompanha o próprio amadurecimento do personagem Ariel. É notório como o seu discurso público foi se consolidando e ganhando consistência ao longo dos vídeos. Lembremos aqui que em 2007 participou de sua primeira oficina do VNA e que poucos anos depois já se tornou cacique, como gosta de frisar, “o mais novo do RS”. Nesse sentido, Ernesto de Carvalho, monitor do VNA, comentou sobre o potencial catalisador – como chamou – do vídeo:

Penso que essa oficina e as outras que se seguiram colocaram Ariel no centro da discussão e como ator político, reconfigurou alianças, casamentos se fizeram e se desfizeram. O vídeo ali se inseriu na comunidade e na vida das pessoas, catalisando situações (Carvalho *in* VNA, 2011, p. 145, destaques meus).

Embora desconheça os pormenores, Ariel se tornou cacique, enquanto Mariano deixou de sê-lo, tendo inclusive deixado a aldeia Koenju.

Mas por que falar da figura de Ariel aqui? Pelo fato dele ser um dos personagens centrais nos seus próprios vídeos. Mesmo quando ele elege outro, como por exemplo o *karai* Solano ou o ex-cacique Mariano, Ariel aparece como interlocutor fazendo parte da cena. Ele vai amadurecendo enquanto narrador ao longo dos vídeos, pois vai compreendendo os processos, bem como o próprio espectador.

A ideia do narrador como produtor de imagens é de Ceres Karan Brum na obra “Esta terra tem dono” (2006), em que trata das representações do passado missionário no RS. Segundo a autora, “[...] a narrativa, antes de ser um texto, configura-se em um ato de recontar que se articula à produção de identidade.” (BRUM, 2006, p. 26), sendo ainda que o narrador:

[...] sabe e ensina aos interlocutores, **construindo sentido sobre o passado ao significá-lo** (ordenando, conferindo coerência narrativa e orientação temporal, fazendo do presente uma instância na qual o sujeito se consolida do seu passado, orientando-se em direção ao futuro.) (BRUM, 2006, p. 26, destaques meus).

Pensando nisso é interessante como nos vídeos alguns personagens acabam sendo recorrentes, como é o caso do próprio Ariel e do ex-cacique Mariano, mas também poderíamos incluir aqui os anciãos, que surgem como vozes autorizadas reconhecidas coletivamente especialmente no que se refere às narrações mítico-históricas. E devemos lembrar que essa questão discursiva é central para os Guarani conforme lembra-nos Ladeira (2007, p. 78): “O desenvolvimento ou aprimoramento do ser humano, do ser Mbyá, passa pelo aperfeiçoamento de seu discurso oral, pela penetração que este pode alcançar no seio da comunidade.” Reconheço que a importância do discurso dos anciãos é bastante relevante para praticamente todos os povos indígenas e não é por acaso que é recorrente nos vídeos indígenas, seja recontando histórias do passado mítico, do contato ou então de assuntos variados por terem experiência acumulada amplamente reconhecida e respeitada coletivamente.

Ceres Brum, na mesma obra já citada anteriormente (2006), possui reflexões a respeito das representações que diversos personagens elaboram sobre o passado, no caso, o missionário no estado. A autora argumenta que diante da pluralidade de narrativas há uma busca por legitimação dos discursos, ou seja, do poder de nomeação e interpretação do passado por uma série de personagens: turistas, moradores, políticos, historiadores, dentre outros (BRUM, 2006, p. 18). Portanto, a narrativa dos indígenas seria mais uma nessa configuração em disputa. E Ariel sabe a importância de mostrar o ponto de vista Mbyá, tanto que a sua motivação para se engajar no trabalho audiovisual é poder oferecer a sua perspectiva sobre a realidade, pois se diz cansado de ver o que os brancos produziram ao longo de todos esses anos sobre o seu povo e sua história.

Brum também possui uma contribuição interessante sobre representação que relaciona imagens compartilhadas por um grupo:

[...] a **representação** se relaciona ao **conteúdo presente nas narrativas**, enquanto **produtoras de imagens do passado**, e ao **conjunto de representações** elaboradas e **partilhadas** corresponde ao **imaginário do grupo** expresso através nas **narrativas** que demonstram **visões desse sobre o real** (BRUM, 2006, p. 27,

destaques meus).

Essa noção de representação, inspirada por Denise Jodelet na obra *Les représentations sociales* (1993), oferece uma dimensão mais coletiva e partilhada com o grupo a partir das experiências vivenciadas e transmitidas por este através das narrativas que evocam imagens do passado. Isso de certa forma garante pontos de referências comuns ao grupo que partilha narrativas.

Os roteiristas de *Mokoi* fazem um interessante exercício de procurar legitimar a busca pela ampliação das terras dos Guarani Mbyá recontando a história de seus antepassados e reivindicando para si o pertencimento àquele território, que inclusive possui edificações erguidas pelo trabalho de seus antepassados, como as das reduções da região. Aquelas paredes de cores terrosas carregam parte da história que reivindicam para si e que teve grande importância no próprio passado missionário do Rio Grande do Sul. É uma estratégia discursiva de marcar/pontuar o pertencimento.

Essa narrativa histórica surge com força na segunda parte de *Mokoi*, particularmente a partir do momento em que as cenas foram filmadas no sítio arqueológico de São Miguel. Os realizadores procuraram então mostrar, especialmente nas cenas em que percorrem as ruínas, que os seus antepassados viveram ali, onde foram obrigados a construir as imponentes edificações e onde foram massacrados na ocasião em que as missões jesuíticas foram expulsas do território espanhol.

Esses três vídeos produzidos recentemente por realizadores Mbyá marcam um contraponto sofisticado ao estereótipo de que os indígenas Guarani são “mansos” e que preferem abandonar seus territórios a entrar em algum tipo de conflito. O que vemos aqui é uma produção de discursos e imagens elaboradas, multissituadas, que recorre a temporalidades distintas para legitimar uma identidade, seu território e modo de vida contemporâneos.

3.3 VÍDEO III: *DAS CRIANÇAS IKPENG PARA O MUNDO*⁸³ E O INTERESSE NO OUTRO

Somos cidadãos do mundo lutando por manter nossa identidade, mas abertos ao diálogo com outros povos e com os brancos também. [...] Se não nos apropriarmos de ferramentas estratégicas para lidar com os demais brasileiros, de que forma poderíamos hoje lutar pelos nossos direitos? (trecho descritivo do povo no site ikpeng).

Sinopse

No vídeo *Marangmotxíngmo Mirang Das crianças Ikpeng para o mundo* quatro crianças Ikpeng apresentam ao espectador a sua aldeia no Parque Indígena do Xingu, revelando-lhe aspectos do seu modo de vida, especialmente em seus aspectos cotidianos. Procuram estabelecer um diálogo com quem os assiste demonstrando curiosidade sobre o mundo fora da aldeia, que desejam conhecer.

Ficha técnica⁸⁴:

Direção: Natuyu Yuwipo Txicão, Karané Txicão e Kumaré Txicão;

Duração: 35 minutos;

Ano: 2001;

Edição: Mari Corrêa⁸⁵;

Imagens: Natuyu Yuwipo Txicão, Karané Txicão e Kumaré Txicão;

Coordenação da oficina: Vincent Carreli e Mari Corrêa;

Traduções: Korotowi Txicão; Maiua Txicão e Kumaré Txicão;

Realização: Vídeo nas Aldeias;

Parceria: Associação Terra Indígena Xingu (ATIX);

Apoio: Programa Norueguês para Povos Indígenas (NORAD);

Prêmios: * Prêmio especial do Júri de Melhor Curta Documentário, * *First International Non-Budget Film Festival* – Gibara/Cuba; * Menção Honrosa do Júri oficial no Cinesul 2002, Rio de Janeiro; * Prêmio Melhor documentário Anaconda 2002, Bolívia; * 29.^a Jornada Internacional de Cinema da Bahia, Prêmio Revelação, Tatu de Prata; * Prêmio Manoel Diegues Júnior, 9.^a Mostra Internacional do Filme Etnográfico, Dezembro 2003, Rio de Janeiro; * Prêmio Valor testimonial e documental, do *VII Festival Internacional de Cine y Vídeo de los pueblos indígenas*, Santiago do Chile; * Prêmio de Melhor Documentário no *All Roads Film Festival, da National Geographic*, em Los Angeles e Washington.

