



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

TATIANA HELENA DE SOUZA PEREIRA

CINEMA E VISIBILIDADE:
AS POTENCIALIDADES DA PRODUÇÃO
CINEMATOGRAFICA PERANTE A QUESTÃO INDÍGENA
NACIONAL

LONDRINA

2017

TATIANA HELENA DE SOUZA PEREIRA

CINEMA E VISIBILIDADE:
AS POTENCIALIDADES DA PRODUÇÃO
CINEMATOGRAFICA PERANTE A QUESTÃO INDÍGENA
NACIONAL

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Ciências
Sociais da Universidade Estadual de
Londrina, como requisito parcial à obtenção
do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof. Dra. Carla Delgado de
Souza

LONDRINA
2017

TATIANA HELENA DE SOUZA PEREIRA

**CINEMA E VISIBILIDADE:
AS POTENCIALIDADES DA PRODUÇÃO
CINEMATOGRAFICA PERANTE A QUESTÃO INDÍGENA
NACIONAL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Ciências
Sociais da Universidade Estadual de
Londrina, como requisito parcial à obtenção
do título de Bacharel em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Carla Delgado de
Souza
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Leila Sollberger Jeolás
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Giovanni Cirino
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, ____ de _____ de ____.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	2
2 A (In)visibilidade moderna e a questão indígena	4
2.1 A imagem como memória e a imagem como ação política.....	8
3 O cinema indígena e suas intencionalidades	20
3.1 já me transformei em imagem	24
3.2 Os cantos do cipó	29
4. O papel da ficção no filme etnográfico	33
4.1 Ficção, o ato de construir	35
4.2 A ficção no cinema indígena	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS	46

RESUMO:

O presente trabalho aborda as questões de visibilidade no contexto indígena para refletir sobre os espaços de diálogo e (re)afirmação identitária dessas populações no contexto nacional. Também faz uma reflexão sobre o papel do cinema, e mais especialmente, do cinema indígena produzido de forma autônoma, como uma ferramenta de enorme eficácia simbólica e política no papel da visibilidade indígena e como mediador do diálogo intercultural. O cinema que tem sido feito por cineastas indígenas, além de proporcionar um impacto quanto à visibilidade social das populações de que fazem parte, também traz a proposta de pensar duas urgências na realidade indígena, sendo elas a preservação da memória e ação política perante o contexto de luta de tais sociedades em prol de seus direitos tradicionais, desde o que abrange a demarcação de seus territórios até os direitos de autonomia cultural. Por fim, o trabalho também anuncia outra prerrogativa dessas produções audiovisuais, que – ao proporcionar a visão de mundo indígena por meio de recursos videográficos – transforma-se em uma ferramenta de diálogo que permite a comunicação desses povos com a sociedade envolvente, de acordo com as singularidades que permeiam o seu mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Visibilidade; cinema indígena; autonomia e direitos indígenas.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho traz a proposta de abordar a questão indígena nacional pelo contexto da visibilidade, diagnosticando como diferentes esferas sociais – desde as instâncias e instituições políticas, como as escolas e demais aparatos de educação formal, até a mídia convencional – abordam na atualidade a situação indígena. A partir de tal diagnóstico é possível perceber que, via de regra, a realidade indígena é constantemente invisibilizada na sociedade nacional, sendo poucas vezes abordada de forma crítica e honesta pelos variados veículos de comunicação do nosso país. Há cotidianamente situações de desrespeito perante as sociedades indígenas, no que condiz aos seus direitos, inclusive aqueles já garantidos pela Constituição federal. Um exemplo palpável dessa afirmação são os constantes desrespeitos para com as áreas de demarcação e as reservas indígenas, colocadas sempre em risco quando envolve um lugar com potencial para o desenvolvimento econômico do país.

Perante tal contexto de invisibilidade e desrespeito, foi necessário construir alternativas para que a voz indígena conseguisse de alguma forma chegar aos ouvidos da sociedade nacional, para nos revelar suas lutas e demandas políticas e sociais há tempos negligenciadas pelo Estado brasileiro. Há, como se pode perceber ao decorrer do texto, inúmeras alternativas encontradas na atualidade para trazer o debate sobre a situação indígena para a luz. No presente trabalho, escolhi abordar o cinema como uma dessas alternativas e observar suas potencialidades e singularidades.

Pode-se perceber, portanto, que o uso do cinema no contexto de visibilidade da realidade indígena possibilita dois eixos centrais de debate perante seu uso. O de fortalecimento da (re)construção identitária, enquanto possibilitador de memória; e também no diálogo com a sociedade nacional, mostrando um olhar autônomo sobre si mesmo. O cinema traz então a possibilidade de construir uma autoimagem enquanto memória e enquanto ação política. E é tal potencialidade que nos desperta o interesse.

Em um segundo momento, para exemplificar tais potencialidades foi realizada uma breve análise de dois filmes produzidos por cineastas indígenas, para que fosse possível trazer um pouco de seus diálogos e reflexões sobre esse produzir autônomo para o texto. Assim, a análise fílmica visa trazer a reflexão sobre a autoimagem pela perspectiva de quem a produz. Na maioria dos diálogos pode se perceber, mesmo que de forma sutil, a intencionalidade da produção de filmes como mobilizador de ações práticas que tragam retornos positivos para as comunidade indígenas.

Trabalhando portanto, tais intencionalidades foi possível perceber a potencialidade do cinema, quando utilizado por populações indígenas como ferramenta de ação política perante um contexto de injustiças e conflitos. Nesse contexto, é possível até pensar o cinema enquanto veículo de mudança social, na medida em que pode proporcionar a conscientização e a educação da nossa sociedade perante os diversos grupos sociais que a compõe.

Perpassando a potencialidade do cinema indígena enquanto vetor de conscientização, num momento final pretendeu-se pensar também as suas singularidades. Assim, propõe-se a posteriori, uma reflexão sobre a construção do cinema indígena enquanto uma narrativa cambiante que destoa da narrativa linear e clara de algumas produções cinematográficas ocidentais. Essa comparação é possível pois o trabalho deslinda o debate sobre a divisão que existe na produção de cinema entre realidade e ficção e enfatiza como essa compreensão dual não se aplica com tanta clareza na realidade do cotidiano indígena e em suas produções.

2. A (In)visibilidade moderna e a questão indígena

Para entender a questão indígena hoje e a suas interfaces, sendo elas políticas, culturais e sociais, é necessário a priori perceber e diagnosticar que tipo de olhar tem a sociedade nacional perante essa parcela da população na atualidade, e refletir sobre ele respondendo a seguinte questão: em plena era moderna, em que pé caminha a visibilidade indígena?

Para entender essa nova imagem indígena, que assume uma imagem coletiva e de coesão enquanto estratégia de luta de um povo, é mais coerente fazer o caminho inverso, e abordar o diálogo pelo viés da invisibilidade indígena. Já que pensar no conceito de visibilidade nos remete à um contexto que é visível e acessível, o que não se nota na causa indígena, que insiste em acontecer nos bastidores; não é difícil de observar que a visibilidade moderna que hoje perpassa por tantas esferas, desde a pública à publicitária, ainda nega espaço à voz indígena de fato.

Ao compreender que “a afirmação identitária de populações nativas no mundo inteiro tende a passar cada vez mais pela visibilização da cultura, de sua autenticidade e vitalidade” (LAGROU, 2003, p.110), torna-se fundamental pensar a visibilidade como o contexto necessário para entender, muitas vezes, as demandas culturais, sociais e políticas das populações indígenas; já que estar visível é estar presente, e estar presente é fazer-se real perante os olhos do outro.

No contexto cultural da atualidade,

Os modos de presença do outro precisam ser condicionados pelo espetáculo global. A identidade só se constrói a partir do outro, tudo funciona tal qual os mecanismos do pronome: eu só sou eu porque há um outro, há um tu a quem eu tomo por referência para demarcar os limites da minha presença. A identidade emerge, necessariamente, mediada pela alteridade. Configura-se um jogo entre identidade e diferença e a presença do outro é, ao mesmo tempo, incômoda e necessária para demarcar os limites do nós (AMARAL; GUERRA, 2014, p.56).

A invisibilidade portanto, não apenas da questão indígena, mas também de inúmeras outras, se torna um discurso de poder. Um discurso que ao não

fazer visível demandas e lutas de determinadas populações, delegam as mesmas ao lugar da insignificância no contexto social e também político em nosso país.

Tal invisibilidade opera em diversas esferas sociais, na mídia, na política, na educação, em todos os contextos podemos perceber a invisibilidade de inúmeras realidades, apenas por não estarem presente, por não serem uma pauta recorrente. No que condiz à situação indígena, a mídia tradicional manifesta um incomodo silêncio perante a realidade indígena. Tal atitude é política, uma vez que:

“Os meios de comunicação, a internet, as relações mercantis que se impõem na vida cotidiana, fazem com que as relações de pertencimento sejam revistas e recontadas, (...) os limites entre o nós e o eles vão sendo testados e as identidades redesenhadas ao longo da história (AMARAL; GUERRA, 2014, p.63).

Na educação nos deparamos com o enaltecimento de uma imagem fictícia, estereotipada e falaciosa de populações indígenas; e na esfera pública vemos os direitos garantidos à esses povos não conseguirem efetivação, como apregoa nossa Carta Magna. Tal contexto reafirma a contradição em abordar a situação indígena partindo do conceito da visibilidade que deve ser conferida e conquistada pelas etnias indígenas, que sofrem há séculos com processos que ou as invisibilizam, ou ainda as estigmatizam como selvagens e responsáveis pelo “atraso nacional”.

A (in)visibilidade da causa indígena no Brasil é um dos motivos fundamentais de inúmeros descasos perante a realidade dos povos originários do nosso país. O descaso político é o que mais se acentua, ao ponto que a demanda principal desses povos pela demarcação de suas terras passa por inúmeros processos burocráticos dependentes de prazos e aprovações por instâncias políticas do estado brasileiro e tem sido constantemente ameaçado. Para ser mais exata, na atualidade, o caminho entre o reconhecimento da terra como originária de determinado povo até a sua homologação tramita entre ministérios públicos em torno de 6 a 8 etapas, dependendo de laudos antropológicos e de ações da FUNAI e do Ministério Público. Entretanto, esses processos, já longos e turbulentos, podem ficar ainda mais difíceis, na medida

em que há várias tentativas de fazer com que as demarcações de terras de populações tradicionais passem a ser realizadas por membros do poder executivo, tão somente, ou ainda estejam vinculadas diretamente a instâncias como a EMBRAPA, conhecida por ser um órgão regido por interesses de setores ruralistas, que também desejam as mesmas terras, para delas fazer um uso capitalista.

Para além do descaso político, o descaso midiático e o social que contribuem com a reafirmação de esteriótipos disseminam um discurso sobre a “aculturação” a partir de um prisma de senso comum que causa vertigens à antropologia. Tal olhar estereotipado torna-se um dos maiores problemas na defesa da luta indígena e indigenista por criar uma espécie de índio-modelo, como constata Alcida Ramos em seu famoso artigo “O índio híper-real”. Nesse artigo, a antropóloga ressalta que índios são muitas vezes julgados (inclusive por instâncias indigenistas que deveriam ajuda-los) segundo padrões de moralidade (fazendo-nos lembrar o antigo debate acerca do “bom selvagem”) ou então de “autenticidade”.

Como alerta Ramos (2011), idealizar os índios e suas formas de sociabilidade nos impede de olhar para eles como pessoas que tem direitos inalienáveis. Essas pessoas, não são imaginações acerca do outro, meros produtos mentais. De carne e osso e “do dia-a-dia, das virtudes e vícios”, os “índios reais” tem direitos que independem do fato de gostarmos ou não deles ou, ainda, de eles corresponderem às expectativas da sociedade envolvente. Assim, constatar e lidar com índios reais vai na contramão do pensamento vigente, no qual “quanto mais estóico e resistente a tentação for o índio, mais merecedor ele será da solidariedade dos brancos” (RAMOS, 2011, p.6).

