

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

FERNANDA OLIVEIRA SILVA

O CINEMA INDIGENIZADO DE DIVINO TSEREWAHÚ

**GUARULHOS
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

FERNANDA OLIVEIRA SILVA

O CINEMA INDIGENIZADO DE DIVINO TSEREWAHÚ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa C. M. Marques Barbosa

Guarulhos, SP
2013

Ficha Catalográfica

Silva, Fernanda O.

O Cinema Indigenizado de Divino Tserawahú / Fernanda Oliveira Silva. Guarulhos (SP), 2013. [148f.]

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Guarulhos (SP), 2013.

Orientadora: Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa.

Título em inglês: Indigenous Cinema of Divino Tserewahú.

1. Antropologia. 2. Etnografia fílmica. 3. Povo Xavante. 4. Cinema. I. Barbosa, Andréa C. M. Marques. II. Título. O Cinema Indigenizado de Divino Tserawahú.

FERNANDA OLIVEIRA SILVA

O CINEMA INDIGENIZADO DE DIVINO TSEREWAHÚ

Aprovação em: 25/02/2013

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa
Universidade Federal de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Valeria Mendonça de Macedo
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Renato Sztutman (Suplente)
Universidade de São Paulo

Agradecimentos

Hepari Divino Tserewahú Tseriptse pelos encontros, conversas e colaboração com esta pesquisa. Por meio de seus filmes passei a admirar os Xavante e, sobretudo, admirá-lo. Espero ainda visitar Sangradouro e sua família, conhecidos somente pelas imagens fílmicas e que este seja o início de uma amizade duradoura;

A Natal Anhanöa Tsere'rureme pelas boas conversas e pela importante contribuição aos debates durante as mostras dos filmes de Divino. Desejo vê-lo como cineasta em breve;

Ao Sérgio Augusto Domingues pelas inúmeras conversas, orientações e amizade, fundamentais no meu processo de formação;

A Andréa Barbosa, orientadora paciente e colaboradora, por ter entendido e respeitado meu ritmo de trabalho e por ter apontado muitos caminhos durante a pesquisa;

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/ REUNI) pelo financiamento desta pesquisa e a Fundação de Apoio à Universidade Federal de São Paulo (FAP) pelo financiamento ao evento “Todo dia é dia de índio II”;

Aos professores Edgar Teodoro da Cunha e Valeria Mendonça de Macedo pelos comentários e sugestões apontados no exame de qualificação, fundamentais para o trabalho; os agradecimentos se estendem à participação na banca de defesa;

Aos colegas da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNIFESP, campus Guarulhos, que vivenciaram em conjunto como primeira turma do programa, as dúvidas, descobertas e expectativas acerca da criação deste programa, e à Kenya Marcon pelos comentários a esta dissertação;

Aos amigos da Pós-Graduação que participaram da criação da “Pensata”, periódico de que me orgulho ter sido cocriadora, agradeço pelos momentos divertidos e conflituosos, todos fundamentais para minha formação acadêmica e pessoal;

Agradeço também às professoras Alessandra El Far, pela monitoria em Introdução à antropologia, e a Artionka Capiberibe, pelos comentários ao meu projeto de pesquisa, assim como aos demais professores do PPGCS;

Aos funcionários da secretaria do PPGCS, em especial a Daniela Gonçalves. Aos colegas do grupo de antropologia urbana e visual (VISURB/UNIFESP) pelas boas discussões que envolveram a imagem;

Ao casal Cristine Takuá e Carlos Papá que me receberam de braços abertos em sua morada sagrada e que viabilizaram o início desta pesquisa;

À Lécia Faria Leite pelo apoio, amizade e companheirismo;

À Josefina Neves Mello pelas nossas conversas, pela ajuda na atualização ortográfica do texto e na revisão geral deste trabalho;

À Lígia de Castro Pereira pela tradução do resumo deste trabalho e pelo apoio e amparo em todos os momentos;

A toda minha família (mãe, irmãos, cunhadas e sobrinhos), meu refúgio e apoio;

E, por fim, mas não menos importante, ao André de Castro Pereira, meu companheiro de todas as horas.