⁸³ Integralmente disponível “Para fins pedagógicos, de investigação e culturais. Não é permitido o *download*” em: <<http://lugardoreal.com/video/das-criancas-ikpeng-para-o-mundo-marangmotxingmo-mirang/>>.

⁸⁴ Informações retiradas do *site* do VNA: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=28>>.

⁸⁵ Mari Corrêa comenta sobre o processo de edição nos vídeos do VNA (em geral): “Acho que filmar é mais fácil do que editar, e estou me referindo ao documentário. A edição é a fase mais complexa do processo de fabricação deste tipo de filme. É o momento de escolher, articular e construir o filme a partir do emaranhado do material bruto, do real fragmentado e desordenado. [...] Se considerarmos que editar não se restringe a apertar os botões de uma máquina, então podemos afirmar que são eles que editam, com a nossa ajuda e conselho, seus filmes.” (VNA, 2004, p. 37).

Antes de entrar propriamente no vídeo selecionado, contarei um episódio emblemático da história Ikpeng que ajuda a melhor situá-los, bem como sua perspectiva. O povo Ikpeng, anteriormente conhecido por Txicao, foi deslocado de seu território ancestral no final dos anos 1960 pelos irmãos Villas Bôas para o Parque do Xingu-MT após a sucessão de alguns episódios que quase os exterminou⁸⁶. Os Ikpeng realizavam raptos ocasionalmente com o intuito de substituir os mortos, sendo que segundo o etnólogo Patrick Menget (2001, p. 157) é possível ser Txicáo quando de nascimento biológico, mas também por incorporação sociológica, ou seja, captura. O cativo possui um papel importante, qual seja, o de nominador. Pois bem, então no ano de 1960 os Ikpeng capturaram duas moças Waurá, povo arquirrival dos primeiros, o que provocou revide. Os Waurá em resposta mataram 12 Ikpeng, pois portavam armas de fogo fornecidas por brancos, mas não conseguiram recuperar as moças. Este evento impactou decisivamente nos Ikpeng, que já vinham num processo de perda populacional por ocorrência de doenças trazidas por grupos prospectores. Na ocasião o grupo ficou reduzido a 56 sobreviventes⁸⁷ e diante dessa situação os irmãos Villas Bôas os levaram em 1967 para o Parque do Xingu (MENGET, 2001, p. 117). Lá tiveram de aprender a conviver com povos rivais e após anos de abatimento coletivo em que praticamente não se reproduziram, foram lentamente se reestruturando, conforme descrevem no *site* que este povo tem na internet: “Foi um tempo difícil, porque passamos a conviver com os povos com os quais guerreávamos antigamente e dependíamos, no início, do auxílio de outras tribos para nos alimentar porque não conhecíamos aquele lugar.”⁸⁸

Atualmente os anciãos querem retornar ao território de outrora enquanto que as gerações mais novas temem a nova situação, pois de alguma forma seria como impingir-lhes um novo exílio (como vivenciado pelos antepassados). Mas são elas que utilizando de

⁸⁶ Vanessa Lea que há décadas trabalha com os Mebêngôkre e já esteve diversas vezes no Parque do Xingu escreveu a respeito em sua obra: “No Parque do Xingu os índios eram manipulados para servir como símbolos exemplares dos índios brasileiros, embora, em contrapartida, o renome internacional do Parque ajudasse na proteção das fronteiras territoriais em comparação com outras áreas indígenas no Brasil. Conflitos entre índios do Xingu e o governo receberam mais cobertura pela imprensa escrita e pela televisão do que qualquer outra área indígena no Brasil.” (LEA, 2012, p. 26-27).

⁸⁷ Segundo informações de Menget no *site* do Instituto Socioambiental (ISA), entre 1932 e 1952 os Ikpeng eram em torno de 148 pessoas. Em 1972 quando esteve fazendo pesquisa junto a este povo eram 62.

⁸⁸ Disponível em: <http://www.ikpeng.org/quem_somos/mudanca.php>.

ferramentas tecnológicas como o vídeo e a internet divulgam a luta do seu povo pela conquista do antigo território Ikpeng localizado às margens do rio Jatobá. E é essa geração que tem especial interesse em dialogar com outros povos, sejam eles indígenas ou não indígenas⁸⁹, querem conhecê-los como veremos com o vídeo a seguir.

Das crianças Ikpeng para o mundo é um dos vídeos indígenas que contou com considerável repercussão, tendo inclusive sido premiado em diversos festivais dentro e fora do Brasil (conforme ficha), além de estar integralmente disponível na internet⁹⁰. Assim como o vídeo anterior (*Mokoi*) este também foi o resultado de oficina realizada pela ONG Vídeo nas Aldeias, embora nos idos de 2001. Ele marca também um momento de inflexão do próprio VNA, pois com a chegada da produtora e editora Mari Corrêa, que foi codiretora do projeto entre 2000 e 2009, houve uma mudança de perspectiva significativa⁹¹, que de forma breve procurou mostrar para os indígenas que elementos do cotidiano revelam aspectos culturais tanto quanto um ritual, como afirmou a própria Mari Corrêa (VNA, 2004, p. 34). Com ela houve certa profissionalização do projeto e as oficinas passaram a acontecer mais regularmente, e com isso os vídeos ficaram mais bem produzidos e com temáticas mais diversas, como é o caso do Ikpeng, que marca os primeiros momentos da atuação de Mari na equipe.

Nesse sentido Rubem Caixeta de Queiroz (2004, p. 47) argumentou que vídeos como *Das crianças...*, *Shomõtsi* (2001), *No tempo das chuvas* (2000), *Kinja Iakaha, um dia na aldeia* (2003), colocam o que é espetacular em segundo plano, dando espaço para o que é cotidiano, o que se passa no “tempo fraco” da aldeia, levando para o espectador mais que

⁸⁹ É interessante a consideração que Nicodeme De Renesse (2011, p. 15) fez em sua dissertação a respeito das comunicações indígenas através e na internet sobre essa qualificação de sociedade “não indígena” como se fosse utilizado para descrever algo apartado das indígenas, quando na realidade elas estão em comunicação e, portanto, relação. O autor, portanto, está interessado justamente em enfatizar essa dimensão relacional e não diferencial.

⁹⁰ Disponível em: <<http://lugardoreal.com/video/das-criancas-ikpeng-para-o-mundo-marangmotxingmo-mirang/>>.

⁹¹ Vincent Carelli conta da seguinte forma em sua retrospectiva sobre o projeto: “Convidamos a realizadora Mari Correa, que trazia uma longa bagagem em processos de formação em cinema, para assumir a coordenação das oficinas de capacitação. As oficinas surtiram resultados imediatos e surpreendentes. Mari 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. Em 2000, a criação da ONG Vídeo nas Aldeias expressa esta nova perspectiva do trabalho e se torna uma escola de cinema para índios, ampliando sua rede de alianças e parcerias com o movimento indígena e com ONGs que cooperam com ele.” (VNA, 2004, p. 29).

um ritual ou uma festa, mas outro olhar e ontologia, e nisso estaria a maior contribuição dos vídeos indígenas ao seu modo de ver.

Após essa breve introdução vamos então aos detalhes do vídeo.

Das crianças... é um “vídeo-carta”, conforme informações da sinopse no *site* do VNA, inspirado por um vídeo de crianças cubanas da região da Sierra Maestra. Em seus 30 e poucos minutos o espectador é conduzido por duas meninas e dois meninos que percorrem a aldeia Ikpeng apresentando aspectos especialmente das suas vidas cotidianas, como brincadeiras, instrumentos de caça e pesca, técnicas de processar alimentos e equipamentos, como helicóptero, rádio transmissor. Parte das técnicas é tradicional, enquanto outra foi sendo incorporada após o contato, seja com outros povos xinguanos ou então com os não indígenas. Os quatro jovens apresentadores/personagens procuram nas distintas situações ao longo do vídeo estabelecer uma interlocução com o espectador e o evocam continuamente, demonstrando interesse em saber como se chama determinada fruta na outra língua ou como se faz comida ou então como se cria galinhas.