Concordando com essa reflexão, defendo que há, portanto, um papel fundamental em construir e viabilizar uma visibilidade, que atue justamente para a desconstrução de um imaginário nacional romantizado acerca das populações indígenas, que apenas cristaliza um modelo de ser indígena – o índio modelo, não permitindo (muitas vezes) que índios reais tenham acesso a seus direitos por não serem considerados “índigenas o suficiente”. Tal imaginário é cotidianamente usado como referência, para deslegitimar a luta indígena usando para isso o argumento da “aculturação”, que defende que,

após um processo histórico em que populações indígenas tiveram forte influência cultural da sociedade envolvente, sendo inclusive bastante exploradas no contato interétnico, essas mesmas populações teriam perdido o direito de se identificarem enquanto indígenas na nossa sociedade.

Está mais que claro para nossa área de pensamento (antropologia) que culturas não são fixas. Trata-se, antes, de construções temporais, espaciais e políticas de povos, de acordo com suas historicidades, necessidades e crenças. Com isso, “o objetivo da antropologia, afinal de contas, não [é] apenas descrever as culturas indígenas como se encontram no momento, mas o de tentar alcançar a dinâmica e o funcionamento de transmissão e de mudança cultural” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1964, p. 28). É consensual dentro do pensamento antropológico que o que chamamos de cultura não é algo estático: antes, a cultura dançaria, sempre de forma muito particular, de acordo com as relações de troca entre diversas sociedades e também com as necessidades cambiantes vividas por um povo. Faz-se necessário que esse entendimento transborde a disciplina da antropologia e se torne um entendimento comum a todos aqueles que de alguma forma abordem a situação indígena e seu contato com a sociedade ocidental.

Quando pensamos as sociedades indígenas hoje e o silêncio que a elas reservam as grandes mídias, fica claro que a (in)visibilidade toma partido. A sociedade contemporânea, fundamentalmente visual e estética, cobra uma exposição daqueles que querem se fazer ouvir. Para ter visibilidade é necessário mostrar-se. Porém, como sabemos, a visibilidade não deixa de ser seletiva, não sendo necessário apenas querer mostrar-se. É essencial, para ser visto, obter o reconhecimento de humanidade cuja visibilidade é possível, e a partir disso, lutar por um lugar de discurso sobre o social, capaz de trazer novos padrões valorativos.

Assim, a visibilidade permitida pelos meios de comunicação aos povos indígenas muitas vezes parece ditar o que é real e o que não é. Mas não é uma defesa desta visibilidade permitida e estigmatizada que pretendo fazer aqui. Antes de apregoar apenas uma documentação dos povos indígenas – capaz de torna-los visíveis sob o aspecto do efêmero e a partir de um lugar ditado pelo poder conferido à sociedade branca, que detém o poder da fala –

argumento a necessidade da construção de uma visibilidade indígena que seja também um lugar de discurso legítimo da experiência social dessas populações. Para isso, é preciso perguntar: o que é realmente necessário tornar visível e quem delimita tal necessidade?

Se entendemos a necessidade de defender uma visibilidade que tenha potencia de ser, também, lugar de discurso, faz-se necessário defender também que esse discurso consiga ser ouvido pela sociedade brasileira envolvente. Assim, com corpo e voz, as sociedades indígenas talvez possam conseguir uma importante ferramenta de ação política. Rompendo o silêncio existente acerca de suas práticas, vivências e universos cosmológicos, que opera de forma cruel, acredita-se ser possível que a luta das sociedades indígenas possa ser entendida como digna de respeito, assim como seus cidadãos.

A visibilidade aqui defendida tem, portanto, voz. São corpos que falam, vivem, trabalham, possuem uma relação especial com seus territórios e suas ancestralidades. São corpos que possuem crenças e performam ritos. O silêncio indica ausência, e quando nos referimos a questão indígena, implica em processos de silenciamento presentes em um acúmulo de ausências presentes no cotidiano dos povos originários, quais sejam: de direitos (sociais, políticos e culturais), de justiça e de visibilidade.

2.1 - A imagem como memória e a imagem como ação política

A etnologia indígena sempre atentou para a necessidade de se entender que esse coletivo que chamamos de indígenas na verdade constitui centenas de grupos sociais, divididos por matrizes linguísticas diferentes e que possuem, entre si, algumas similaridades (e também muitas diferenças) em termos de organização social, sistemas políticos de chefia, relações de parentesco etc. A própria classificação dos povos originários do Brasil na categoria de sociedades ameríndias é algo feito pelo outro e não pelos grupos assim denominados. Assim, é sabido que:

Cada povo indígena constitui-se como uma sociedade única, na medida em que se organiza a partir de uma cosmologia particular própria que baseia e fundamenta toda a vida social, cultural, econômica e religiosa do grupo. Deste modo, a principal marca do mundo indígena é a diversidade de povos, culturas, civilizações, religiões, economias, enfim, uma multiplicidade de formas de vida coletiva e individual (AMARAL; GUERRA, 2014, p.58)

No entanto, apesar de esta diversidade ser verdadeira e constituir a riqueza cultural e societária dos povos em questão, eles não são vistos dessa forma pelas políticas públicas (delineadas de um mesmo jeito para todas as populações originárias do Brasil) e nem mesmo pelas instâncias de poder da sociedade civil envolvente. Junto a isso, ao longo de décadas de luta, os próprios indígenas perceberam a importância de criar uma unidade e coesão de organização políticas perante um contexto maior de enfrentamento, a sociedade nacional brasileira. Esse movimento não apaga as diferenças sociais, culturais e indígenas que continuam existindo entre os povos denominados como indígenas, mas pretende ser uma aliança identitária em prol da luta por direitos em uma sociedade que continua tentando ignorá-los. Em 1964, Roberto Cardoso de Oliveira já afirmava que a falta de um movimento político que unisse as diferentes sociedades indígenas era um potencializador na forma violenta e desigual com que índios eram tratados pelo “mundo dos brancos”:

“os índios constituem minorias, pouco peso têm elas na estrutura político econômica global, fato que tende a tornar a relação índio-branco destituída de qualquer aspecto crucial para o branco; e como consequência, o problema indígena não chega a comover a consciência nacional” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1964, p.21).

Assim, mesmo perante uma enorme diversidade e pluralidade cultural, a unidade entre os povos indígenas era urgente e necessária, e se fez possível por compartilharem “de alguns interesses comuns, como os direitos coletivos, a história de colonização e a luta pela autonomia sociocultural de seus povos diante da sociedade global” (AMARAL; GUERRA, 2014, p.58). Há portanto, um

percurso traçado na constituição da identidade indígena hoje no Brasil enquanto coletividade. Ainda de acordo com Amaral & Guerra”:

Quando, nos anos setenta, frente à crise de identidade e alteridade, os povos indígenas constituem uma nova identidade multiétnica por meio da sua mobilização e da criação das organizações indígenas, não há mais do que sentir vergonha por ser índio. Um outro nós aparece agora forte para enfrentar o Outro (AMARAL; GUERRA, 2014, p.59).

A diferença em comum perante a sociedade nacional, torna-se portanto uma categoria constitutiva da identidade em ser indígena. Tal categoria homogeneizadora, ao colocar a unidade enquanto povo na frente das diversidades culturais, apresenta seu lado positivo enquanto possibilidade de articulação coletiva, já que “ao ser apropriada pelos próprios indígenas como sujeitos coletivos, históricos e políticos, passa a revelar e posicionar sua capacidade de organização, luta e resistência” (AMARAL; GUERRA, 2014, p.57).

Ao pensar a conjuntura política brasileira de constante jogo entre o conservadorismo *versus* modernização, fica claro que há sempre um contexto político nacional que dificilmente é benéfico à população indígena, não importa qual lado esteja mais forte. Perante a visão conservadora, muitas vezes a luta indígena é deslegitimada com o clássico e falacioso discurso da aculturação. Já para aqueles que jogam do lado da modernização do país, os indígenas se tornam reais empecilhos na concretização do “desenvolvimento”, que se traduz no crescimento do agronegócio, e na exploração de reservas e áreas de proteção.

O antropólogo João Pacheco de Oliveira argumenta que o fato de índios serem vistos na grande maioria das vezes como um empecilho ou até um problema sério para o desenvolvimento nacional é fruto de um processo histórico que remonta ao nosso passado colonial, não sendo apenas um problema restrito ao projeto de nação hoje vigente no país. A questão do território, como não poderia deixar de ser, é central nesse cenário de acusações movidas contra as populações indígenas, uma vez que as terras destinadas à vida social dessas populações são vistas como não produtivas, em um país que tem uma história marcada pelas elites do agronegócio

monocultor exportador. “É um fato histórico – a presença colonial – que instaura uma nova relação da sociedade com o território, deflagrando transformações em múltiplos níveis de sua existencia sociocultural” (OLIVEIRA,1998, p.54).

No Brasil, tal relação com o território sempre se pautou pelo seu uso indiscriminado em favor do desenvolvimento da nação, de forma que, no site “Amazonia real” lemos que:

há uma tendência explícita do governo federal de não demarcar as terras dos índios, por esse motivo. Eles (indígenas) vivem em condições de refugiados de guerra, acampados às margens de estradas, em situações estimuladas especialmente por setores do agronegócio¹.

Em casos de terras em processo de demarcação ou até mesmo em territórios já demarcados – sem contarmos ainda aqueles pelos quais populações indígenas e tradicionais ainda lutam pelo direito de reconhecimento – muitas vezes há a ação de matadores de aluguel e jagunços que personificam “as irradiações do poder político e econômico”, no dizer de Roberto Cardoso de Oliveira (1964, p. 35), para com isso provocar o extermínio ou a realocação de populações indígenas indesejadas em terras desejadas. Os conflitos, por vezes diretos e por outras indiretos, ocorre tendo como antagonistas latifundiários, mineradores e madeireiros, na maioria das vezes. Esses outros atores sociais agem na constante tentativa da emancipação das terras tradicionalmente ocupadas.

Quando Roberto Cardoso de Oliveira (1964, p.41) escreve que “para o índio não há outra alternativa: é defender-se com armas na mão ou acomodar-se ao novo estilo de vida que a civilização lhe impõe”, podemos pensar o desnível de poderes existente entre sociedade nacional e as comunidades indígenas, deixando evidente o “descuido da nação perante os princípios da moral e da razão” (CUNHA, 2014, p.255) e “o ônus que custava (e ainda custa) às populações indígenas o seu contato com a civilização” (OLIVEIRA, 1964,

¹ <http://amazoniareal.com.br/violencia-matou-891-indios-em-treze-anos-no-brasil-diz-relatorio-do-cimi/>

p.47). Após séculos de contato, a história indígena foi marcada por inúmeros contextos políticos, cada qual agindo de acordo com uma lógica, ou um projeto de nação, no qual as populações indígenas não são vistas como dignas culturalmente e portadoras de direitos incontestáveis. Ao observar esses projetos, vemos a evolução de uma “missão civilizadora” à uma “política assimilacionista”. Embora tenha havido, entre os anos 1990 e os anos 2000, um enorme avanço no cenário nacional e internacional no que tange ao reconhecimento do direito de autodeterminação dos povos, que enxerga a diversidade como riqueza e portanto com respeito, poucas políticas públicas, no Brasil, de fato incorporaram tal pensamento no que tange ao reconhecimento do direito mais básico, fundamental e até histórico das populações indígenas brasileiras. Por este motivo, afirmam Amaral & Guerra:

“Os povos indígenas chegaram à conclusão de que era preciso criar uma identidade política coesa e unitária que, mesmo não estando presente na origem étnica de cada povo, fosse forte o suficiente para enfrentar uma alteridade extremamente pautada pelo medo”(AMARAL; GUERRA, 2014, p.58).