Pode o ninho deter o voo do pássaro que o habita?
Adaptado de Josefina Neves Mello (1948 - 2018)

RESUMO

Esta dissertação se caracteriza como um estudo acerca do conceito de “cultura” presente na narrativa fílmica construída pelo cineasta indígena Divino Tserewahú, em seus sete filmes, todos produzidos pela organização não governamental Vídeo nas Aldeias. Inicialmente, neste trabalho, foi feita uma contextualização histórica acerca do processo de apropriação do conhecimento tecnológico por povos indígenas no Brasil, o que possibilitou a construção e a apresentação de seus discursos por meio do cinema. Também foi possível situar, dentro e fora do país, algumas importantes experiências com a utilização do aparato cinematográfico por povos nativos. A seguir, trago uma discussão a respeito do conceito de “cultura” na antropologia e suas diferentes implicações, e de como esta ideia é apropriada pelos indígenas, tornando-se cultura com aspas. Em seguida, construo um percurso do trabalho de Divino Tserewahú e apresento alguns momentos etnográficos vivenciados junto a este cineasta, além de relacionar seus filmes com o conceito de “cinema menor”. A abordagem final da pesquisa consiste em uma etnografia fílmica que privilegia filmes nos quais se destaca o ritual como sendo o principal marcador do conceito de “cultura Xavante”. A discussão é finalizada com a problematização daquilo que denomino “cinema indigenizado”.

Palavras-chave: Antropologia. Cinema indigenizado. Etnografia fílmica. Povo Xavante.

ABSTRACT

This dissertation is characterized as a study about the concept of “culture” present in the filmic narrative constructed by the indigenous filmmaker Divino Tserewahú, in his seven films, all the movie was produced by the non-governmental organization “Video nas Aldeias”. Initially, in this work, a historical contextualization has been made about the process of appropriation of technological knowledge by indigenous peoples in Brazil, which allowed the construction and presentation of their discourses through the cinema. It was also possible to place, inside and outside the country, some important experiences with the use of the cinematographic apparatus by native peoples. Next, I bring a discussion about the concept of “culture” in anthropology and its different implications. In addition, how this idea is appropriate for indigenous people, becoming a culture with quotes. Next, I build a tour of the work of Divino Tserewahú and present some ethnographic moments experienced with this filmmaker, in addition to relating his films to the concept of “minor cinema”. The final focus of the investigation consists of a filmic ethnography that privileges films in which ritual is the highlighted as the main marker of the concept of “Xavante culture”. The discussion is finished with the problematization of what I call “indigenized cinema”.

Keywords: Anthropology. Film ethnography. Indigenized Cinema. Xavante people.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Imagens da Oficina (2010) | 53 |
| Figura 2 – Imagens das moradias (2010)..... | 55 |
| Figura 3 – Imagens das pessoas durante filmagens (2010)..... | 56 |
| Figura 4 – Imagens da aldeia e dos alunos na prática de filmagem (2010)..... | 62 |
| Figura 5 - Imagens do evento na UNIFESP e na UNESP (2011)..... | 62 |

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| CAPÍTULO I – TECNOLOGIA, CULTURA E CINEMA | 17 |
| 1.1 A apropriação tecnológica | 17 |
| 1.2 O projeto Vídeo nas Aldeias | 28 |
| 1.3 Considerações sobre a Cultura, sem aspas e com aspas | 34 |
| CAPÍTULO II – O CINEMA DE DIVINO TSEREWAHÚ TSEREPTSE | 49 |
| 2.1 O Cineasta | 49 |
| 2.2 A Oficina de Audiovisual | 52 |
| 2.3 Os Eventos | 62 |
| 2.4 Características de um “Cinema Menor”..... | 76 |
| CAPÍTULO III – ETNOGRAFIA FÍLMICA | 90 |
| 3.1 A Construção da Etnografia Fílmica | 90 |
| 3.2 Pensando os Rituais nos Filmes | 94 |
| 3.3 Um Cinema Indigenizado | 124 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 133 |
| REFERÊNCIAS | 137 |
| FILMOGRAFIA | 142 |
| ANEXOS – Folder & Programação do II Encontro & Mostra de Filmes | 146 |
| Anexo A-1 – Folder | 147 |
| Anexo A-2 – Programação (Cartaz) | 148 |
| Anexo A-3 – Programação (Folder)..... | 149 |