Na primeira cena duas meninas nadam no rio e se apresentam, são Yuwipo e Yampĩ. A seguir são dois meninos que se apresentam: Eruwo e Kamatxi e dizem que estão comendo fruta, mas que depois vão mostrar ao espectador a aldeia deles e perguntam se esse também irá mostrar a dele. Parece-me que essa estratégia narrativa torna o espectador mais atento e envolvido, pois é constantemente provocado a esquematizar mentalmente possíveis respostas para as indagações das crianças.

As meninas aparecem então num barco e brincam com um jabuti, uma delas diz como o chamam na língua ikpeng, afirmando não saber como é na língua do branco, o que faz crer que o espectador privilegiado é esse. Em seguida, meninos e meninas mostrarão a aldeia onde vivem, sendo filmados sempre dessa forma aos pares.

Iniciam a jornada pela casa do cacique, uma imensa maloca, onde estão o cacique, a esposa e os filhos. Não é mostrado se ele possui mais de uma esposa, embora seja uma prática recorrente no grupo (a poligamia). Os meninos dizem que uma das filhas dele é muito bonita e a câmera capta a menina aparentemente envergonhada, não sabemos se com a afirmação ou com a filmagem.

A seguir os meninos já estão fora da maloca e apresentam bordunas

confeccionadas em ticum, explicando que no passado matavam os índios Krenakore⁹², Matipu e Waurá com elas; manuseiam encenando golpes. Eruwo afirma que hoje em dia já se tornaram amigos dos Krenakore, o que teria acontecido pós-contato. Embora o espectador não saiba, os Ikpeng eram bastante temidos por outros povos, como veremos depois.

Yuwipo e Yampĩ mostram ao espectador o *yarú*, que é uma árvore que produz uma espécie de castanha. Dizem que também gostam de chupar a flor, embora na ocasião em que empreenderam as filmagens já não fosse mais a época da florada.

Os garotos caminham pelo pátio da aldeia e um brinca com o outro em tom de gozação, falando da pintura no rosto, dizendo que é cunhado de fulano. Nessa cena é possível vermos o pátio da aldeia com a maloca ao fundo. Ao chegarem à casa de Eruwo ele apresenta os seus pais, irmãos e brinca com a pequenina irmã chamando-a “boneca de branco que leva pilha atrás” e levanta a saia da menina, assustando-a.

Na cena seguinte as meninas mostram ao espectador as redes de dormir tramadas em fibras que seus avós usavam antes do contato, já que depois disso passaram a usar “rede de branco”, como explicaram, e reconhecem que são mais macias. Yuwipo diz não saber como faziam sem cobertor no passado e naquelas redes que são mais furadas, declaração que demonstra uma não idealização da forma como viviam no passado, já que no presente supostamente dispõem de maior conforto. É interessante que a partir desse momento do vídeo que ao mostrarem algum objeto ou técnica tradicional vão argumentar que era como “os avós faziam” ou “como os avós tinham”, no sentido de parentes ancestrais (vide videogramas 11 e 12 a seguir).

Os meninos apresentam-nos um banheiro na aldeia, que é uma latrina externa, conhecida como “casinha”. Um deles simula a utilização e se abaixa, provocando gargalhadas em ambos. Ao fechá-la explica que foram os brancos que a fizeram, portanto, uma inovação pós-contato. Outra nesse sentido é o galinheiro, cujo funcionamento é explicado pelas meninas: abrem para as galinhas saírem comer de dia e fecham-nas lá dentro à noite para protegê-las. Elas então perguntam se os espectadores também têm

⁹² Vanessa Lea observou que o povo Panará rejeita tal denominação, mas mantive aqui por ser o termo utilizado no vídeo pelas crianças Ikpeng.

galinheiros.

Nesse momento do vídeo as duas duplas abordam práticas tradicionais. Os meninos, acompanhados por um grupo de mais de dez, adentram a mata para pegar timbó para demonstrar a técnica de pesca usada pelos antepassados (embora saibamos que todavia a prática ainda é bastante utilizada também por outros diversos povos indígenas). Explicam que ao bater os feixes da planta na água, eles soltam uma substância amarga que imobiliza os peixes asfixiando-os. Eles amarram os feixes dizendo que era assim que os avôs faziam para levar muitos peixes para as suas mulheres. Enquanto isso as meninas foram para a roça de mandioca com as mulheres mais velhas, que demonstram como retiram o tubérculo da terra, enchendo bacias enormes e cestos, que são trazidos nas cabeças até as casas. Elas voltam aparentemente animadas em cantoria.

Em seguida vem então a cena em que o bando de meninos está num barco indo pescar com o timbó. Vão até um local cuidadosamente escolhido no rio e começam a bater com um pau nos feixes na água (videograma 11). A substância vai paralisando os primeiros peixes, já que os deixa sem oxigênio, e assim são facilmente capturados com o auxílio de uma rede. Logo depois já abandonam a pescaria e brincam descontraídos no rio, dando saltos acrobáticos na água.

As meninas também são filmadas à beira do rio e mostram uma concha grande, do tipo das que usavam suas parentes antigamente para raspar a mandioca e tirar a polpa do pequi (videograma 12).



Videograma 11: 13'21''

Videograma 12: 15'11''

Crianças mostrando técnicas dos seus antepassados.

Em seguida as meninas estão já na aldeia de volta e acompanham a demonstração de uma senhora que mostra como as antigas faziam para raspar a mandioca e cobra das meninas em tom severo: “Vê se fala direito!”, no sentido de explicar correta e claramente para os espectadores os procedimentos tradicionais através do vídeo, inclusive por reconhecer que ali elas estavam atuando como mediadoras e porta-vozes do povo ikpeng para observadores externos. Elas então assumem a função junto à concha raladora e explicam que abandonaram essa técnica ao conviverem com os povos do Xingu. Yampï apresenta ao espectador, um pouco tímida, a cuia e a esteira, quando ainda não possuíam panelas de alumínio, e explica como que coavam a massa da mandioca. Elas então perguntam para os espectadores:

Será que as esposas de vocês fazem assim? É assim que as mulheres preparam comida? São os homens ou as mulheres que preparam a comida? Somos nós que preparamos as comidas para nossos maridos. E vocês? Nós preparamos a comida enquanto eles vão pescar. E daí comemos peixe com beiju.

No interior de uma das casas os meninos acompanham uma mulher esfriando um mingau de mandioca, afirmando que os antigos já tomavam e que ele é bem doce. Uma criança toma e queima a língua, mas sem se importar muito segue bebendo.

Os meninos mostram também a confecção de flechas, a partir de uma técnica dos antepassados, embora “naquela época” amarrassem com fio de banana brava e atualmente usam linha do branco, conforme descrevem. Eram feitas de taquara e a ponta levava um osso pontudo. O pai de um deles dá algumas instruções e assim que terminam vão para o mato testá-las. Depois de algumas tentativas frustradas dizem que só não pegaram “uns macucos” por falta de ponta nas flechas, já que as suas não possuem qualquer tipo de elemento mortífero.

As meninas também estão no mato, mas à procura de um bom lugar para amarrar as suas redes conforme técnica antiga e perguntam se o espectador também amarra daquela maneira. Apresentam algumas meninas pequenas e dizem que são suas filhas, que também estão sentadas nas redes, ensaiando o papel de futuras mães. Afirmam então estarem ouvindo “barulho de onça” e saem correndo, o que é mera encenação, já que a imagem seguinte revela crianças escondidas em arbusto que imitam o felino. Depois da corrida, deitam e descansam tranquilamente nas redes.

Enquanto isso os meninos estão no mato apanhando um talo de palmeira para fazer aviõezinhos com seus facões. Depois da hábil confecção, ficam brincando pela aldeia. E dizem não saber com o que o espectador brinca: “Como vocês fazem os seus brinquedos? Como vocês fazem os seus aviões? Ensinem a gente.” Explicam que os brinquedos deles são em madeira. Na cena seguinte apresentam um avião de verdade pousado na aldeia e afirmam ser dos indígenas dali, e que utilizam para levar os doentes para a cidade e segue: “Eu não sei como eles fazem ele voar nem como ele não cai.” Mostram também um rádio transmissor, dizendo que serve para falarem com a família quando estão doentes na cidade e pegam o fone dizendo “alô, alô”. Um deles diz não saber se a voz passa através do fio do aparelho. Nesse trecho penso nas situações absolutamente distintas em que vivem os povos indígenas no Brasil, pois enquanto um povo conta com avião na aldeia, como é o caso dos Ikpeng, que podem se deslocar para fazer tratamento médico, outros, como grande parte dos Guarani, todavia têm de lutar para que os seus direitos primordiais sobre os territórios sejam reconhecidos. Com isso não estou criticando a propriedade do avião, mas alertando para as dificuldades apresentadas cotidianamente por grande parte dos povos indígenas.