Para isso, uma arma simbólica foi fortalecer a política indígena e indigenista, de forma que ela pudesse, de fato representar a diversidade de necessidades de diferentes povos, unificando uma pauta de luta, comum a todos os povos originários do Brasil. A trajetória da política indígena se modifica substancialmente com o protagonismo de inúmeras lideranças indígenas, que passam a encorpar o movimento, que já era formado por não indígenas, como etnólogos, sertanistas e alguns missionários. É vital lembrar que essa luta é contínua e se dá tanto na esfera formal da disputa política (dita governamental, e que é marcada por múltiplas ações contraditórias no que se propõe em relação à proteção dos direitos indígenas), quanto no âmbito informal da disputa política, realizada por diversos atores sociais mobilizados pela causa indígena e que agem de forma a dar corpo à luta pelos direitos indígenas de inúmeras formas.

A política indigenista aqui tratada como formal, realizada por órgãos do governo, decorre de políticas ainda jovens, estabelecidas pela Constituição de 1988. Ainda que, com fortes resquícios de uma política protecionista e

assimilacionista, a Constituição de 1988 traz um marco fundamental para a política indigenista, principalmente no que condiz ao processo anterior de assimilação das populações indígenas como projeto nacional e no reconhecimento da legitimidade do processo de demarcação de seus territórios. A proteção dos direitos indígenas encontra maior coerência, na medida em que a carta magna defende o processo de demarcação dos territórios ocupados historicamente por populações tradicionais. Trata-se de um princípio básico da terra como historicamente ocupada por essas populações e também como fator essencial a manutenção e procriação da vida física, social e cultural (CUNHA, 2014).

No entanto, apesar dos direitos constitucionalmente conquistados, é importante constatar que a situação indígena ainda está longe de atingir suas demandas. Há sobretudo uma mudança no cenário internacional, onde as diferenças passam a suscitar respeito e visibilidade, porém no contexto nacional a política ainda é falha quando entra em jogo o fator econômico do país. O desenvolvimento nacional ainda é a “menina dos olhos”, e não importa qual o contexto ele continua sendo a máxima.

É importante pensar portanto, no papel desempenhado também na luta indígena pelo lado informal da política indigenista como forma de contribuição à uma política governamental falha em muitos aspectos. Por política informal, entende-se as instâncias que desempenham um papel que, de alguma forma, contribuem com a causa indígena, direta ou indiretamente; e que não estão vinculadas formalmente à política governamental, ou seja, os inúmeros outros atores sociais que compactuam e de alguma forma contribuem para a ascensão do protagonismo indígena dentro da política e também da cultura brasileira.

Há um fator essencial em tais organizações sociais que é o reconhecimento destes enquanto espaços de resistência pela mediação de diálogos, assim há inúmeras formas de organizações que permitem o diálogo interétnico que não acontece nas esferas formais de debate. A intenção neste trabalho é perceber o cinema indígena como uma de tantas organizações que permite o diálogo na sociedade brasileira. Perceber assim o cinema como um

espaço em potencial para a construção da visibilidade indígena no cenário não apenas nacional, mas também internacional.

Nesta perspectiva, há um projeto que é visto como referência para o início de uma cinegrafia indígena e a autonomia que possuem na atualidade, nomeado “Vídeo nas Aldeias”. Tal projeto criado em 1986 é precursor na área de produção audiovisual indígena brasileira. Para além do objetivo de apoiar a luta indígena e incentivar o fortalecimento de seus patrimônios culturais por meio do uso de recursos audiovisuais, o “Vídeo nas Aldeias” (por meio de oficinas ministradas a comunidades indígenas) foi se transformando ao longo das décadas em uma “escola” de formação audiovisual e em um centro de produção de vídeos voltado aos próprios indígenas. Tal trajetória do projeto, encabeçado por Vincent Carelli, permitiu que hoje exista um acervo de produção indígena com mais de 70 filmes que retratam inúmeros contextos dos povos originários do Brasil. Além de permitir também a formação de cineastas indígenas, que hoje encontram sua autonomia no cinema de forma independente.

O projeto “Vídeo nas Aldeias” e o cinema indígena, que hoje engloba inúmeros outros projetos, possui uma dupla atuação perante a questão indígena na sociedade brasileira: 1- pelo viés político, ele possibilita a visibilidade necessária à causa indígena perante à população nacional e também internacional e 2- ele auxilia as próprias comunidades indígenas na ressignificação da forma de manutenção de suas tradições e costumes. Essa afirmação está presente na própria apresentação do projeto, existente no site do “Vídeo nas Aldeias”:

O uso do vídeo permite que as comunidades indígenas selecionem e fortaleçam manifestações culturais que elas desejam tanto conservar para as futuras gerações quanto apresentar como parte de sua identidade. Ele é um instrumento adaptado a formas tradicionais de produção e transmissão cultural apoiado na força da palavra e na memória oral. A difusão de filmes sobre a temática indígena nas línguas originais nas escolas indígenas ajuda a concretizar o direito dos povos indígenas a uma educação diferenciada com um currículo próprio. Além disso, produzir e possibilitar o acesso a conteúdos sobre a realidade indígena nas escolas brasileiras é fundamental para a formação de um novo olhar sobre os povos indígenas e para desconstruir preconceitos. O vídeo pode ser um poderoso instrumento de conscientização².

² <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/areas.php>

É essencial pensar no uso do cinema indígena como instrumento de conscientização pela clara contraposição entre a imagem indígena produzida pela mídia convencional e a imagem indígena produzida de forma autônoma. A imagem produzida pelos veículos tradicionais de comunicação tem um efeito de “congelamento” da realidade indígena, reforçando estereótipos e embasando o discurso de deslegitimação da identidade perante o contexto real e atual dessas populações. Já a imagem produzida pelos próprios indígenas aparece como uma espécie de autodomínio, onde é possível que eles apareçam como protagonistas de sua própria história. Tal protagonismo se reflete não apenas na história de fato, mas também no modo como se conta a história, o que se conta e como se conta, possibilitando a construção de um olhar e uma narrativa autorreferenciadas, que são material riquíssimo para a investigação antropológica, ao mesmo passo que possibilitam, ao espectador branco, uma experiência de alteridade.

Assim, contato com a alteridade influencia também na autodefinição dos indígenas e não indígenas, enquanto geração de consciência pelo contraste com o outro. Logo, a imagem que se tem de si e também do outro desempenha uma grande importância na realização da situação interétnica. Como coloca Cardoso de Oliveira (1964, p.94) “o branco, com sua presença na área e com o poder que conseguiu concentrar em si, alcançou resultados espetaculares como o de desfigurar a consciência do índio, fazendo-o se sentir um intruso em sua própria terra”.

Tal “contraposição entre o olhar do índio sobre ele mesmo (auto identificação), em relação ao outro, branco; e o olhar sobre ele mesmo a partir da visão do branco” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1964, p.108) são constituintes hoje da identidade que se constrói em torno do “ser índio”. Por tal razão se faz tão importante a autonomia do olhar do índio sobre si mesmo, bem como a repercussão desse olhar para toda a sociedade.

O olhar para o indígena, do branco e o dele próprio após o contato, sempre se encontrou em uma situação assimétrica de poder. Ao indígena sempre foi designado o lugar de outro, aquele que de um dia viria a compor o “nós”, não se atentando a que lugar do “nós” a ele estaria reservado. Há uma espécie de “*consciência infeliz*” ou de identidade alienada, incorporada e

manifestada pelos próprios indígenas como consequência da histórica negação da sua identidade indígena pelo Estado e pela sociedade não-índia, principalmente antes da emergência do movimento indígena em escala nacional” (AMARAL; GUERRA, 2014, p.61, grifos dos autores).

A potencialidade que se percebe, portanto, na produção e divulgação autônoma de sua imagem se divide entre dois papéis fundamentais perante a realidade indígena atual, o primeiro ponto se relaciona com a memória, o segundo como ação política de legitimação identitária.

O cinema enquanto memória é pensado enquanto possibilitador de registro. Sempre se pensou as sociedades indígenas como sociedades sem passado, com uma história ausente, principalmente em decorrência de serem regidos por sistemas de tradição oral, que dificulta a existência de documentos sobre esses povos que não sejam os escritos de terceiros, feitos após o contato com o branco. A possibilidade do cinema enquanto registro dialoga com a tradição oral, uma vez que o recurso audiovisual cria uma memória presente, que pode ser reverberada às novas gerações enquanto passado constituidor de identidade. Permite-se que opere a função identitária da memória enquanto herança simbólica de bens imateriais. Legitima-se o pertencimento a uma etnia e portanto a um povo, ao adquirir determinados conhecimentos provenientes de uma memória coletiva, agora passível de registro.

A ação e função política presente no cinema, já abordada acima, refere-se ao apoio às lutas indígenas pela (re)afirmação de suas identidades próprias. Tal (re)afirmação se dá pela desconstrução de uma imagem indígena colonial em prol de uma imagem presente e concreta resultado de contatos, conflitos e adaptações. A desconstrução do imaginário social em torno do que se é necessário para ser indígena é fundamental para o reconhecimento da identidade indígena atual, que não se encerra na forma de viver, de se vestir, alimentar e consumir. Há de se perceber que ser indígena, e se marcar enquanto tal na história, é pertencer a um contexto histórico específico que transborda os hábitos culturais. Essa questão é fundamental, pois como afirma Manoela Carneiro da Cunha, o aprisionamento dessas populações em um passado serve aos propósitos dos antagonistas aos direitos indígenas, uma

vez que “quando predomina a função étnica, quando a cultura passa a ser um marcador central da identidade, ergue-se uma barragem contra a dinâmica cultural, tenta-se estancar a história e se ancorar com amarras permanentes” (CUNHA, 2016, p.14).

Conclui-se portanto, que a ação política pretendida pelo cinema se concentra na desconstrução do olhar romantizado que dita, a partir de referências arcaicas, o que é e o que não é característico do universo indígena; tal desconstrução e reconhecimento da identidade indígena enquanto identidade autônoma e flexível se faz necessária para que se encontre coro e apoio na sociedade nacional perante as lutas e injustiças vivenciadas cotidianamente por esses povos.

Há também algo que conecta ambos papéis (registro e ação política) da produção do cinema indígena: a resistência. A resistência é aqui pensada não apenas como fator de permanência, mas também como capacidade de resiliência. A memória tem uma função identitária importante, pois possui o papel de manutenção e reconstrução de vários aspectos da cultura (como as línguas, os rituais, as artes, os costumes, as lembranças, as práticas e os conhecimentos de cada população). Tais aspectos se relacionam com a dimensão política, ao passo que é a partir de ações no campo político (isto é, de disputas de poder) que os grupos sociais e suas culturas resistem mesmo perante aos inúmeros contextos de destruição, e por isso se fazem resilientes, pois são capazes de reinventar sua identidade cotidianamente, partindo do contexto imposto pelo o outro.

Para exemplificar o papel do cinema e a visibilidade proporcionada por ele para o contexto indígena podemos citar inúmeros festivais de cinema e projetos que incluem em sua agenda um espaço para a produção indígena. No Brasil, recentemente, a questão indígena ocupou um lugar de destaque em um evento internacional de renome, que é a Bienal de arte de São Paulo, ocorrida em 2016. Para além de instalações que abordavam o tema, houve também uma exposição do projeto “Vídeo nas Aldeias” com fragmentos de 80 filmes produzidos por indígenas. Tal acontecimento revela como tal projeto vem abrindo espaços a dentro da cultura nacional, que tradicionalmente reserva o lugar da negação e esquecimento às populações originárias. A exposição que

consta com fragmentos de diversos vídeos que abordem a questão indígena, muitos derivados do trabalho feito pelo projeto “Vídeo nas Aldeias” e muitos outros de acervos pessoais, levou o nome de “O Brasil dos índios: um arquivo aberto”.