INTRODUÇÃO

Os recursos tecnológicos colaboram para aproximar as pessoas e contribuem com processos mais intensos de trocas entre diferentes povos, criando diversas condições para a realização da comunicação intercultural. Atualmente, as fronteiras geográficas tornam-se cada vez mais fluidas e a internet cria em nós uma sensação tanto de proximidade quanto de diluição das distâncias. Os povos indígenas têm tido crescente acesso a esses recursos, o que lhes proporciona ampliar seus discursos para um grande público. E, devido a isto, outras demandas também são apresentadas à sociedade não indígena e aos antropólogos. Essa aproximação entre “eles e nós” tem ocorrido também através dessas ferramentas e ocasionado novas investigações por parte da pesquisa antropológica. (GALLOIS, 2000)

O audiovisual é um recurso tecnológico que tem sido bastante valorizado por comunidades indígenas de diversas localizações geográficas; e há, especificamente no Brasil, casos bem instigantes do uso dessa tecnologia. No país, há inúmeras produções audiovisuais, realizadas por indivíduos de povos indígenas, geralmente em parceria com associações, entidades governamentais ou não governamentais, que facilitam ou viabilizam essas produções.

Esta pesquisa se concentra nas produções fílmicas realizadas por Divino Tserewahú Tsereptse, membro da etnia Xavante. Divino é um realizador indígena ou como ele se autodenomina: um cineasta indígena¹, formado pela atual organização não governamental (ONG) Vídeo nas Aldeias (VNA).

Meu encontro com o trabalho de Divino se dá em meados de 2004 por meio de seu filme *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999), que escolhi para discutir, juntamente com o filme *Shomõtsi* (2003) do diretor indígena Valdete Pinhanta, em meu trabalho monográfico². Conheci o trabalho de Divino através do antropólogo Sérgio Augusto Domingues, que havia orientado uma estudante italiana em seu trabalho de conclusão de curso

¹ Expressão de Divino durante entrevista concedida no dia 17/10/10 na aldeia Guarani Ribeirão Silveira em Bertoga (SP). Para mais informação sobre os filmes de Divino, acessar o site do Vídeo nas Aldeias <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php>>

² Monografia de conclusão do curso de Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus Marília (2006), sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Augusto Domingues (1952-2016).

a respeito da comunicação indígena no Brasil, sendo que para sua pesquisa ela realizara, juntamente com o antropólogo, uma entrevista com Divino, em Sangradouro (MT).

Foi a partir dessa entrevista que passei a me interessar pelos filmes desse realizador, pois, naquele momento, percebi que ele se definia como cineasta e demonstrava o desejo de continuar com seus trabalhos no campo do audiovisual. Depois de graduada, decidi continuar a pesquisa no mesmo campo, buscando um diálogo entre antropologia e imagem e, mais especificamente, com a pesquisa centralizada nas produções de Divino Tserewahú. Para isso, algumas questões foram vetores para imaginar o trabalho aqui apresentado, tais como: “Quem são esses sujeitos que se autodenominam cineastas indígenas? ”; “Por que eles estão fazendo filmes? ”; “O que desejam com a realização dos filmes? ”; “Para quem estão falando? ”; “Sobre o quê eles estão falando? ”; “Como se dá o processo de criação/realização dos filmes? ”.

Deste modo, movida pelo desejo de obter respostas para tais questões, em 2010, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (PPGCS/UNIFESP), tendo como problemática central da pesquisa entender de que maneira Divino Tserewahú se apropria e utiliza o aparato cinematográfico para expressar o que ele chama de “a cultura do meu povo”³. A escolha que contempla este cineasta e seus filmes tem evidentemente relação com meu trabalho de conclusão de curso da graduação, mas também diz respeito à importância de Divino enquanto cineasta indígena e a posição que ele e suas produções têm ocupado no cenário de realizadores indígenas no Brasil. Além de ter o maior número de filmes premiados e o maior número de filmes como diretor, seu tempo de trabalho junto ao VNA, desde 1997, também o coloca como um dos indígenas mais experientes formados por esta ONG, conquistando reconhecimento e se tornando uma figura exemplar: nas palavras do coordenador do VNA, “um caso bem-sucedido das experiências do projeto”⁴.

Antes de propor este trabalho à seleção do programa de mestrado da UNIFESP, busquei fontes que dialogassem com meu tema central e não encontrei pesquisas que focassem exclusivamente os filmes de Divino Tserewahú. No entanto, após meu ingresso no programa de mestrado, troquei informações com colegas da área da antropologia e com a antropóloga Andréa Barbosa, que me orientou durante esta pesquisa. Conheci a pesquisa de Cláudia Pereira

³ Expressão utilizada por Divino Tserewahú em entrevista que me concedeu citada na nota 01.