É interessante que nas duas duplas um é mais falante e expansivo, que parece ser o que efetivamente conduz a ação, no caso das meninas, Yuwipo, e dos meninos, Kamatxi. Os outros ficam mais como companhia e interlocutor mais próximo.

Nessas últimas cenas demonstram claramente curiosidade com relação ao mundo dos brancos, com os brinquedos, mas também com a tecnologia, como no caso do avião e do rádio transmissor. Embora os seus princípios de funcionamento não sejam claros, a utilização parece muito bem-vinda.

As crianças também mostram a escola em que estudam na aldeia, onde crianças e o professor estão em plena atividade na ocasião. O professor indígena explica o conteúdo da aula e os meninos apresentam os companheiros de turma, enquanto alguns mostram para a câmera os seus desenhos.

A seguir tantos os meninos quanto as meninas estão se preparando para uma festa, que explicam ser do *Wagré*. Os meninos têm seus rostos enfeitados com uma espécie de massa que afirmam ser proveniente do bambu e portam cocar na cabeça. Dançam na festa para comemorar as tatuagens faciais ao serem iniciados. As meninas têm seus corpos

e rostos pintados e usam colares de miçangas azuis bem vivos (videogramas 13 e 14 a seguir). Os meninos e meninas entram na grande casa do cacique e lá estão preparando um mingau e todos dançam, entrando e saindo da casa aos pares e em fila.



Videograma 13: 29'21''

Crianças se preparam para a festa do Wagré.

Videograma 14: 29'40''

Um dos meninos explica que essa festa antecipa o ritual de tatuagem permanente no rosto dos meninos pequenos, como a que ele havia passado no ano anterior às filmagens do vídeo. E a edição do vídeo mostra as imagens dele sendo tatuado na ocasião. Interpelam-nos: “Vocês estão vendo a nossa festa?” Ao acompanhar as imagens da festa podemos ver que cada homem conduz uma ou mais meninas e mulheres.

Assim como o vídeo começa ele também termina, com as crianças no rio. As meninas pulam no rio e se aproximam da câmera dizendo: “Nós estamos acabando a nossa apresentação. Queremos que vocês também mandem i...i...i...i... imagens de vocês.” Talvez o termo não seja muito utilizado, daí a dificuldade em lembrá-lo. Os meninos também vão ao rio, só que estão acompanhados de tantos outros deles, que ensaiam alegremente saltos e parecem se exhibir chamando a atenção do espectador. De repente notamos um adulto saindo da água e vindo conversar com o espectador através da câmera:

Escutem meus amigos, as crianças mostraram suas casas, suas famílias e a casa do cacique. [nisso atrás dele os meninos fazem graça e mandam beijo para a câmera]. Eles pedem para vocês mandarem uma resposta mostrando a sua aldeia, mostrando as suas coisas, mostrando a sua dança e as suas comidas, suas brincadeiras. Eu sou videasta e estou trabalhando há três anos. Nós somos três videastas e estamos aguardando uma resposta de vocês.

E, assim, todos juntos dizem “Adeus, tchau” antes de mergulharem no rio.

Quando os créditos de direção e imagens do vídeo são exibidos, aparecem as imagens dos realizadores ikpeng, são eles: Natuyu Yuwipo Txicão, Karané Txicão e Kumaré Txicão.



Videograma 15: 34'43''

Videograma 16: 34'45''

Videograma 17: 34'43''

O vídeo *Das crianças...* é descritivo e relacional. Descritivo na medida em que apresenta ao espectador elementos cotidianos da aldeia Ikpeng localizada no Xingu. E relacional por estar interessado o tempo todo em estabelecer um diálogo com o espectador, buscando uma forma de acessá-lo. Além do que, através das crianças, as anfitriãs procuram apresentar de que forma estão se relacionando com técnicas e produtos da sociedade não indígena, como a rede de dormir, cobertores, panelas, rádio transmissor, avião, galinheiro, latrinas. E tais inovações parecem bastante bem-vindas, pois já fazem parte do cotidiano na aldeia e afirmam não saber como era antes disso “no tempo dos avós”.

No sentido de ser um vídeo descritivo, ele se aproxima do *Oi'ó*, que no caso aborda em seus detalhes os preparativos e a luta ritual dos meninos xavante. Além do que também podemos dizer que se aproximam pelo fato de seus personagens principais serem crianças. Embora no vídeo dos realizadores ikpeng haja certa condução por parte delas, enquanto que no dos Xavante não, ficando restritas a uma ou outra declaração em que expressam o medo do enfrentamento do adversário.

Ainda que os Ikpeng tenham sido bastante temidos no passado⁹³, não é essa a imagem que procuraram transmitir, mas de um povo que quer estabelecer e/ou fortalecer

⁹³ Sobre isso o etnólogo francês Patrick Menget, que esteve entre os Ikpeng no final da década de 1960 e início da de 1970, afirma que os Txicão, como eram conhecidos até pouco tempo, eram profundamente temidos pelos xinguanos: “Ao escutar os relatos xinguanos sobre os Txicão, domina a impressão de terror e pânico que estes provocam: temíveis guerreiros, gigantes incansáveis, imóveis sob as rajadas de flechas

relações. Já os realizadores xavante procuram reforçar a imagem de povo forte, guerreiro e que ainda hoje reproduz os seus rituais.

Navegando na página do VNA na *internet* procurando detalhes sobre os créditos li o seguinte comentário sobre o vídeo escrito por uma internauta:

O vídeo é maravilhoso! Sou professora em Paraty e exibi o vídeo para meus alunos, que ficaram encantados! Eles estão preparando uma videocarta-resposta. Como posso fazer com que chegue até a aldeia ????

Abraços e parabéns pelo trabalho (Chrisna Bittencourt, 26/09/2009)⁹⁴.

Esse comentário revela que o vídeo conseguiu com êxito estabelecer interlocução, tanto que os estudantes dessa professora se animaram a responder as crianças ikpeng, sendo que a disponibilidade deles e a curiosidade geram empatia com quem assiste, que se sente tentado a responder-lhes.

Ainda no *site* do VNA vim a obter uma informação nova a partir da sinopse do vídeo:

Quatro crianças Ikpeng apresentam sua aldeia respondendo à vídeo-carta das crianças da Sierra Maestra em Cuba. Com graça e leveza, elas mostram suas famílias, suas brincadeiras, suas festas, seu modo de vida. Curiosas em conhecer crianças de outras culturas, elas pedem para que respondam à sua vídeo-carta.

Assim como a imensa maioria das pessoas que assistem ao vídeo sem ter informações adicionais sobre ele, eu não sabia que as crianças Ikpeng já haviam sido instigadas por um outro vídeo. O interessante é que os roteiristas não pensaram em responder as crianças cubanas diretamente, mas a partir dessa inspiração, direcioná-lo amplamente a todos, como o próprio título já diz: “para o mundo”. Essa proposta é bem interessante e marca em grande medida a entrada de Mari Corrêa para o então projeto

contra eles disparadas, semeando a morte por onde passavam. Feito o balanço de toda esta violência, no entanto, percebemos a desproporção entre o número das vítimas destas hostilidades e os sentimentos que suscitaram.” (MENGET, 2001, p. 101). Ainda segundo Menget (2001, p. 157), os Ikpeng tinham por hábito realizar raptos, pois seria uma forma encontrada para se substituir os mortos. Aliás, se é Txicáo quando de nascimento biológico, mas também por incorporação sociológica (captura). E o cativo é além de tudo um nominador. “Para os Txicáo, o objectivo da guerra só acessoriamente é a obtenção de utensílios e instrumentos. Como veremos, a sua principal preocupação é vingar os mortos, ou mesmo vingar a morte. Para os Txicáo, é a feitiçaria dos inimigos que provoca a morte, e os prisioneiros são substitutos dos defuntos, tal como as vítimas são dos pagamentos. Qualquer morte, mesmo que seja natural (sabendo, contudo, que o conceito de ‘morte natural’ é intrinsecamente estranho ao pensamento primitivo) pode suscitar uma expedição de represálias.” (MENGET, 2001, p. 103).