A nota sobre a exposição deixa claro que a intenção é dar visibilidade a diversidade dos povos indígenas no Brasil tão ofuscada pela mídia convencional, onde os fragmentos nos causam gana pelo inteiro e nos instigam a procurar mais a fundo essa diversidade que na exposição nos pescam como isca. A nota diz o seguinte:

“Nas comemorações dos trinta anos de sua trajetória, o Vídeo nas Aldeias abre pela primeira vez seu arquivo de imagens, apresentando ao público uma amostra da imensa diversidade dos povos indígenas no Brasil. Registradas na intimidade das aldeias, nos acampamentos de resistência, em manifestações nas ruas dos grandes centros urbanos, essas imagens revelam um Brasil profundo, tão atual quanto desconhecido. São imagens dos nossos tempos, que (re)situam os índios no contemporâneo, trazendo à tona uma pluralidade de mundos, de visões e de formas distintas de ocupar e pertencer à terra. Se por um lado vemos os indígenas mergulhados em suas vidas tradicionais, por outro nos dirigimos ao passado, confrontando imagens históricas que nos colocam frente às profundas mudanças em curso e nos devolvem um retrato de guerra que os povos nativos têm enfrentado contra o assédio da sociedade nacional e do estado brasileiro na disputa por terra e recursos naturais. Ser índio, hoje, é viver na incerteza de não saber se seus territórios e direitos serão respeitados amanhã e ainda nas próximas décadas. Neste sentido, as imagens aqui exibidas tomam partido e se posicionam junto a eles na luta pela descolonização do Brasil e contra as narrativas dominantes, num gesto que restitui atos, rostos e corpos arbitrariamente apagados pelo Estado, desde os tempos do “descobrimento”.(Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo, Incerteza Viva, 2016, p.1)

Assim, podemos pensar que o cinema indígena dentro de uma exposição de arte moderna reflete a reflexão do lugar desses povos e suas produções na sociedade contemporânea, assim como a valorização de uma produção pautada pela diversidade e pela alteridade. É sintoma de que determinados espaços começam a ceder um lugar para as produções indígenas dentro da produção ocidental, atentando-se para a riqueza latente que constitui o universo indígena e o quanto ele tem para contribuir com todas as categorias de pensamento. Portanto, a visibilidade às produções indígenas

vão além da afirmação identitária e versam também sobre o reconhecimento da riqueza cultural de povos que estiveram sempre à margem quando comparados à sociedade nacional envolvente. Com isso, defende-se que os índios passem a ter voz e visibilidade, de forma ativa, na configuração do que entendemos por Brasil.

O projeto “Vídeo nas aldeias”, bem como os demais projetos subsequentes de produção de material audiovisual indígena, quando dialoga abertamente com a sociedade brasileira não indígena em festivais de cinema ou em exposições de arte contemporânea, como citado acima, proporcionam que os índios se situem como sujeitos também na sociedade envolvente, trazendo sua diversidade para compor o cenário nacional. Talvez esse seja o início de uma integração à nação sem que para isso as populações indígenas precisem ser assimiladas pelo Estado nacional. A esperança é que esta integração que some à diversidade cultural do país e permita um lugar de fala.

3. O Cinema Indígena e suas intencionalidades

Tempos antigos, narrativas contemporâneas, gestos cotidianos. Entrelaçando passado e presente, palavra e imagem, corpo e memória, os filmes apresentados revelam outras possibilidades de perceber a diversidade das realidades indígenas no Brasil. Cineastas dos coletivos de cinema Kuikuro, Huni Kui, Panará, Ikpeng, Ashaninka e Xavante nos oferecem olhares íntimos sobre seus povos, seus modos de pensar e viver o mundo (Encarte do DVD cineastas indígenas – Huni Kui, p.1)

É perceptível a ascensão do cinema indígena no cenário nacional, seja ele produzido de forma independente ou em conjunto com projetos oferecidos pelo Estado, por organizações não governamentais ou por universidades. A questão é que torna-se sintomático a presença de um olhar para o universo indígena que ocorre apenas pelo viés da produção alternativa; em contrapartida o cinema tradicional e a mídia tradicional mantém seu voto de silêncio (ou de ódio³) perante tal a situação precária em que se encontra a grande maioria das sociedades indígenas no Brasil. Fica claro que tem sido no espaço alternativo das manifestações artísticas que o indígena vem encontrando uma brecha para se colocar como ator de um discurso próprio sobre si mesmo no cenário nacional.

O silêncio tão incômodo perante as questões indígenas, vem sendo quebrado pela esfera artística do nosso país, pois além do cinema, há também um olhar mais atento voltado para as diferentes artes indígenas, e para as diferentes maneiras pelas quais elas operam e agem no mundo. A visibilidade

³ É significativa, nesse sentido, a reação do agronegócio frente ao samba enredo da escola de samba “Imperatriz Leopoldinense” (do Rio de Janeiro), cujo tema remete às sociedades indígenas. Com o título: “Xingú: o clamor que vem da floresta”, os índios são retratados como “os verdadeiros donos dessa terra”, que sofrem com a cobiça da sociedade branca. O agronegócio viu-se de tal forma atacado pelo simples enredo da escola de samba que em 08/01/2017 a apresentadora Fabélia Oliveira, do programa Sucesso no campo, veiculado pela Rede Record de televisão de Goiás fez um “desabafo” contra os compositores da música em questão. Em TV aberta, ela disse que verdadeiramente corajoso, guerreiro e gentil é o homem do campo e não o índio, bem como afirmou que as populações indígenas, já que escolhem sua forma de viver apartadas da sociedade nacional (entenda-se não assimiladas pelo Estado brasileiro e pelo sistema capitalista de produção) deveriam não receber nenhum cuidado deste Estado, como por exemplo acesso a serviços de saúde, como a vacinação contra a malária. Para ver o vídeo em que a indignação da apresentadora é manifestada, acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=lhrThVdh6XQ>

tão essencial no mundo “ocidental moderno” começa a se fazer presente não apenas no cotidiano indígena, mas também em suas lutas.

Quando nos voltamos para o clássico pensamento que discute a identidade, influência e perda cultural, há certos discursos que nos impossibilitam de ver a potencialidade e o lado positivo de alguma forma de usos não tradicionais de tecnologias; podendo muitas vezes ser usada como a reinvenção do velho em um novo contexto. Com o clássico discurso de que a tecnologia estaria acelerando o processo da influência ocidental sobre as populações indígenas, é necessário também pensar aqui como tais ferramentas possibilitaram processos de reconstrução de tradições, baseadas predominantemente na oralidade, seja ela presencial ou por intermédio de uma ferramenta, aqui no caso as câmeras de vídeo. Chega a ser poético que culturas de tradição oral, que vem sendo historicamente deslegitimadas pelos seus desletramentos, encontrem em uma tecnologia ocidental, o cinema, uma forma de continuar sua oralidade.

Como já explicitado por Geertz em seu clássico ensaio “A arte como sistema cultural” forma e conteúdo, em manifestações artísticas, não podem ser pensados separadamente. Assim como ocorre com as línguas, a arte é ela mesma uma forma de se pensar o mundo (GEERTZ, 1998). O cinema indígena fundado “no compartilhamento de saberes e tecnologias, na discussão de projetos e sonhos, resultou na criação de filmes que se destacam tanto por sua beleza estética quanto pela singularidade de seus temas” (Encarte do DVD cineastas indígenas – Huni Kui, p.1).

A produção artística, como aponta a antropóloga Els Lagrou, “deve ser obra de reflexão, expressando o ‘espírito do seu tempo’, ou no caso, o ‘espírito do seu povo’” (LAGROU, 2013, p.32). Pensando o cinema em um contexto artístico, a produção indígena dentro de tal universo se apropria do cinema com maestria para expressar tal espírito, pelo conteúdo fílmico e pela forma como apresenta sua realidade, a oralidade.

Arrisco portanto em dizer, que o cinema ao possibilitar às comunidades indígenas reinventarem sua tradição oral de transmissão de saberes, conclui sua eficácia artística para além da fruição estética onde, “a arte que visa uma

eficácia, uma agência, visa produzir resultados práticos em vez de contemplações” (LAGROU, 2003, p.96). Assim, é importante que uma obra reflita sobre o seu lugar historicamente, pensando de que modo contribui para problematizar a realidade a que pertence.

Ao pensar que diferentes sociedades utilizam do papel simbólico e da eficácia da arte de diversas formas, aqui o cinema pensado como arte, é usado com a proposta de ter uma eficácia política e social, passando então a estabelecer relações entre agentes sociais de múltiplas formas; internamente, dentro da própria comunidade indígena (e também no diálogo entre diversas etnias) e externamente na relação entre a população indígena e diferentes esferas da sociedade nacional, governo, pesquisadores e a própria população em geral, contribuindo “para a formação de uma audiência crítica em relação aos povos nativos do Brasil, possibilitando novos espaços de diálogo entre eles e a sociedade nacional” (Encarte do DVD cineastas indígenas – Huni Kui, p. 2).

Tal pensamento sobre a produção artística e sua agência é proposta pelo antropólogo Alfred Gell, que “mostra como instrumentalidade e arte não necessariamente precisam ser mutuamente exclusivos” (LAGROU, 2003, p.97). Assim “Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação” (LAGROU, 2003, p.97). Portanto, o lugar da arte na antropologia é aquele que nos propicia pensar na função social prática e simbólica das produções artísticas e as interfaces dessas produções em diferentes sociedades. Arte aqui, e portanto, o cinema, é pensado “como sistema de ação, com a intenção de mudar o mundo em vez de codificar proposições simbólicas a respeito dele” (LAGROU, 2003, p.100). As mudanças a que nos referimos aqui dizem respeito sobretudo ao trato da sociedade nacional perante a situação de conflito interétnico que ainda permanece no nosso país e ao desrespeito contínuo aos direitos indígenas, ainda que garantidos pela Constituição Federal.

Como pontua Lagrou (2013), diferentemente da produção artística ocidental, que tem na figura do gênio artístico individual a fonte de legitimidade da inspiração e da produção artística, a arte indígena em sua maioria, é expressão de uma coletividade. Nela, os “objetos condensam ações, relações, emoções e sentidos” (LAGROU, 2013, p.13), não apenas do agente principal,

mas de todo o meio que o permeia e atua enquanto categoria principal de seu modo de pensamento. Assim, quando o “ser humano se realiza enquanto ser social através dos objetos, imagens, palavras e gestos, os mesmo se tornam vetores da sua ação e pensamento no mundo”(LAGROU, 2013, p.11).

É importante constatar que há diversos escritores indígenas que possuem publicações escritas em todos os meios de letramento (livros, revistas, sites e blogs); a intenção aqui não é desprezar a importância também da autonomia indígena pelo viés da escrita, mas chamar a atenção para a potencialidade do cinema indígena, que além de permitir o registro, permite também que tal registro tenha uma estrutura de grande compatibilidade com a tradição indígena.

Dentro da dupla ação pretendida por uma filmografia indígena, sendo elas a de registro como patrimônio e a outra como ação política, percebe-se que há uma dosagem diferente em cada filme de uma ação ou de outra. Alguns possuem uma mensagem mais clara na direção política, como forma de desconstrução do olhar nacional sobre o indígena e do conhecimento e reconhecimento de suas lutas. Outros seguem na outra direção, quando percebemos que são registros enfáticos nos aspectos culturais, nas músicas, ritos, danças e estilos de vida. Partindo de tal constatação, pretende-se perceber as singularidades do cinema indígena e suas potencialidades.