⁴ Vincent Carelli é o coordenador do VNA. Citação retirada da tese de Cláudia Pereira Gonçalves (2012).

Gonçalves que, na época, estava desenvolvendo sua tese no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina a respeito dos trabalhos do cineasta. A partir da leitura de um artigo⁵, entrei em contato com a pesquisadora para trocar informações e solicitar sua pesquisa como referência bibliográfica, a fim de que eu pudesse abordar outra perspectiva sobre o tema. Em contato com a antropóloga e seu trabalho percebi que nossas abordagens de pesquisa eram diferentes, uma vez que eu estava propondo uma análise fílmica das produções de Divino e que Cláudia Pereira Gonçalves estava realizando uma etnografia de seus encontros com o cineasta em Sangradouro (MT), nos eventos que o acompanhou, como também de seus encontros com os diretores do VNA. A tese da antropóloga foi defendida em setembro de 2012 com o título “Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias *et alii*: uma etnografia de encontros intersocietários”. Como a pesquisadora me enviou cópia de seu trabalho, passei a usá-lo, pois suas experiências colaboram com as discussões que ora apresento.

Apesar de minha pesquisa ter trilhado outro percurso, minha proposição inicial para desenvolvê-la consistia em acompanhar as atividades de Divino, em Sangradouro (MT) e, desta maneira, produzir uma etnografia de seus trabalhos além da análise do produto fílmico. Todavia, isso não foi possível devido a alguns fatores de ordem material, como a insuficiência de financiamento (por parte da Universidade e agências de fomento)⁶ e ausência de recursos próprios para tal empreitada, mas também por questões relativas à própria agenda de compromissos e trabalhos de Divino, que se desloca por diferentes lugares ao longo do ano. Desde outubro de 2010, momento em que iniciei contato com o cineasta, acompanho sua trajetória por meio de comunicações pessoais (e-mail, facebook, skype) e percebi seus inúmeros compromissos fora da aldeia. Portanto, a realização de uma pesquisa de campo nos moldes da etnografia clássica foi inviável. Entretanto, foi possível conhecer Divino em ambientes fora de sua aldeia. O primeiro momento de contato com o realizador aconteceu durante uma oficina de formação de realizadores indígenas na aldeia Ribeirão Silveira, do povo Guarani Mbya, na qual Divino foi convidado a ministrar aulas juntamente com outros professores não indígenas. Posteriormente, eu o encontrei em outros dois eventos organizados, com mostra de quatro de seus filmes, seguida de debate com o cineasta e um de seus alunos. Trago também para o texto

⁵ Refiro-me ao artigo “Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”.

⁶ Recebi financiamento durante 24 meses da CAPES/REUNI para a pesquisa de mestrado através de bolsa concedida aos alunos do Programa de Pós-Graduação da UNIFESP. No entanto, o montante foi insuficiente para financiar uma viagem de pesquisa de campo à aldeia de Sangradouro (Mato Grosso).

outros três breves momentos que o encontrei em São Paulo, e que fizeram parte desses momentos etnográficos.

Portanto, para este trabalho, o foco recairá de forma privilegiada sobre uma espécie de etnografia fílmica. Considerando os filmes também como campo de pesquisa, parto da proposta narrativa construída pelo cineasta em seus sete filmes⁷ e procuro problematizar questões que levam em conta a operacionalização de termos, tais como “cultura com aspas” – Carneiro da Cunha (2009), “cinema menor” – Deleuze e Guattari (1977) e “cinema indigenizado” – Sahlins (1997); termos que me possibilitam pensar as questões desencadeadas pelos filmes.

O corpo teórico deste trabalho está estruturado em três capítulos. O capítulo primeiro, intitulado “Tecnologia, Cultura e Cinema”, inicia pelos processos e movimentos de apropriação das tecnologias por parte dos indígenas, e seus desdobramentos no Brasil. Tais acontecimentos envolveram não somente indígenas, como também aqueles que militam em prol desses povos⁸. Por isso, comecei a partir da perspectiva de uma pessoa que foi meu interlocutor e é também personagem dos acontecimentos aqui narrados – o antropólogo Sérgio Augusto Domingues (1952-2016). Sendo um hábil contador de histórias, narrou-me diversas situações vivenciadas por ele, no início de sua carreira nos anos de 1970, momento em que esteve ligado aos fundadores do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) como Gilberto Azanha, Virgínia Valadão, Vincent Carelli, Aracy Lopes da Silva, e outros antropólogos que iniciavam sua carreira, em sua maioria, formados pela Universidade de São Paulo.