⁹⁴ Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=28#comments>>.

Vídeo nas Aldeias, como vimos anteriormente, ampliando o que os índios percebem como cultura e que é passível de ser filmado. Sobre isso há um trecho interessante que comenta uma conversa através de rádio com um dos realizadores desse vídeo, Kumaré Ikpeng, em certa ocasião:

- Kumaré, o que você está filmando aí?
- Nada, estou parado.
- Por quê? Acabaram as fitas?
- Não, porque não está acontecendo nada⁹⁵.

Esse diálogo fez-me recordar da vez que entrei em contato com Caimi no começo de 2011 e este me disse que naquele ano não tinha projeto de filmar nada, pois não havia ritual programado. Talvez porque também achasse que não haveria nenhum evento de monta em sua aldeia que fosse digno do registro.

Mas o vídeo *Das crianças...* procura mostrar justamente esse cotidiano na aldeia a partir, em alguma medida, das perspectivas das crianças que conduzem o espectador. É claro que as estratégias narrativas do filme foram pensadas e construídas coletivamente, seja com os realizadores indígenas, equipe do VNA e talvez alguns outros Ikpeng. Aliás, este vídeo foi produzido a partir de uma oficina de formação da ONG com os Ikpeng em 2001.

Apesar de o vídeo ter essa proposta de apresentar amplamente a aldeia e o espectador poder ver aspectos do seu cotidiano, a narrativa também se ancora em mostrar técnicas utilizadas pelos antepassados, no que as crianças explicam que “era da forma como os avós faziam”. Então, se por um lado há essa opção por filmar algo do cotidiano, como as brincadeiras no rio, a casa do cacique, o colher mandioca na roça, por outro há uma opção de apresentar técnicas e objetos tradicionais, como a rede, o coar a massa da mandioca na esteira, a técnica de confecção da flecha, dentre outros. Mas conjugado a isso também são mostradas inovações que já são heranças do contato, seja com os povos xinguanos, mas especialmente com os brancos como as redes de confecção industrial, as painéis em alumínio, o galinheiro, o banheiro, o rádio transmissor, o avião. As realidades dos indígenas e dos não indígenas não são separáveis e estagnadas.

⁹⁵ (CORRÊA, 2004, p. 35).

O que parece ser o mais interessante dessa forma de construção do roteiro é chamar a atenção que todos esses elementos são formadores e constituem o que pode ser chamado de modo de vida Ikpeng nesse começo de novo século, inclusive o interesse na interlocução, que sem dúvida é um aspecto que chama a atenção do espectador. Isso para não falar da própria câmera que é acionada para gravar e transmitir tudo isso, que poderíamos dizer que foi originalmente um equipamento ocidental e que ao longo das últimas décadas vem sendo apropriada por grupos não ocidentais, como temos visto, num processo relacional e dialógico, bem como outras tecnologias digitais, como é o caso da internet.

Aliás, os Ikpeng, por enquanto os mais jovens, estão profundamente interessados nessa mídia, como é possível perceber na dissertação de Nicodeme De Renesse (2011), em que aborda de que forma indígenas de diversos povos estão fazendo uso dessa tecnologia a partir de um paradigma da relação e comunicação, pois o da diferença já não faria mais tanto sentido nos dias de hoje, embora tenha sido o que historicamente deu o tom na antropologia⁹⁶. Sinal disso é que Kumaré e Kanaré Txicão, dois dos realizadores do vídeo *Das crianças...*, estiveram presentes no I Simpósio Indígena sobre Usos de Internet nas Comunidades Indígenas do Brasil, que aconteceu em novembro de 2010 na USP, evento este que foi organizado por De Renesse e Paula Morgado, tendo sido objeto de parte da investigação do primeiro.

Em seu trabalho o autor comenta que os jovens Ikpeng revelaram que há inúmeras dificuldades com as gerações mais velhas quanto ao uso das novas tecnologias, seja a da informática e internet como também a do vídeo, pois as veem com desconfiança. Em seu argumento, como essas gerações quase não dominam o português e tampouco os usos possíveis dessas tecnologias, elas estariam com receio da autonomia dos mais jovens nesses processos, assim como também não estariam percebendo claramente os rendimentos

⁹⁶ “[...] é preciso superar o problema essencial que reside no fato de que todas as ferramentas conceituais com as quais aprendemos a tratar as relações são calibradas para dar conta da diferença; elas são boas para medir a alteridade, muito menos para explicar a comunicação.” (DE RENESSE, 2011, p. 09). E em outro trecho: “Mudar de paradigma, propor-se a explicar por que existe comunicação no meio das diferenças não é explicar estruturalmente como que as diferenças comportam-se na relação – isto ainda é explicar a diferença –, mas é explicar porquê a comunicação faz sentido do ponto de vista daqueles que a fazem.” (DE RENESSE, 2011, p. 13).

dessas tecnologias para o fortalecimento de suas comunidades como um todo (DE RENESSE, 2011, p. 43).

O caso ikpeng foi detalhadamente analisado por De Renesse, tendo alguns jovens participado do evento que organizou na USP. Esse povo possui *site* na internet em que abordam sobre diversas temáticas que perpassam a sua cultura e que pretendem se valer no sentido de estabelecer um canal de comunicação com os usuários do português (idioma do *site*), sejam eles indígenas ou não. Embora o conteúdo disponível seja bastante interessante, De Renesse já fez uma análise bastante detalhada do assunto, de forma que não vou me ater a ele, mas destaco um trecho da apresentação do povo Ikpeng disponível no *site* da internet, pois está diretamente relacionado à questão da auto-representação:

Somos o povo Ikpeng, falantes da família lingüística Karib. Também aprendemos o português. **Somos cidadãos do mundo lutando por manter nossa identidade, mas abertos ao diálogo com outros povos e com os brancos também.** Trabalhamos muito para recuperar nosso território original e para manter viva a nossa floresta, a língua, as festas, aliás, coisas inseparáveis para nós. [...] Costumamos ouvir dos brancos. “Mas como, falando português, usando celulares e makintóshes estes ‘índios’ se acham ‘índios’?” **Se não nos apropriarmos de ferramentas estratégicas para lidar com os demais brasileiros, de que forma poderíamos hoje lutar pelos nossos direitos?** Somos Ikpeng: guerreiros, pescadores de timbó aos sábados, jogadores de futebol aos domingos, carinhosos com crianças, tinhosos com brancos, vorazes por beiju com peixe e por conhecimento⁹⁷ (destaques meus).

Considero essa apresentação interessante e em consonância com a ideia do vídeo, reforçando a imagem de povo interessado no outro, aberto às tecnologias, que mantém suas tradições e luta pelo que almeja. E sobre este último ponto é válido destacar que as tecnologias parecem vir no sentido de dar visibilidade às suas demandas, em especial à questão territorial, é por isso que estão se apropriando dos recursos tecnológicos de forma estratégica, mas não sem alguns desentendimentos internos, como vimos anteriormente. Tal apropriação pelos mais jovens não é exclusivamente altruísta, pois provavelmente almejam certa diferenciação de *status* no interior do grupo, afinal, dominam

⁹⁷ Disponível em: <http://www.ikpeng.org/quem_somos/nos.php>. De Renesse (2011, p. 63) analisa: “[...] a produção de relações entre elementos ikpeng e não-indígenas é onipresente em todo o site e constitui um padrão que estrutura a informação do ponto de vista cognitivo em todas as temáticas. Ela começa com a relação que já constitui em si o próprio fato dos Ikpeng produzirem discursos sobre eles mesmos no meio eletrônico, uma conexão, aliás, frequentemente referida pelos autores ao tratar de apropriação de linguagem e tecnologia não-indígenas, e se replica no conteúdo das páginas como tema subjacente de todos os assuntos.”

técnicas que nem todos dominam, seja a do uso do computador e/ou internet ou então no caso da câmera de vídeo.