Para tal proposta buscou-se analisar dois filmes produzidos pelo projeto “Vídeo nas aldeias” já tanto mencionado aqui. A análise de tais filmes tem como principal objetivo o contraste entre o cinema branco e o cinema indígena, já que foi propositalmente escolhido um filme que possui uma parceria com um antropólogo branco, chamado “Já me transformei em imagem” (2008) e um outro dirigido exclusivamente por um indígena chamado “O canto do cipó” (2006); ambos possuem como eixo central a mesma etnia Huni Kui.

Anteriormente denominados como Kaxinawá, os Huni Kui são uma etnia que se encontra no estado do Acre da nação brasileira, sendo a “população mais numerosa de tal estado, com aproximadamente 5.800 indivíduos, distribuídos em 61 aldeias de 12 terras indígenas” (Encarte do DVD cineastas indígenas – Huni Kui, p. 5).

A intenção em contrastar ambos os filmes é perceber e tentar captar as singularidades do cinema indígena que ganha tanta força nesses últimos anos no contexto de luta nacional. Ao analisar 2 filmes que captam o cotidiano e aspectos culturais, sociais, econômicos e políticos de uma mesma etnia, pode-se perceber a diferença de olhar e a diferente atenção dada para cada aspecto da sociedade indígena produzida por cada diretor.

No contraste da análise entre os dois filmes, ficou claro que o filme com a coautoria branca (Já me transformei em imagem) possui uma intencionalidade política, com uma narrativa histórica muito mais próxima ao modelo de documentário tradicional, de forma linear e objetiva. Já o filme realizado sem uma coautoria branca, realizado essencialmente por indígenas (O canto do cipó) apresenta uma proposta mais voltada à manutenção cultural, um filme claramente produzido com o intuito de memória. Sua narrativa, em nada linear, possui uma história circular em torno do registro, que por tal característica torna-se de mais difícil compreensão para o espectador branco.

Partindo de tal constatação podemos pensar nas diferentes intencionalidades proposta por cada filme. O filme mais político e com uma semelhança à cinegrafia documental tradicional traz uma proposta maior de diálogo com a sociedade nacional, de forma que podemos pensar que a produção foi pensada para proporcionar um diálogo intercultural, que explicita a trajetória da luta histórica dos Huni kui para permanecer em um contexto de forte contato. Já o filme realizado pelos próprios indígenas, com uma intencionalidade maior de registro e memória é filmado tendo como principais interlocutores a própria população Huni Kui e tem o intuito de fortalecer a identidade étnica dessa sociedade através do registro de aspectos culturais. No caso específico deste filme, há o registro dos cantos e rituais com o cipó, um dos elementos fundamentais na própria concepção mitológica e cosmológica dessa sociedade, como é possível constatar no trabalho monumental realizado por Els Lagrou (2007).

3.1 Já me transformei em imagem (2008):

O filme produzido em conjunto entre uma liderança indígena e um antropólogo, Zezinho Yube e Ernesto Ignacio de Carvalho, traz a proposta de parafrasear a história da etnia Huni Kui em diversos momentos ao decorrer do tempo, pontuando as transformações sofridas no contexto de contato até entender o modo como se configura nos tempos atuais. No site do projeto “Vídeo nas aldeias”, o filme é descrito como sendo um relato desde “o tempo do contato, passando pelo cativoiro nos seringais, até o trabalho atual com o vídeo”, de forma que “os depoimentos dão sentido ao processo de dispersão, perda e reencontro vividos pelos Huni Kui”.

O filme se inicia nos trazendo a atenção para dois indígenas, que com seriedade iniciam seu diálogo direto com o “telespectador”. Nos diz um deles: “Prestem atenção, e olhem bem para mim. Sem mexer os olhos para os cantos, como se eu estivesse falando besteira. E sem ficar cuspidando! E sem conversar enquanto eu falo. Prestem atenção no que eu vou falar, e entendam bem”. Assim, o filme inicia fazendo contato direto com “aqueles de fora”, dando a impressão de que estamos participando de uma conversa real.

Após tal diálogo direto, a história começa a ser contada separada em 5 tempos diferentes. Tempos estes moldados pelas diferentes influências trazidas pela sociedade nacional. Porém, há dois tempos centrais que permeiam toda a história, sendo eles o pré-contato e o pós-contato com os Nawá, como eles chamam os brancos, os não indígenas. O primeiro tempo, marcado como tempo das malocas, tempo anterior ao contato, é caracterizado como o tempo onde os Huni Kui não sabiam dos nawá. De acordo com a narrativa fílmica: “para saber desse tempo é preciso conversar com os mais velhos. Porque a forma como vivíamos se transformou depois do contato com os Nawá”.

Os próximos tempos colocados no filme são os tempos que decorrem do intenso contato com os nawá e as situações impostas aos Huni Kui, até chegar no momento atual, momento presente que traz a história como fator fundamental para o entendimento da situação atual e fundamental no regaste identitário. O 2º e o 3º tempos, classificados no filme como “tempo das

correrias” e “tempo do cativeiro”, são os tempos fortemente marcados pela exploração indígena sofrida pela extração intensa da borracha na área de inúmeras aldeias Huni Kui.

Como relata um dos índios no filme “ Nossas florestas foram invadidas pelos Nawá que vinham a procura de borracha”. Assim, com o “boom” da borracha os indígenas (que primeiramente significavam apenas uma barreira aos seringais e a sua expansão) passaram a servir para tal mercado, sendo transformados em mãos de obra semi-escrava. No encarte da coletânea de vídeos produzidos pelos Huni Kui e disponibilizados pelo projeto “Vídeo nas aldeias”, encontramos a seguinte explicação histórica sobre o contato dos Huni Kui com a sociedade envolvente, principalmente no tocante à exploração da borracha:

Desde a época do contato até a década de 1970, os Huni Kui viveram num sistema de cativeiro, trabalhando nos seringais dos patrões, onde eram proibidos de viver sua própria cultura. Com isso muitos de seus conhecimentos e práticas culturais foram sendo esquecidos. Nos finais da década de 1970 e início da década de 1980, as lideranças conquistaram seus direitos perante o governo federal, recebendo a posse de suas terras (Encarte do DVD cineastas indígenas – Huni Kui, p. 6).

No filme é exemplificado como a repressão cultural é uma ferramenta de dominação imposta aos povos indígenas. Eles eram proibidos de falar sua língua, de caçar, de realizar suas festas e de visitar seus parentes. Quase todas as práticas culturais que integravam a identidade Huni Kui eram proibidas. Além disso, conhecimentos ocidentais eram usados para o mesmo fim (de exploração e dominação): a escrita e a matemática – dominadas pelos brancos - se tornaram ferramentas que permitiam enganar os indígenas e mantê-los endividados e presos a situação de exploração.

O 4º momento denominado no filme como o “tempo dos direitos” expressa a transição para a situação atual não apenas dos Huni Kui, mas também de várias outras populações indígenas perante a sociedade nacional e o Estado brasileiro, no que se refere à conquista de determinados direitos. “Esse período foi marcado pela luta dos índios e seringueiros pela demarcação

de terras que garantissem ao mesmo tempo sua sobrevivência e a preservação florestal” (Encarte do DVD cineastas indígenas – Huni Kui, p. 9). No filme é expresso como a partir dos anos 1970, com o apoio de diversas frentes da sociedade, não apenas nacional, passa-se a repensar a questão indígena no nosso país, perpassando por todas as questões que garantem a manutenção de tais sociedades vivas, co-formadoras do nosso território; desde a luta pela terra, eixo fundamental, até a recuperação de recursos naturais e das formas tradicionais de sobrevivência e de reprodução, humana, social, cultural e econômica. Tal época coincidiu também, como é mostrado no filme, com a desvalorização da borracha no mercado internacional, o que também contribuiu para que os indígenas que eram explorados por tal mercado pudessem, em parte, retornar e reconstruir seu modo de vida e atividades tradicionais.

A partir daí, tem início o período de reestruturação das comunidades Huni Kui. Com a conquista da terra e o fortalecimento das lideranças, os Huni Kui passaram a reivindicar direitos que assegurassem sua autonomia política e econômica (com a criação de associações locais e cooperativas) e que possibilitassem a reconstrução de sua identidade. Conquistaram o direito a uma educação diferenciada e à formação de professores, agentes de saúde e agentes florestais indígenas, incentivando o momento da valorização e reencontro dos Huni Kui com suas práticas culturais e tradições (Encarte do DVD cineastas indígenas – Huni Kui, p. 10).

O 5º e último momento apresentado no filme, traz a situação atual e os problemas contemporâneos de um povo que, desde o contato, se reinventou de diversas formas para reconstruir a sua identidade pós contato. Esse momento coincide com o presente, evidenciando o cotidiano atual e escancarando os conflitos e problemas trazidos por essa longa trajetória de exploração e desapropriação, mas também as vitórias e formas de reinvenção cultural, social. Mostra a força e autonomia hoje dos Huni Kui, que buscam por caminhos nas entrelinhas de como permanecer e resistir. “É o tempo presente, onde é possível tanto o reencontro com os tempos antigos quanto a escolha de caminhos de um tempo por vir” (Encarte do DVD cineastas indígenas – Huni Kui, p. 10).

Certas práticas usadas atualmente como resistência adviram do próprio contato com a cultura ocidental como a escrita de livros na língua nativa, que

passou a ser grafada. Outro exemplo diz respeito ao uso do cinema como vetor de memória para as futuras gerações e também como ferramenta de luta e desconstrução do olhar nacional sobre o que é hoje ser indígena e, especialmente, sobre o que é ser Huni Kui.

“Nos últimos 20 anos, os Huni Kui do Brasil têm se organizado através de associações, organizações locais e cooperativas. Com a formação de professores bilíngues, agentes florestais e agentes de saúde indígenas, buscam alternativas para o desenvolvimento de suas comunidades e condições que garantam sua auto-representatividade e autonomias” (Encarte do DVD cineastas indígenas – Huni Kui, p. 6).

O maior problema vivenciado atualmente pelos Huni Kui é a limitação dos territórios demarcados em contraste com o crescimento populacional. Antes as terras indígenas não tinham limites, hoje a própria demarcação traz o problema de não acompanhar o desenvolvimento de uma sociedade. “A população cresce, e a terra fica pequena”, é o que dizem os índios no filme.

Um contraponto interessante presente na linguagem fílmica em “Já me transformei em imagem”, é que nos quatro primeiros tempos históricos apresentados, a imagem viaja no tempo e intercala momentos do presente (imagens gravadas atualmente) com filmagens passadas (sobretudo no que se refere a exibição de documentos históricos). Todos os momentos são, portanto, intercalados com imagens de um passado que comprova o momento histórico abordado, ao mesmo tempo em que aparecem tais imagens um narrador assume o contar da história; fazendo nos submergir no filme, como se estivéssemos ouvindo a história através de uma conversa presencial. Tal instrumento parece ser usado com o intuito de trazer uma maior veracidade e legitimidade a narrativa histórica, o que de fato acontece.

A partir do 5º momento, o tempo atual, a imagem se fixa no presente e nas questões atuais. Não há mais contraposição entre presente e passado com o uso de imagens antigas. O filme se desenrola numa linearidade mais clara no próprio presente trazendo questões e situações atuais.