Além do contato privilegiado com Sérgio Augusto Domingues, as informações sobre o início do processo de apropriação das tecnologias por parte dos indígenas, reunidas nesta dissertação, são resultado de construções feitas a partir de minha experiência como pesquisadora. Desde os anos de graduação e, mais intensamente durante a pós-graduação, pude vivenciar diferentes narrativas sobre o mesmo processo histórico, como a de Divino Tserewahú, do cineasta Andrea Tonacci (1944-2016), e de outros interlocutores apreendidos através das

⁷ Todos os sete filmes de Divino Tserewahú podem ser consultados e comprados no site do Vídeo nas Aldeias <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>>. São eles: 1- “*Hepariidub’radá: Obrigado irmão*” (1998); 2- “*Wapté Mnhõnõ: A iniciação do jovem Xavante*” (1999); 3- “*Waiá Rini: O poder do sonho*” (2001); 4- “*Vamos à luta*” (2002); 5- “*Daritidzé: Aprendiz de curador*” (2003); 6- “*Tsõ’rehipaãri: Sangradouro*” (2009); e 7- “*Pi’õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome*” (2009).

⁸ Segundo dados da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), que se baseou no censo do IBGE de 2010, no Brasil existem atualmente cerca de 220 diferentes povos que somam mais de 800 mil pessoas e que falam 180 línguas distintas.

leituras realizadas e de outras formas de diálogo com diferentes pessoas, em inúmeras situações, como congressos, palestras, encontros casuais. Dessa forma, apresento brevemente a narrativa construída sobre este contexto histórico, juntamente ao debate teórico existente; por conseguinte, são considerados os argumentos de pesquisadores, principalmente antropólogos, que se dedicaram às reflexões das imagens no campo antropológico e que pensam a apropriação de tecnologias por parte de povos nativos como ferramenta de reafirmação étnica, desencadeadora de diferentes processos sociais e que, dentre outras coisas, problematizam a questão.

O capítulo segundo intitulado “O cinema menor de Divino Tserewahú Tsereptse” é dedicado ao cineasta e seus filmes. Traço o percurso de trabalho deste realizador, assim como a minha vivência com o cineasta em algumas situações (oficinas, debates), o que considero como uma breve experiência de pesquisa de campo, além de abordar as características de seus filmes que me possibilitaram denominá-lo também “cinema menor” e “indigenizado”.

“Por uma etnografia fílmica” é o capítulo terceiro desta dissertação, e se detém propriamente sobre a análise fílmica proposta como objetivo deste trabalho. Procuro realizar na análise um movimento de etnografia das imagens tendo o ritual como temática central na maioria dos filmes. Esse ritual é tomado como um marcador diacrítico do povo Xavante, que pode ser entendido como um produtor e reproduzidor de sentidos e significados, tanto para dentro como para fora da aldeia. As reflexões aqui realizadas procuram entender que tipo de conhecimento e reflexão as imagens possibilitam aos espectadores, além de demonstrar que os filmes são um importante meio que este realizador encontrou no estabelecimento de relações com a sociedade não indígena. Para isso, apropriar-se da tecnologia cinematográfica fez-se necessário, mas, sobretudo, apropriar-se do termo “cultura” foi fundamental para a efetivação dos discursos desse indígena e de “seu povo” na esfera da comunicação intercultural, como será desenvolvido nesta dissertação.

CAPÍTULO I – TECNOLOGIA, CULTURA E CINEMA

1.1 A apropriação tecnológica

O processo de apropriação tecnológica pelos indígenas tem início nos anos de 1970, quando diversos povos, enquanto agentes políticos, começaram a ganhar notoriedade junto à sociedade não indígena nacional e internacional. Essa notoriedade se deu através de veículos de comunicação, como o jornal impresso, o rádio e a televisão. Possivelmente, nesse período, tenha sido a primeira vez que os indígenas foram noticiados dessa forma, ultrapassando a caricatura do índio selvagem que não sabe falar por si mesmo. Contudo, de acordo com seus interesses, essa mesma mídia também manipulou os discursos indígenas, como adverte Laura Graham (2011) em artigo sobre o cacique Xavante Mario Juruna, primeiro e único indígena, até o momento, eleito deputado federal.⁹