As gerações mais velhas pretendem retornar ao território tradicional em que viviam fora do Parque do Xingu até princípios da década de 1960, os mais jovens e já nascidos no Parque veem com receio esse retorno. Essas perspectivas conflitantes afloram no vídeo de Mari Correa e Karané Txicão: *Pirinop, meu primeiro contato* (2007; 83'). Nesse vídeo eles abordam, a partir da perspectiva dos Ikpeng, a trajetória desse povo desde os primeiros contatos pelos irmãos Villas Bôas no começo dos anos 1960, passando pela remoção dos sobreviventes ao Parque do Xingu e finalizando com a tentativa deles de reconquistar o antigo território. A estratégia narrativa é bem interessante, mesclando a voz do jovem realizador Karané, imagens históricas da época do contato e as memórias e encenações dos mais velhos sobre este momento tão decisivo da história do grupo. Ainda que, na época, os irmãos Villas Bôas os tiraram de suas terras por temerem que o grupo fosse exterminado, atualmente os Ikpeng leem tal retirada como uma espécie de condução ao exílio. No Parque Indígena do Xingu estavam os seus inimigos históricos. Como afirmam nos depoimentos no vídeo, foram recebidos com chacota e ficaram infelizes os anos que passaram no Posto Leonardo. Em 1978 procuraram uma área no Parque, deixando o Posto. Atualmente, reivindicam o território de ocupação ancestral e o vídeo faz questão de mostrar que não há consenso sobre tal retorno, especialmente dividindo a opinião entre as gerações mais novas e as mais velhas. Os anciãos querem morrer onde nasceram e acreditam que o território tradicional é melhor para viverem, com mais árvores, rios e peixes. Já os mais jovens, nascidos no Parque, temem o desconhecido, pois já têm seus trabalhos no local, para não falar dos equipamentos como escola, posto de saúde, que foram conquistados não sem dificuldades. O vídeo revela corajosamente esses pontos em que as perspectivas se chocam. Isso poderia ser visto como enfraquecendo ou tornando suscetível os argumentos e os planos de retornarem ao território, mas a opção foi por abordar a questão de forma bastante franca e honesta. E nesse sentido esse me parece ser um dos pontos fortes do vídeo.

Observando os discursos dos participantes no simpósio sobre internet, De Renesse percebe uma aproximação entre os jovens Mbyá Guarani (de São Paulo) e os

Ikpeng quanto à organização política de seus grupos e a forma de se relacionar para fora:

Entre os Guarani, como entre os Ikpeng ou em muitos outros grupos, a ascendência política cabe tradicionalmente, assim como a ascendência espiritual, aos membros da geração mais velha, cujo domínio das coisas os legitima como responsáveis pela ordem social e espiritual. Até recentemente, **era comum o velho cacique, que nem sempre tem o domínio do português e da escrita, receber auxílio de jovens lideranças, na mediação das relações entre a comunidade e a sociedade não-indígena. No entanto, com a importância crescente das ferramentas de comunicação para as relações fora da comunidade, a capacidade de organização política passou de fato para a mão da geração mais nova, que acabou assumindo o pleno exercício do papel de cacique.** Na visão dos jovens guarani, o entendimento de que os mais velhos detêm um domínio que justifica sua ascendência na esfera política caducou diante da falta de domínio do principal instrumento político na configuração atual da relação com a sociedade não-indígena, a saber, a tecnologia de comunicação (DE RENESSE, 2011, p. 42-43, destaques meus).

O caso de Ariel Ortega ilustra bem essa modificação na esfera política em que os mais jovens passam a assumir posições de destaque. O domínio das tecnologias visuais foi revertido em prestígio político que lhe rendeu o cacicado de sua aldeia, culminando inclusive com a partida do antigo cacique, Mariano, que foi um dos seus protagonistas em seus vídeos. Esse movimento também tem ocorrido nas aldeias guarani no estado de São Paulo (DE RENESSE, 2011, p. 43). Já entre os Ikpeng parece ainda estar havendo um momento de embate acirrado. Mas é importante destacar que a distância que este grupo está com relação aos centros urbanos, quando comparado aos Guarani, por exemplo, também auxilia na manutenção dos mais velhos como líderes efetivos, pois o assédio parece não acontecer na mesma medida.

Apesar de algumas mudanças estarem ocorrendo por conta de as gerações mais jovens preferencialmente dominarem as tecnologias é possível perceber que há uma relação necessária intergeracional na produção dos vídeos indígenas, pois os realizadores recorrem às gerações mais velhas para se informar sobre a execução dos rituais, técnicas e práticas ancestrais, além dos aspectos mítico-históricos. Não é por acaso que os anciãos parecem ser os informantes privilegiados neste caso, sendo os principais entrevistados, como em *Mokoi*; aqueles que conduzem e preferencialmente explicam o ritual, em *Oi'ó*, e os que demonstram as técnicas ancestrais e orientam a abordagem das crianças no vídeo dos jovens realizadores ikpeng. Além do que o aval final sobre a edição geralmente é dado

pelos mais velhos. Portanto, quando falo de relação necessária é sobre essa parceria em que os mais velhos oferecem o respaldo de conteúdo, enquanto os mais jovens a desenvoltura com os equipamentos tecnológicos e suas linguagens. E isso parece ser uma tendência não circunscrita aos três casos abordados neste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos vídeos realizados por indígenas é possível apreender temas, demandas, línguas, formas narrativas, encenações, fabulações, que podem aproximar o espectador, seja ele leigo ou não, do que os povos indígenas estão interessados em comunicar (e nesse sentido o “não dito” ou as omissões também são relevantes). Isso a partir de inúmeras experiências e relações que os informaram e os informam, como por exemplo, as relações de décadas com os etnólogos em campo, informando-lhes sobre direitos, elaborando documentos; com servidores públicos, como os indigenistas da Funai e políticos locais; agentes missionários em diversas regiões, etc. Diante dessas e outras relações, conforme Sylvia Caiuby argumenta (1993), os indígenas vão elaborando as suas imagens. E são plurais, pois os referentes também o são, como num jogo de espelhos. Sinal disso é que a minha leitura dos vídeos aqui proposta é apenas mais uma representação possível, conforme coloquei na introdução do capítulo terceiro.

Ter optado por focar a análise em três deles – sem estar restrita a eles – foi uma forma que encontrei de explorar um pouco mais os seus conteúdos, sem qualquer pretensão de esgotá-los, mas por outro lado apontar para as diferenças entre eles. São três vídeos com propostas e estratégias bastante diferenciadas. Relembrando aqui rapidamente o de Caimi e Jorge com a preocupação centrada na ideia do “registro cultural” e procurando reforçar a imagem do guerreiro xavante, cujas virtudes mais valorizadas passam pela força, valentia, virilidade, resistência e a perfeita execução ritual. O vídeo de Ariel e dos demais jovens realizadores Guarani expõe a situação atual dos Mbyá no RS de maneira magistral e é bastante reflexivo e marcado pelo tom crítico que chega a surpreender o espectador. Eles não parecem nem um pouco interessados em transmitir uma imagem “palatável” do grupo, mas pontuar o desrespeito histórico com que foram/são tratados pelos não indígenas e de que forma estão se reposicionando num contexto que lhes é hostil. Diferentemente desse caso, o vídeo do trio ikpeng não está interessado em polemizar, mas na aproximação, no diálogo e a própria opção de formato contribui consideravelmente para isso: é um videocarta “para o mundo” em que crianças apresentam a aldeia e os mais diversos aspectos dos seus cotidianos estabelecendo uma abertura para a relação com o espectador. São três

vídeos que nos mostram três realidades distintas, mas mais que isso, visões de mundo diferenciadas entre si (que por vezes se chocam com a do não indígena) e estratégias narrativas próprias.

Se em suas origens o cinematógrafo, ancestral das câmeras atuais, surgiu no ocidente no final do século 19, pouco mais de um século depois convivemos com a realidade de povos tidos por não ocidentais utilizando tal instrumento, dominando as técnicas e criando os seus próprios vídeos. Como vimos aqui, especialmente no caso dos povos indígenas no Brasil, todavia esse processo tem ocorrido em parceria com pesquisadores e/ou ONGs, seja no momento de formação dos realizadores no manuseio da câmera, ou na elaboração do roteiro, tradução e edição das imagens.