No minutos finais do filme, sua narrativa é metalinguística, na medida em que fala da importância do registro fílmico dentro da comunidade indígena,

referindo-se tanto ao incentivo para que outros povos indígenas usem o cinema, a partir do exemplo do registro das práticas culturais do cotidiano Huni Kui. Em certo momento, ouvimos o seguinte depoimento: “se a gente tivesse o vídeo antes, a gente veria os rituais que o nosso povo fazia, e o sábios que já se foram. Mas é como eu falei pro Augustinho, nós temos os nossos velhos, que ainda conhecem a nossa tradição”. O filme então é finalizado pensando ele próprio como forma de preservar a história e a cultura dos Huni Kui, filmado por eles e para eles, numa proposta de ganho coletivo para toda a comunidade. Pensando a importância da imagem para a cosmologia Huni Kui, que tem as mirações como forma de conhecimento do mundo natural e sobrenatural, o cinema encontra um lugar privilegiado não só de documentação, mas de recriação cultural. Transformar-se em imagem é algo essencial aos Huni Kui, que, concluindo o filme, dizem:

Não temos mais como nos esconder, já temos nossa imagem exposta. Daqui pra frente só temos que pensar na nossa tradição. E fazer novos filmes. Porque os brancos não sabem, mas a gente mostrando esses filmes, como é que nós vivemos, eles começam a entender que a gente tem uma outra cultura, outra língua, outra forma de viver. E que plantamos outros tipos de plantas. Agora se a gente mostrar o que estamos fazendo, eles vão começar a respeitar a nossa forma de viver, a nossa língua e a nossa terra. Aí eles vão refletir.

- Os cantos do cipó (2006):

De acordo com a antropóloga Els Lagrou (2007), que trabalhou por mais de quinze anos com os Huni Kui, o cipó que origina a aiuasca – bebida sagrada que promove um estado alterado de consciência e propicia um conhecimento aprimorado do mundo, na medida em que permite tornar o invisível visível – é fundamental na cosmologia desse povo indígena. Rituais com cantos, originados nas viagens e transsubstanciações corpóreas, constituem parte fundamental da cultura Huni Kui. A partir dessa informação, parece óbvio que os cineastas indígenas Huni Kui tenham produzido um filme para falar do cipó. Trata-se, de acordo com o encarte que acompanha o DVD “Cineastas Indígenas – Huni Kui” de: “uma conversa sobre cipó (aiuasca), miração e cantos. A partir de uma pesquisa do professor Isaias Sales Iba sobre os cantos

do povo Huni Kui, os índios resolvem reunir os mais velhos para gravar um CD e publicar um livro”(Encarte do DVD cineastas indígenas – Huni Kui, p. 3).

A narrativa do filme se desenrola em torno da gravação dos cantos dos Huni Kui em CD. Ela perpassa, portanto, todos os momentos essenciais para a concretização desse projeto. O ritual de aiauasca (que traz os cantos através das mirações), os diálogos em torno das decisões técnicas e sociais perante a gravação dos cantos (evidenciando o que é necessário para se ter um bom resultado musical na gravação), assim como também a questão dos direitos autorais quando aplicados no contexto indígena e para produções que são resultado de uma expressão coletiva, e que portanto, não possuem um “dono” claro e específico.

O motivo principal do filme é a gravação e documentação dos cantos Huni Kui, mas para isso a narrativa do filme trabalha todo o percurso de como o canto é apresentado para os Huni Kui. Assim, essencial também na narrativa é a constatação do ritual da aiauasca, envolvendo também todo o seu processo, desde a colheita do cipó e da outra planta que compõe o chá, chamada chacrona ou rainha, a preparação do chá (que também é realizada dentro de um ritual específico de cantos) e a cerimônia com a bebida pronta, que traz as chamadas “mirações”. No filme fica claro que o ritual, além de trazer os cantos, traz mirações sobre o que virá a acontecer, como uma espécie de revelação, que pode ser de cunho pessoal ou societário.

No desenrolar do filme, entre a busca pelo cipó e o ritual de fato, as passagens que parecem ser os bastidores da realização do filme giram em torno de conversas técnicas sobre a produção fílmica e sobre a importância dos cantos e do registro como documento, bem como dos momentos de gravação dos próprios cantos. Assim, a inserção do que pensamos como algo exterior a narrativa do filme na verdade legitima a sua própria produção.

Ao longo do filme percebemos diálogos entre as lideranças sobre a importância da transmissão de tais cantos e também de seus registros, expondo e legitimando a intencionalidade do registro no momento da gravação. Os “bastidores” portanto, compõem a narrativa de modo a legitimá-la. Uma das validações mais importantes colocadas em um desses diálogos é o fato de que

as lideranças que ainda detêm o conhecimento de muitos aspectos da cultura Huni Kui estão envelhecendo. Há com isso o medo de que os jovens, muitas vezes representados como desinteressados em aprender os cantos e os demais rituais de sua cultura, coloquem em risco a continuidade da cultura e identidade Huni Kui.

A partir de tais diálogos fica explícita uma outra problemática indígena que é a “perda” de determinados ritos de sua cultura pela interferência da cultura nacional na formação das novas gerações indígenas, causando muitas vezes um conflito no aprendizado e valorização de determinados saberes. A partir dessa problemática, retomamos um dos aspectos mais importantes do cinema indígena hoje que é o registro de determinados elementos culturais. Essa afirmação acerca da importância do registro de rituais, práticas e saberes pode ser vista também em outras sociedades indígenas, que também afirmam a importância do cinema como repositório cultural. Divino Tserewahú Tseriptse, importante cineasta Xavante, em entrevista a Fernanda Silva, chegou a afirmar que:

os nossos velhos estão acabando e antes disso eu já aproveitei muito a memória e a sabedoria deles. Eles consideram o filme como um livro, uma memória que nunca acaba do povo Xavante, então eles gostam de qualquer coisa. Por exemplo, se eu perder alguma coisa importante eles ficam bravos, eles cobram: “Você perdeu, não filmou, e agora? Vai faltar e ninguém nunca mais vai ver” (Divino Tserewahú Tseriptse *apud* SILVA, 2014, p. 427/428).

A preocupação com o registro ocorre sobretudo no que se refere a momentos rituais e a tudo o que é interpretado como necessário para que eles sejam realizados de acordo com os preceitos culturais de cada etnia indígena. Assim, voltando aos Huni Kui e ao filme “Os cantos do cipó”, observa-se uma preocupação em tornar explícito como ocorrem o surgimento de alguns cantos, e como eles foram trazidos aos Huni Kui. Na pequena parte mostrada do ritual com a aiauasca é evidente que o canto acompanha todo o processo e possui uma ação específica dentro da cerimônia. Há cantos, por exemplo, que tem a ação de baixar a miração, se ela estiver muito forte. No desenrolar do filme, percebemos que para além da cerimônia com a aiauasca, os cantos

desempenham variadas funções simbólicas dentro do cotidiano Huni Kui. Um exemplo de tal uso do canto é quando ele é usado no ritual de cura de uma senhora doente na aldeia. Há assim, um lugar e um momento para cada canto específico dentro da cultura Huni Kui.

O filme portanto, possui uma narrativa circular, que parte do registro do ritual com a (aiauasca), os cantos trazidos pelas mirações, e o registro de tais cantos em um CD. Tal narrativa circula por todos os momentos de forma pouco linear, intercalando momentos de cada eixo narrativo na composição de um todo que visa mostrar a eficácia e o lugar essencial que tem o canto dentro da sociedade Huni Kui, legitimando assim a importância de seu registro.

A narrativa fílmica, ao trazer em seu eixo principal o registro dos cantos Huni Kui, também revela inúmeros outros contextos da realidade desse povo. Partindo dos próprios cantos e de suas eficácias simbólicas (bem como práticas), os Huni Kui mostram como eles são usados em vários contextos. Colocando em evidência os seus rituais e os seus conhecimentos tradicionais, o filme também aborda as problemáticas enfrentadas hoje pela influência da cultura ocidental, principalmente no que condiz à socialização das novas gerações e também a necessidade do registro cultural como forma de incentivo ao reconhecimento de sua cultura.

O filme, que faz uso abundante da metalinguagem, faz um registro abordando a importância e a intencionalidade desse próprio registro. Os cineastas Huni Kui dialogam conosco (espectadores) sobre a visão deles próprios sobre o papel do cinema e as outras formas de registrar e olhar sua própria cultura e seu cotidiano. Nesse diálogo, aprendemos uma nova forma de apreender o outro, a partir de uma aproximação que se dá com a desconstrução de estereótipos e proporciona o reconhecimento e a valorização dos saberes de um outro povo.

4. O papel da ficção no filme etnográfico⁴

Quando pensamos a relação entre antropologia e cinema, torna-se necessário levar em consideração a história comum que possuem tais áreas do conhecimento em seus primórdios; mais especificamente na gênese cinematográfica, com a invenção dos primeiros instrumentos de captação de imagens, os papéis do cinema e da antropologia convergem-se em uma busca em comum; convergem pois possuem a mesma alma: a do registro, a do conhecimento do “outro”.

Não é fato desconhecido que sempre houve uma busca por conhecer e representar os infinitos “outros” existentes no mundo, as formas porém, dessa representação muito foram questionadas em quanto a sua legitimidade e objetividade. Perante o constante debate sobre a objetividade nas ciências sociais, a antropologia que em seu início muito se questionava pelas subjetividades presentes em seus relatos influenciados pela visão de mundo daqueles que os escreviam, percebe no uso da imagem uma forma de complementar e de certa forma, comprovar e exemplificar aqueles povos antes retratados apenas por palavras. Cria-se a partir de então, uma outra forma de produzir e propagar um determinado conhecimento que há muito monopolizado pela escrita.

Como coloca Ribeiro (2007, p. 12) “A descrição etnográfica, etapa fundamental para a antropologia não consiste apenas em ver, ou em ver e analisar, mas em mostrar, dizer ou escrever o que se vê, isto é o transformar o olhar em linguagem”. A partir de tal constatação podemos dizer que a riqueza presente nos materiais imagéticos possibilitava à antropologia utilizar da imagem como uma outra forma de comunicar o seu olhar, uma outra forma de linguagem.

Assim desde o seu surgimento tais instrumentos, fotográficos e cinematográficos, passaram a ser usados na pesquisa antropológica com o

⁴ Esse capítulo foi originalmente apresentado e discutido no GT “Arte e sociedade” do XI SEPECH, ocorrido em 2016, na Universidade Estadual de Londrina. Agradeço especialmente ao Prof. Dr. Giovanni Cirino, que coordenou o GT, pela discussão que propiciou o aprimoramento do texto agora exposto.

intuito de trazer para antropologia um caráter mais objetivo. Ficava claro na época que “a incorporação de instrumentos de medição e de observação, nos estudos das sociedades e culturas, concedia à antropologia um caráter mais objetivo e, portanto, mais científico” (PEIXOTO, 1999, p.93). O poder da imagem parecia estar na sua possibilidade de representação visual e na constatação de tal representação por todos aqueles que à ela tivessem acesso. A produção de imagens era percebida como uma “evidência direta e sem ambigüidade tornando-se uma realidade instantaneamente capturada e sem as distorções resultantes de falhas de observação e de memória ou de interpretação semântica”(PEIXOTO, 1999, p. 98).

Porém, nem o cinema estaria isento dos questionamentos sobre a objetividade que permeiam o “mundo científico”. Constata-se com o tempo que como qualquer outra linguagem, o cinema e também a fotografia compõem as produções humanas que derivam de uma subjetividade e da visão de mundo de quem as produzem. Assim

o cinema é um modo de expressão como mil outros. (...). Não há técnica para abordar a verdade. Só uma posição moral pode abordá-la. (...) A câmara é como uma pena de caneta, é uma bobagem qualquer, não tem nenhum valor se não temos algo a dizer (Rosselini apud PEIXOTO, 1999, 106).

E assim como o cinema, também o filme etnográfico – fruto do casamento entre a antropologia e o cinema – também percebe-se como mais uma “leitura possível, uma escolha, uma representação daquele que as produz.” (PEIXOTO, 1999, p.105). Logo:

de uma maneira geral, a câmara não pode ser considerada como um observador sociológico objetivo, imparcial. É inútil continuar a multiplicar as exigências de não-intervenção; é vão sonhar com uma câmara invisível que registrará o fato social em seu estado nu, na sua pureza e sua espontaneidade original (PEIXOTO, 1999, p.102).

A partir da seguinte questão, quando pensamos mais especificamente o filme ou cinema etnográfico (e levamos em conta sua dupla especificidade que o leva a buscar não apenas referências, mas também espaço em ambas as

áreas de atuação, antropologia e cinema), torna-se necessário problematizar o diálogo atual entre as duas áreas. Antropologia e cinema contemporaneamente não flertam mais como no início e trazem, muitas vezes, cobranças díspares em relação a produção do filme etnográfico.

Portanto, a questão a ser abordada neste capítulo refere-se ao filme etnográfico como uma produção que se encontra em uma região fronteira de áreas, e estando em um estado liminar, não pertencendo nem a uma, nem a outra, como ele lida com as referências que capta de ambas as áreas. Como o filme etnográfico consegue confluir a ética da pesquisa antropológica e as referências que traz o cinema atual, enquanto possibilidade de criação, invenção e ficção? É sobre tal aspecto que me detenho no decorrer deste capítulo com o intuito de entender as potencialidades das ferramentas cinematográficas atuais no exercício da antropologia, do estudo e registro do “outro”.

4.1 Ficção, o ato de construir

Para mim, como etnógrafo e cineasta, não existe quase barreira entre filme documentário e filme de ficção. O cinema, a arte do duplo, é sempre a transição do mundo real para o mundo imaginário, e etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é um permanente cruzar de um universo conceitual para outro; ginástica acrobática, em que perder o pé é o mínimo dos riscos. (Jean Rouch *apud* GONÇALVES, 2007, p. 02)

O filme etnográfico, enquanto produção, encontra-se em uma liminaridade de áreas, sendo elas a antropologia e o cinema, que traz uma especificidade à sua definição. O clássico debate entre realidade e ficção presente no cinema, fica ofuscado na produção etnográfica em um primeiro momento pelo seu caráter de ciência, atribuindo-lhe conseqüentemente um ar de veracidade, onde “pensar um filme etnográfico implica pensar-se a pesquisa e a ética da verdade como critério básico da legitimação da fidelidade da informação ali contida” (MENEZES, 2003, p.89).

É com Jean Rouch que essa fronteira se embaça propositalmente, e começa-se a pensar na flexibilidade dos limites entre real e imaginário. E como essas barreiras se transportam para as produções humanas, sejam elas da antropologia ou do cinema. Como diz Gonçalves (2007) a escolha em não opor ficção e realidade no trabalho de Rouch deriva certamente muito mais de sua sensibilidade antropológica do que de sua sensibilidade filmica, ao ponto que:

essa condição da etnografia, de se ter acesso ao mundo do outro pela palavra do outro, sobre si próprio e sobre quem lhe pergunta como é o seu mundo, dá a etnografia a confiança de tomar o que as pessoas imaginam como sendo uma verdade, isto é, a verdade da etnografia (GONÇALVES, 2007, p.109).

Jean Rouch produz filmes até 2003, um pouco antes de sua morte em 18 de fevereiro de 2004, mas suas experiências com a ficção no cinema etnográfico remontam, pelo menos, aos anos 1950, quando o cineasta-antropólogo produziu um de seus filmes mais famosos, “*Moi, un noir*” (1958). No documentário “Jean Rouch, subvertendo fronteiras”⁵, é exposto como o flerte com a ficção, na produção de filmes etnográficos, nem sempre foi muito bem visto na academia francesa. Essa dualidade real *versus* ficção, que Rouch ajuda a desconstruir, é um dos pontos mais sensíveis da crítica à antropologia moderna realizada desde os anos 1980, especialmente pelos antropólogos pós-modernos.

James Clifford, em seu clássico livro “A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX” (2002) aproxima o texto etnográfico com o universo literário, justamente para evidenciar o caráter de construção de um argumento – que é presente nos textos antropológicos, não apenas pós-modernos. Logo, entendendo que tanto filmes etnográficos, quanto etnografias escritas são construídas a partir de um ponto de vista e de uma autoridade etnográfica, conferida pela experiência no campo, parece que Rouch já tinha ciência de algo que foi considerado tabu por mais tempo no campo antropológico.

⁵ FERRAZ, Ana L; CUNHA, Edgar T. da; MORGADO, Paula; SZTUTMAN, Renato. “Jean Rouch: subvertendo fronteiras”, 2000, 41 min, colorido. São Paulo: LISA (USP)/FAPESP. Disponível online em: <https://vimeo.com/54448649>

Um mundo é construído através destes universos imaginativos, no caso do filme etnográfico o recurso fílmico e tudo que ele permite, inclusive a ficção, torna-se uma outra linguagem, possibilitando contar o que não pode ser contado de outra forma, assim a linguagem ficcional é usada de forma à contribuir com modelação do real apresentado. A própria noção original de ficção, advindo da palavra *ficcio*, refere-se ao ato de construir, de modelar, e é esse sentido que pretende-se pensar a ficção, não com o intuito de obscurecer ou de opor-se a verdade, mas de modelar, no sentido estrito da palavra, dar forma a algo, estabelecer contornos. Contornos esses delimitados também por uma construção coletiva, onde a ficção enquanto imaginário, traz a luz também os imaginários, desejos e sonhos coletivos que compõe o indivíduo (ou o coletivo) construtor de uma ideia. Ela é portanto, produto de um encontro, onde as “subjetividades que emergem são coletivas e polifônicas” (OPIRARI; TIMBERT, 2014, p.394). Assim “ o real construído pelo artifício da imagem, uma ficção que longe de opor-se ao real, nos permite ao contrário construí-lo coletivamente” (OPIRARI; TIMBERT, 2014, p.396).

A ficção enquanto ato de construção permeia nossas vidas em todas as fases e esferas, quando nos permitimos sonhar, fazer planos, brincar, inventar, imitar, ter devaneios; a todo momento ficcionamos nossas vidas. Há um processo dialético na construção da ficção quando pensamos que ela constitui-se enquanto parte do real por fazer parte do nosso imaginário, este que por sua vez busca referências na realidade cotidiana. Portanto nosso imaginário, nossa constante ficção, não está desvinculado do que se vive no real, das referências adquiridas e construídas, mas pelo contrário, ele opera na construção deste mesmo real.

Voltando a questão da hierarquia entre verdade e ficção presente nas produções humanas, e aqui mais especificamente nas produções de filmes etnográficos, há que se pensar em uma ética advinda da ciência onde as produções se fundamentam pela busca do real, em uma constatação o mais isenta de interferências possível. Tal busca pelo real reflete-se na produção de um filme etnográfico onde “buscam transportar para a legitimação do discurso das imagens a legitimação do discurso da ciência e, no limite, do discurso de

verdade da ciência como fonte de sua própria autenticidade” (MENEZES, 2003, p.93).

Porém o que de fato é esse real que busca-se representar? Ao ponto que todo discurso produzido é uma construção direcionada, podemos pensar como todo filme é uma ficção, não por ser uma criação da imaginação, não por ser uma invenção, mas pelo fato de que há uma estruturação realizada em torno do que pretende-se mostrar e o que pretende-se esconder. Há, como diz Menezes (2003), uma articulação de espaço e tempo, de imagens, de diálogos e de sons na produção de um filme, seja ele etnográfico ou não, que submete-se a tal “modelação” do que se filma. Assim, um filme etnográfico é uma outra forma de se construir e apresentar um mundo, sendo que a exclusão da ficção não garante a veracidade, e o seu uso não faz de uma produção isenta de conexão com o real. A ficção pode desempenhar assim o papel de provocar a verdade, onde “o outro”, ao ter a possibilidade de improvisar, transborda para a verdade também seus sonhos e seu imaginário, de forma que o vídeo “deixa de ser apenas objeto de registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça” (FREIRE, 2006, p. 06).

Em suma, um documentário se constrói com o sentido de “levar o espectador a ter contato e penetrar mais profundamente na realidade do outro” (FREIRE, 2006, p. 09), e conhecer o imaginário do outro, é também uma forma de conhecê-lo mais profundamente, ao ponto que, ao expô-lo, expõe também suas subjetividades.

O devir da personagem real quando ela própria se põe a ficcionar, quando entra em flagrante delito de criar lendas, e assim contribui para a invenção de seu povo ... Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema... isso que Jean Rouch entendia ao falar em cinema-verdade (Deleuze apud GONÇALVES, 2007, p .137).

Portanto, a introdução da ficção de forma a agregar na construção de uma realidade é eficaz ao nos fazer entrar em contato também com as

subjetividades do outro retratado e não apenas uma realidade que se contacta à primeira vista. Nesse sentido:

Trata-se pois de problematizar não só a produção do filme etnográfico como uma questão investigável, mas também a forma como este estabelece a comunicação com o público, ou ainda como os públicos lhe atribuem sentido, como se apropriam deles e os integram nos seus sistemas de crença e de conhecimento do outro (RIBEIRO, 2007, p.13).

Há assim que se pensar nessa “compulsão do pensamento ocidental de desvalorizar ontologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação como fomentadora de erros e falsidades” (GONÇALVES, 2007, p.114). Tomando como exemplo o filme de Jean Rouch, “Moi, um noir”, já citado, no qual os atores representam a própria realidade, a partir de um “cinema improvisação”, constata-se que “este jogo, extremamente simples e sofisticado ao mesmo tempo, que mistura atuação e registro cotidiano, revela muito mais sobre a existência e a subjetividade desses jovens africanos do que teria resultado um tratamento mais objetivo (Di Tella *apud* GONÇALVES, 2007, p.126).

4.2 A ficção no Cinema indígena

“Somente um ato de resistência resiste à morte, seja sob forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens” (DELEUZE, O ato da criação).

A notícia anunciando a gravação de uma série de ficção sobre a vida de jovens indígenas em Dourados (MS), mais especificamente sobre um grupo de Rap chamado Bro MC's que encontraram na música uma forma de mostrar a cultura do seu povo, nos faz pensar nas barreiras estabelecidas entre a realidade e a ficção presente nos filmes etnográficos.

Podemos problematizar a hierarquia presente na relação entre verdade e ficção, quando pensamos a ficção não como oposição ou forma de

obscurecer o real, mas como uma outra forma de representação da realidade a partir de uma subjetividade específica. Deste modo, na produção citada acima não cabe dizer, por exemplo, que a série por se tratar de uma ficção não tem identificação com a realidade dos jovens indígenas, ao passo que a história contada reflete também um imaginário produzido a partir do que se vive e se faz presente. Nesta concepção a ficção é compreendida como “um tratamento específico do mundo, inseparável daquilo que trata” (Saer, 1991, p.2).

Pensando na produção realizada por grupos específicos (sejam eles textuais, imagéticos, representativos ou fictícios) como uma sintetização de seus respectivos sistemas de pensamento, o discurso que opõe verdade e ficção reduz as formas de representação de uma realidade. A etnoficção então propõe-se pensar a ficção como um complemento e uma ferramenta na representação do real, e como ela não se descola do meio em que foi produzida.

A partir da constatação de Deleuze (1999) sobre “o ato da criação” onde “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer, um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”, podemos pensar na necessidade hoje de uma produção indígena como ato de resistência, resistência essa colocada pelo autor como algo que tem a capacidade de resistir, ou seja, de permanecer. Para o autor a singularidade de uma obra de arte é tal capacidade, de resistir até mesmo à morte.

O contexto da morte há muito presente na realidade indígena, morte de sua ideias, de suas tradições, de seu meio natural, e de si mesmos, faz pensar como resistir é um ato de urgência. Assim concordo com Deleuze e afirmo a necessidade e a urgência da criação e recriação das cosmologias indígenas, seja por intermédio do cinema ou por outras produções. Com isso, resistir é uma forma de permanência, mesmo que indesejada por tantos, no tempo e no espaço. Tal ideia se concretiza no filme “Já me transformei em imagem”, já analisado no capítulo anterior. Uma fala de um “velho” Huni Kui, no entanto, é emblemática para a questão que agora discutimos. No filme, ele diz:

eu já me transformei em imagem, mesmo que eu morra vocês vão me assistir, os meus netos e as novas gerações. O filme já foi assistido em vários lugares do mundo. Assim como o filme dos outros povos. O filme também incentiva outras terras Hunikui.