Não são apenas os povos indígenas que já convivem há mais tempo com os não indígenas que se interessaram pela câmera de vídeo e suas imagens. A linguagem do audiovisual é bastante potente, pois condensa as dimensões da oralidade/áudio com a da imagem visual e por isso o grande interesse entre os povos indígenas. Destacando que na maioria dos casos os vídeos são produzidos nas línguas nativas (legendado em português ao final), portanto, a língua não se torna uma barreira nesse ponto, pelo contrário, ajuda a marcar uma especificidade que é fascinante (lembramos que atualmente há mais de 150 línguas indígenas no Brasil).

Através dos vídeos diversos realizadores indígenas têm participado de oficinas, festivais e exposições pelo Brasil e pelo mundo e com isso divulgam seus modos de vida, perspectivas e por vezes os conflitos/tensões nos quais se encontram envolvidos. Portanto, ter certa visibilidade, e aqui não tenho ilusões de que os vídeos ainda sejam amplamente vistos, contribui para que esses povos não sejam simplesmente massacrados pelos interesses particulares ou governamentais, já que há considerável pressão nacional e internacional em defesa dos povos. É nesse sentido que diariamente vemos vídeos e fotografias de indígenas e/ou associações indígenas postados nos *sites* de relacionamento, vídeos (como o *youtube*), em blogs na internet, como forma de denunciar/expor alguma situação adversa que estejam enfrentando.

Embora infelizmente os vídeos como os que abordei aqui ainda tenham um acesso bastante restrito, os vídeos indígenas num sentido mais amplo, ou seja, vídeos

realizados com celulares ou com pequenas câmeras fotográficas, estão sendo produzidos cotidianamente por diversos indígenas, especialmente das gerações mais jovens em suas aldeias e fora delas. Foi assim, por exemplo, que Ariel Ortega começou a sua trajetória como realizador. O servidor do IPHAN no RS teve a felicidade de compreender que os jovens Mbyá se interessavam em fazer vídeos e fotografias pela câmera do celular e aí teria surgido a ideia de convidar o VNA para uma parceria na produção de um vídeo que servisse de subsídio para o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) dos Mbyá em São Miguel Arcanjo.

Com as mudanças tecnológicas que tornam os equipamentos com preços mais acessíveis e de melhor qualidade aliado aos projetos (governamentais e não governamentais) que custeiam equipamentos e cursos de formação, os indígenas cada vez têm mais acesso a esse universo das mídias audiovisuais, embora, como demonstrou De Renesse (2011), todavia enfrentam dificuldades especialmente no quesito manutenção no caso de computadores e redes de acesso à internet; e também a dificuldade com as câmeras e equipamentos de vídeo, que não podem ser custeadas pelas comunidades sem o auxílio de agentes externos.

Para finalizar essas breves considerações, retomo parte do trecho da epígrafe deste trabalho em que Jean Rouch aposta no que seria o projeto dos seus ancestrais totêmicos, Vertov e Flaherty, que a câmera e as imagens passassem “para as mãos daqueles que até aqui estavam na frente dela”, de forma que “o antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele mesmo será observado, gravado, ele e sua cultura” (ROUCH, 1978 *in* QUEIROZ, 2004, p. 49). Esse é o movimento que estamos vendo acontecer nas últimas décadas e os vídeos indígenas são evidência disso, embora estejam nesse momento ainda mais interessados em se apresentarem, oferecendo narrativas próprias e alternativas às que historicamente foram produzidas sobre os povos indígenas no Brasil. Mas nossos(as) colegas antropólogos(as) já estão se sentindo observados(as) e gravados, que o diga Diego Madi Dias pela lente da câmera de Mokuká no Rio de Janeiro e o seu sentimento de estar sendo um “mau nativo” quando o indígena quis saber no que estava pensando e ele respondeu, quiçá surpreso com o questionamento, que em nada.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ADAIR, John; WORTH, Sol. “Introduction”; “How do people structure reality through film? Some problems in communication, anthropology and film”; “A look at film as if it were a language”; “The Navajo”; “The method of research”; “The lives of some of the Navajo students”. In: *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Indiana University Press. 1967. Disponível em: <<http://isc.temple.edu/TNE/introduction.htm>>.

ADAM, Hans Christian (Org.). *Edward S. Curtis – Los Indios de Norteamérica*. Berlin: Taschen, 2005. 576 p.

BACAL, Tatiana. “Como criar uma cultura? Índios, brancos e imagens no Vídeo nas Aldeias”. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Orgs.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 136-153.

BENTES, Ivana. “Câmera muy very good pra mim trabalhar.” In: *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias. Um olhar indígena*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 51-63.

BERNARDET, Jean-Claude. “Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade.” In: *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias. Um olhar indígena*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 08-11.

BORGES, Paulo Humberto. “Representação fotográfica e povos indígenas. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 6, n. 8, p. 195-212, 2010.

BRUM, Ceres Karan. “*Esta terra tem dono*”: representações do passado missionário no Rio Grande do Sul. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2006. 280 p.

BUSSO, Adriana Fernanda. *Processos de ensino-aprendizagem na formação de Cineastas Indígenas em comunidades do Acre*. 204 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. “O Brasil em imagens: caminhos que antecedem e marcam a antropologia visual no Brasil”. In: MARTINS, Carlos Benedito (Coord.). *Horizontes das ciências sociais no Brasil: antropologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010. p. 457-487.

_____. “Imagem em foco nas ciências sociais”. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia *et al.* (Orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004. p. 11-18.

_____. “Quando os cineastas são índios, índios somos nós.” *Revista Sinopse*, São Paulo, v. 2, p. 88-90, 2000.

_____. *Jogo de espelhos. Imagens de representação de si através dos outros*. São Paulo: EDUSP, 1993. 263 p.

CALDEIRA, Teresa. “A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 21, p. 133-157, jul. 1988.

CARELLI, Vincent. “Um novo olhar, uma nova imagem”. In: *Vídeo nas aldeias: 25 anos (1986-2011)*. Olinda: Vídeo nas Aldeias. 2011. p. 42-51.

CARELLI, Vincent; GALLOIS, Dominique. “Vídeo e diálogo cultural – experiência do projeto Vídeo nas Aldeias”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.

_____. “Vídeo nas Aldeias: a experiência Waiãpi”. *Cadernos de Campo*, FFLCH/USP, v. 2, 1992.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 311-373.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. GONÇALVES, José Reginaldo S. (Org.). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998. 319 p.

CLIFFORD, James; MARCUS, George (Eds.). *Retóricas de la Antropología*. Madrid: Jucar Universidad, 1991.

CORRÊA, Mari. “Vídeo das Aldeias”. In: *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias. Um olhar indígena*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 33-39.

CUNHA, Edgar Teodoro. *A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Antropologia, USP, São Paulo, 2000.

De RENESSE, Nicodème. *Perspectivas indígenas sobre e na internet: ensaio regressivo sobre a construção e o uso da comunicação em grupos ameríndios do Brasil*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2011.

DIAS, Diego Madi. *Imagem e comunicação em uma comunidade Mebêngôkre-Kayapó*. Comunicação apresentada na 27.^a RBA em Belém. 2010.

_____. *MEKARON IPÊX: cultura, corpo, comunicação e alteridade [usos do vídeo entre os Mebêngôkre-Kayapó – PA]*. Dissertação (Mestrado) – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

FISCHER, Michael; MARCUS, George. “A crisis of representation in the human sciences”. In: *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. p. 07-16.

GALLOIS, Dominique. “Antropólogos na mídia: comentários acerca de algumas experiências de comunicação intercultural”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (Orgs.). *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papirus, 1998. p. 305-319.

GINSBURG, Faye. “Indigenous media: Faustian contract or global village?”. *Cultural anthropology*, v. 6, n. 1, p. 92-112, 1991.

GOLDSTEIN, Ilana. *Pintura aborígine australiana: notas sobre a produção e a comercialização de arte indígena contemporânea*. Artigo apresentado nos seminários internos Cpei/Unicamp. 2010.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. 239 p.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In: _____. (Org.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 15-35.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN/RS). *Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbyá-Guarani nas Missões*. IPHAN; Ministério da Cultura, 2007. 51 p.