Ao dizer que já se transformou a imagem, o pajé nos deixa claro que encontrou na produção fílmica sua forma de resistir, de permanecer. A produção atual de filmes realizados por indígenas surge de uma demanda deste povo em comunicar-se, em tornarem-se visíveis, e a produção audiovisual aparece como uma importante ferramenta de tal comunicação e também de transformação, na qual a imagem promove essa presentificação do ausente.

Partindo da reflexão sobre filmes produzidos pelo projeto “Vídeo nas Aldeias”, com o intuito de formar cineastas indígenas, onde estes tenham uma autonomia enquanto ao contar de sua história e de sua realidade presente, podemos também levantar a questão sobre a ficção presente em tais produções. Onde dificilmente indígenas perceberão uma representação como algo não real, o uso de discursos ficcionais permite explorar os mundos místicos dos indígenas e também representá-los.

A representação do mito nas produções fílmicas e o entendimento do mito como organizador da experiência e também como construtor de sentidos não deixa de ter uma semelhança com o conceito de ficção no que se refere ao ato de construir, modelar. Ao entender o mito como algo construído, uma história, anexamos a ele um sentido de ficção, advinda de uma subjetividade, no caso coletiva. Quando coletivos indígenas representam um rito, que possui uma base mítica, ou ao narram mitos de sua cosmologia em uma produção fílmica, eles o fazem entendendo-os como parte do real, enquanto algo que pertence a realidade representada, mas também como expressão de uma subjetividade coletiva. As fronteiras entre o real e a ficção se embaçam e torna-se possível pensarmos no “caráter duplo da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário” (SAER, 1991, p.2). A ficção aqui se faz presente não como forma da narrativa, mas como conteúdo, sendo que o filme produzido ao representar a realidade indígena representa também a ficção intrínseca a ela.

Ao apreender a ficção como uma construção dada em determinado contexto (portanto parte e reflexo da realidade em que foi pensada), percebe-se que embora a narrativa do filme seja construída, ela não deixa de representar a realidade, sendo ela o ponto de referência a partir do qual se constrói um imaginário. Portanto, esteja a ficção reafirmando ou negando a realidade concreta, esta se faz presente como o eixo fixo de referência na construção de uma narrativa fictícia.

Assim podemos concluir que tal divisão entre realidade e ficção é uma norma de um pensamento ocidental, que tende a separar e afastar os diferentes tipos de produção de conhecimento (científico, artístico, oral), numa dicotomia artificial, que prega: “ou se produz arte, ou se produz ciência”. Porém, percebemos que o real é algo sinuoso, e assim também o é sua contaminação. O potencial da imagem (e conseqüentemente, de um filme) é que ela fala como todos os nossos sentidos, e nessa conversa nossas subjetividades claramente não ficam de fora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui se portanto, com o presente trabalho, que a visibilidade é um eixo fundamental para pensar a importância das mais variadas produções indígenas na contemporaneidade. Entendemos visibilidade, neste texto, enquanto ação de percepção do outro e sua urgência. A visibilidade não proporcionada pelos veículos tradicionais de comunicação é muitas vezes permitida pelos meios alternativos, que assumem o papel de comunicar ao mundo a diversidade. Tal permissividade se torna importante no incentivo à autonomia e autenticidade, já que

assimilador, o grupo dominante abraça a todos, aparentemente generoso e democrático, dá lugar aos que lhe são estranhos, mas sempre taxando a diferença de, no mínimo, exótica e irracional. O outro é desqualificado como sujeito, suas singularidades são as diferenças que, além de assegurar a construção da identidade do assimilador, ao mesmo tempo garantem-lhe a posição superior e soberana frente ao diferente inferiorizado (AMARAL; GUERRA, 2014, p.65).

Constata-se que a visibilidade é o veículo que permite que uma dada situação seja colocada em pauta no debate cotidiano, para que essa venha a se tornar alvo de uma representatividade que gerem ações práticas. Pois, ao pensar uma situação que não é de amplo conhecimento social, torna-se difícil que ela encontre atores que se mobilizem em seu favor e gerem apoio enquanto mobilizador de resultado.

Podemos pensar em inúmeros tipos de produção do universo indígena que buscam seu espaço de voz. Neste trabalho escolheu-se recortar tal universo a partir de um dos tantos veículos encontrados pelos indígenas para se colocarem no cenário nacional, o cinema. Entre tantas produções, o cinema se apresentou enquanto uma ferramenta especialmente eficaz perante a proposta de mediador de diálogos.

A intenção, portanto, foi mostrar a contribuição do cinema no contexto da situação indígena de luta, reconhecimento e manutenção de direitos adquiridos. A luta constante dessas populações, perante um contexto de

violação de direitos garantidos por lei, pelo reconhecimento de sua identidade e pela manutenção de práticas culturais. Há portanto, uma frente de resistência que começa a ser implantada a partir da construção de espaços de autonomia, e o cinema é um deles. A partir dele vem-se construindo um modelo de resistência que se destaca por não ser dependente da tutela e do poder do Estado. Um modelo autônomo, autêntico e criativo.

O cinema indígena também é pensado como uma ferramenta de conscientização e educação, que valoriza os sentidos e o sensível; e que educa por permitir que, através dele, seja possível conhecer a realidade do outro, fazendo com que o espectador se emocione e se transforme. É uma ferramenta que permite a conscientização e a percepção do “outro”.

Para perceber tal potencial educativa do cinema, nos propusemos a pensar a dupla intencionalidade do cinema indígena; na qual a imagem se constrói em torno da memória e da ação política. Ação política cotidiana, com o intuito prático de conscientização da sociedade nacional para o que acontece no cenário indígena do nosso país, assim como pela exibição de quais são as pautas da luta e as demandas dos povos indígenas. Também por intermédio do cinema, a população não-indígena pode saber da história de exploração e das trajetórias de resistência de várias etnias, que permitiram as suas permanências até o tempo presente, constatando assim outros modos de reprodução da vida (social e cultural), que apesar de distintos, são tão atuais e verdadeiros como os apregoados pela sociedade envolvente.

Foi possível demonstrar essa dupla intencionalidade do cinema indígena pela análise de dois filmes produzidos por cineastas indígenas que constroem sua narrativa em torno de dois eixos fundamentais: memória e visibilidade. Essa dupla intencionalidade possui claramente uma agência interna e outra externa. A memória enquanto agência externa e a visibilidade enquanto externa; porém, ambas as agências embasam a agência principal e unificada do cinema indígena que é o fortalecimento da identidade, fator de legitimidade da luta indígena.

Ao constatar tal papel social e político da produção cinematográfica indígena, buscou-se, em um terceiro momento, pensar algumas singularidades

do próprio cinema indígena; relacionado com a sua forma de enxergar o mundo. Para isso, foi necessário problematizar as barreiras estabelecidas e a hierarquia vigente entre verdade e ficção nas produções humanas, e pensar tal hierarquia na produção de filmes etnográficos, e mais especificamente no cinema indígena. Partindo da reflexão sobre filmes produzidos pelo projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), levantamos a questão sobre a ficção presente em tais produções, ao refletir que no cinema indígena uma representação dificilmente será percebida como algo não real. O uso de discursos ficcionais permitem explorar os mundos místicos do imaginário indígena e também representá-los. Argumenta-se, portanto, como o discurso ocidental, que opõe e delimita áreas entre verdade e ficção, reduz as formas de representação de uma realidade, já que conhecer o imaginário do outro, é também uma forma de conhecê-lo mais profundamente.

Portanto, o cinema indígena vem sendo o eixo central e o ponto em comum em uma conversa sobre produções autônomas, visibilidade e ação política, revelando sua potencialidade como aliada às demandas políticas, sociais e culturais indígenas no contexto nacional. Desse modo, o cinema ao ser apropriado pela produção indígena, torna-se um mediador de diálogos em uma situação de conflito estabelecida há tempos entre populações tradicionais e a sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

:

AMARAL, Wagner R; GUERRA, Maria J. “A construção da identidade e os regimes de visibilidade dos povos indígenas na universidade”. In: *Muitas Vozes*, v.3, nº 01, 2014, pp. 53-68.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

CUNHA, Manoela C. *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

CUNHA, Manoela C. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac & naify, 2014.

DELEUZE, Gilles. “O ato da criação”. In: *Folha de São Paulo*, 27/06/1999.

FREIRE, Marcius. “Jean Rouch e a invenção do outro no documentário”. In: *Doc On-line*, nº 03, 2007.

GEERTZ, Clifford. “A arte como sistema cultural”. IN: GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998.

GONÇALVES, Marco A. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2007.

LAGROU, Els. “Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio”. In: *ILHA*, vol. 05, nº 02, 2003.

LAGROU, ELS. *A fluidez da forma: agência e alteridade entre os Kaxinawá*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2013.

MENEZES, Paulo. “Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 18 nº 51, 2003.

OLIVEIRA, João P. “Uma etnologia dos ‘índios misturados’ ? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais”. In: *Mana*, vol. 4, nº 1, 1998.

OLIVEIRA, Roberto C. de. *O índio e o mundo dos brancos: a situação dos Tukuna do Alto Solimões*. São Paulo: DIFEL, 1964.

OPIPARI, Carmen; TIMBERT, Sylvie. “O artifício da imagem na construção do real”. IN: FERRAZ, Ana L. M; MENDONÇA, João M. (Orgs). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília/DF: ABA, 2014.

PEIXOTO, Clarice E. “Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual”. In: *BIB - revista brasileira de informação bibliográfica em ciências sociais*, n.º48, 1999, pp. 91-115.

PEIXOTO, Clarice E. “Memória em imagens: uma evocação do passado”. In: KOURY, Mauro G. P. (Org.). *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

RIBEIRO, J. da S. Jean Rouch – “Filme etnográfico e antropologia visual”. In: *Doc On-line*, n°.03, 2007.

RAMOS, Alcida R. “O índio hiper-real”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 28, n° 10, 1998.

SAER, Juan J. “O Conceito de ficção”. In: *Punto de Vista*, n°40, 1991.

SILVA, Fernanda. “O filme é como um livro, uma memória que nunca acaba: entrevista com Divino Tserewahú”. IN: FERRAZ, Ana L. M; MENDONÇA, João M. (Orgs). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília/DF: ABA, 2014.

Sites visitados:

Vídeo nas aldeias: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>

Amazônia real: <http://amazoniareal.com.br>

Encarte de filme:

Cineastas Indígenas – Huni Kui. Vídeo nas aldeias, ANO, 1 DVD, 3 filmes.

Encarte de exposição:

VOLZ, Jochen et alli. *Incerteza viva – Encarte da 32ª. Bienal de São Paulo*. São Paulo, 2016.

Filmes:

YUBE, Z. “Já me transformei em imagem”, 2008, 31 min, colorido. In: Cineastas Indígenas – Huni Kui. Vídeo nas aldeias, 2008, 1 DVD, 116 min.

KAXINAWA, J. M; KAXINAWA, T. S. “Os cantos do cipó”, 2006, 25 min, colorido. In: Cineastas Indígenas – Huni Kui. Vídeo nas aldeias, 2008, 1 DVD, 116 min.

FERRAZ, Ana L; CUNHA, Edgar T. da; MORGADO, Paula; SZTUTMAN, Renato. “Jean Rouch: subvertendo fronteiras”, 2000, 41 min, colorido. São Paulo: LISA (USP)/FAPESP. Disponível online em: <https://vimeo.com/54448649>

ROUCH, Jean. “Moi, un noir”, 1958, 73 min, colorido.