JORDAN, Pierre. “Primeiros contatos, primeiros olhares”. *Cadernos de Antropologia e Imagem 1*, Rio de Janeiro: UERJ, p. 11-22, 1995.

KARADY, Victor. “Durkheim et les débuts de l’ethnologie universitaire”. *Actes de La recherche em sciences sociales*, n. 74, p. 23-32, 1988.

LADEIRA, Maria Ines. *O caminhar sob a luz: o território mbya à beira do oceano*. Unesp, 2007. 199 p.

_____. *Espaço Geográfico Guarani-Mbyá: significado, construção e uso*. Maringá: Eduem; São Paulo: Edusp, 2008. 228p.

L’ESTOILE, Benoit. *Le goût des autres. De l’exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

LEA, Vanessa R. *Riquezas intangíveis de pessoas partíveis: os Mebêngokre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012. 496 p.

LEAL, Samuel. *Força de criação: vídeo e ritual Xavante em produção compartilhada*. Dissertação (Mestrado) – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

MENGET, Patrick. *Em nome dos outros: classificação das relações sociais entre os Txicáo do Alto Xingu*. Tradução de: Gonçalo Praça. Lisboa: Assirio e Alvim, 2001.

PIAULT, Marc-Henri. “A antropologia e a ‘passagem à imagem’”. *Cadernos de Antropologia e Imagem 1*, Rio de Janeiro: UERJ, p. 23-29, 1995.

PINTO, Aline Martins Villela. *Das acontecimentos: experiência e performance no ritual Asuriní*. 192 p. Dissertação (Mestrado) – IA/Unicamp, Campinas, 2009.

QUEIROZ, Ruben Caixeta. “Política, estética e ética no Projeto Vídeo nas Aldeias”. In: *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias. Um olhar indígena*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 40-49.

ROUCH, Jean. Entrevista concedida a Jean-Paul Colleyn. *Cadernos de Antropologia e Imagem 1*, Rio de Janeiro: UERJ, p. 65-74, 1995.

SILVA, Aracy Lopes. *Nomes e amigos: da prática Xavante a uma reflexão sobre os Jê*. São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1986. 313 p.

SILVA, Fernanda Oliveira. *Cinema de índio: o projeto VNA*. Monografia (Graduação) – Unesp, São Paulo, 2006.

_____. *O cinema indigenizado de Divino Tserewarú*. Dissertação (Mestrado) – PPGCS, Unifesp, Guarulhos, 2013.

SOUZA PRADELLA, Luiz Gustavo. Jeguatá: O caminhar entre os guarani. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 99-120, jul./dez. 2009.

TURNER, Terence. “Imagens desafiantes: a apropriação kaiapó do vídeo”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 36, p. 81-121, 1993.

VNA. *Um olhar indígena. Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias*. Centro Cultural Banco do Brasil. 2004. 131 p.

_____. *Vídeo nas Aldeias: 25 anos (1986-2011)*. Vários autores. Edição bilíngue e com imagens fotográficas. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011. 250 p.

Fílmicas e videográficas

A arca dos Zo'é (1993; 22'). Direção: Dominique Gallois e Vincent Carelli. País: Brasil. Idioma do áudio: português.

Chasse au léon à l'arc (1965; 88'). Direção: Jean Rouch. País: França. Idioma do áudio: francês.

Chronique d'un été (1960; 90'). Direção: Jean Rouch. País: França. Idioma do áudio: francês.

Darini. Iniciação espiritual Xavante (2005; 40'). Direção e roteiro: Caimi Waiassé e Jorge Protodi. Produção: Nossa Tribo. País: Brasil. Idioma do áudio: Xavante.

Hepari Idub'rada, Obrigado Irmão (1998; 17'). Direção: Divino Tserewahú. Produção: CTI/DNUP. País: Brasil. Idioma do áudio: português. [acervo LISA/USP].

Imbé Gikegü. Cheiro de pequi (2006; 36'). Direção: Maricá Kuikuro e Takumã Kuikuro. Idioma do áudio: português e Kuikuro.

Índio na tevê (2000; 05'). Direção: Vincent Carelli. Produção: Lucila Meirelles. País: Brasil. Idioma do áudio: português. [acervo LISA/USP].

Jaguar (1967; 110'). Direção: Jean Rouch. País: França; rodado em Kumasi, Gana. Idioma do áudio: francês.

La bataille d'Alger. (1966; 117'). Direção: Gillo Pontecorvo. País: Argélia/Itália; rodado na Argélia. Idioma do áudio: francês.

Les maîtres fous (1955; 30'). Direção: Jean Rouch. País: França. Idioma do áudio: francês.

Marangmotxíngmo Mirang: Das crianças Ikpeng para o mundo (2001; 35'). Direção: Karané Ikpeng, Natuyu Yuwipo Txicão e Kumaré Ikpeng. Produção: VNA. País: Brasil. Idioma do áudio: português e Ikpeng.

Moi, un noir. (1958; 70'). Direção: Jean Rouch. País: França; rodado em Abidjan, Costa do Marfim. Idioma do áudio: francês.

Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada (2008; 63'). Direção: Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites e Ariel Duarte Ortega. Produção: VNA e IPHAN. País: Brasil. Idioma do áudio: português e Guarani.

Nguné Elii. O dia em que a terra menstruou (2004; 28'). Direção: Maricá Kuikuro e Takumã Kuikuro. Idioma do áudio: português e Kuikuro.

O espírito da TV (1990; 18'). Direção: Vincent Carelli. País: Brasil. Idioma do áudio: português e Waiãpi.

Oió – a luta dos meninos Xavante (2010; 26'). Direção: Caimi Waiassé; Roteiro: Caimi Waiassé e Rosa Gauditano. Produção: Nossa Tribo. País: Brasil. Idioma do áudio: Xavante.

Os donos da água. Conflito e colaboração pela proteção dos rios. (2008; 33'). Direção: Laura Graham, David H. Palma e Caimi Waiassé. Produção: *University of Iowa*. País: EUA. Idioma do áudio: inglês. [acervo LISA/USP].

Piõ Höïmanazé – a mulher Xavante em sua Arte (2008). Direção e roteiro: Cristina Flória. Produção: 2.0 produções artísticas. País: Brasil. Idioma do áudio: português. [acervo LISA/USP].

Pirinop, meu primeiro contato (2007; 83'). Direção: Mari Corrêa e Karané Ikpeng com a participação de Kumaré Ikpeng e Natuyu Ikpeng. Produção: Catitu – aldeia em cena. País: Brasil. Idioma do áudio: português e Ikpeng.

Reassemblage. From the firelight to the screen. (1983, 40'). Direção: Trinh Minh-ha. País: EUA; rodado no Senegal. Idioma do áudio: inglês.

Tem que ser curioso (1997; 16'). Direção e fotografia: Caimi Waiassé. Roteiro: Tutu Nunes e Caimi Waiassé. Produção: CTI. País: Brasil. Idioma do áudio: português. [acervo LISA/USP].

Um homem com uma câmera (1929; 68'). Dziga Vertov. País: União Soviética. Idioma do áudio: mudo.

Vídeo nas Aldeias se apresenta (2002; 32'). Direção: Vincent Carelli e Mari Corrêa. Produção: Vídeo nas Aldeias. País: Brasil. Idioma do áudio: português. [acervo LISA/USP].

Evento

Fazendo/pensando junto realizado no Sesc/Campinas em setembro de 2010.
27.^a RBA em Belém-PA (2010).

Exposição

Bienal de Arte de São Paulo 2010. Instalação de Jimmie Durham: *Bureau for Research into Brazilian Normality*.

Sites

CENTRO CULTURAL. Disponível em:
<centrocultural.sp.gov.br/informativo_2009_levistrauss.asp>.

DANIEL MUNDURUKU. Disponível em: <danielmunduruku.blogspot.com/>.

FOUNDATION CARTIER. Disponível em: <fondation.cartier.com/>.

IKPENG. Disponível em: <ikpeng.org/>.

INSTITUTO CATITU. Disponível em: <institutocatitu.org/tag/instituto-catitu-aldeia-em-cena/>.

NOSSA TRIBO. Disponível em: <nossatribo.org.br/>.

VIDEO NAS ALDEIAS. Disponível em: <videonasaldeias.org.br/>.

WEDERA. Disponível em: <wedera.blogspot.com/>.