No referido artigo, a pesquisadora relata que o cacique teve a imprensa a seu lado nos anos de 1970, momento em que reivindicava o reconhecimento do território de seu povo. E foi por meio dos discursos noticiados que essa mesma imprensa usou a voz de Juruna a favor das elites empresariais que desejavam o fim da ditadura militar, visto que a mídia nacional estava cerceada em sua liberdade de comunicação pela censura dos militares. Porém, este “apoio” por parte da imprensa acaba quando Mario Juruna é eleito deputado federal, em 1982, nos últimos anos da ditadura, tardiamente encerrada em 1985. O que Graham demonstra é a maneira como a mídia impressa, usando mecanismos linguísticos, manipulou os discursos do líder Xavante.

Antes de sua eleição, os textos impressos noticiavam os discursos de Juruna em um português gramaticalmente correto e, dessa forma, o exaltavam como liderança indígena na esfera política, mas aproveitando para usá-lo nas críticas ao governo ditatorial. Porém, posteriormente à sua eleição, os textos da mídia impressa mudaram de tom e passaram a noticiar tais discursos, reproduzindo literalmente o português simples que Juruna falava, com “erros” gramaticais. Graham demonstra que este artifício linguístico da imprensa depreciava de tal maneira o líder Xavante, que servia para ridicularizá-lo e, conseqüentemente, desacreditá-lo

⁹ Laura R. Graham, para afirmar que a imprensa manipulou os discursos de Juruna, realizou uma pesquisa com cerca de 300 textos impressos, entre jornais e revistas semanais, correspondentes ao período de 1973 quando Juruna surge na mídia nacional, até 1983 quando Juruna foi eleito deputado federal.

perante a sociedade não indígena, e que também teve a função de prejudicar as demais lideranças indígenas no país no que diz respeito às reivindicações e autonomia política.

O caso de Juruna é emblemático para conhecermos tanto o cenário político da época como o processo de apropriação das tecnologias comunicacionais pelos indígenas no Brasil, pois, como afirma Graham (2011, p.271), o cacique “foi pioneiro no uso estratégico [da tecnologia] na cultura indígena para atrair a atenção da grande imprensa do país, usando o *status* de celebridade e a publicidade obtidos para fazer progredir as reivindicações dos Xavante por terra”. Antes mesmo de ser eleito deputado federal, o líder Xavante utilizava um gravador de voz, com o qual registrava as promessas dos políticos para, posteriormente, confrontá-los quando do não cumprimento de tais promessas. O gravador do Juruna ficou bastante conhecido, pois ele sempre apresentava à imprensa as suas gravações¹⁰.

Entretanto, como dito anteriormente, o Deputado Juruna concluiu seu mandato sendo ridicularizado pela imprensa, mas também envolvido em situações problemáticas como denúncias de corrupção e diversas críticas sobre sua atuação como deputado federal. O caso do cacique Juruna, apesar de não caber nesta pesquisa, por sua complexidade mereceria uma cuidadosa investigação. Ainda assim, serve de parâmetro para nossas abordagens.

Juruna foi um importante líder (um dos primeiros no Brasil) a utilizar a tecnologia como ferramenta, em prol do reconhecimento de uma “cultura indígena”, tema central deste trabalho. É importante lembrar que esse momento histórico do país está repleto de fatos violentos contra as populações ditas tradicionais, na qual os indígenas estão incluídos. Violência autorizada e estimulada pelos governos da época, principalmente por conta da venda de glebas para produtores, no interior das regiões Centro-Oeste e Norte do país (região amazônica), locais com várias aldeias indígenas¹¹. A ocupação dessas glebas se dava muitas vezes por meio de massacres contra os povos que habitavam tais locais, no intuito de expulsá-los, além de outras situações de violência como prisões e torturas, que estão sendo reconhecidas atualmente¹². A

¹⁰ Para saber mais, ver *O gravador do Juruna* (JURUNA, HOHLFELDT e HOFFMANN, 1982)

¹¹ De acordo com o filme “Corumbiara” de Vincent Carelli (2009), ocorreu um massacre contra os indígenas da região de Corumbiara (Rondônia) em decorrência da ocupação das glebas pelos produtores.

¹² Ver artigo de André Campos: “O presídio indígena da ditadura”, *Jornal Brasil de Fato*, p.10 e 11, ano 10, n.º 498, São Paulo, 13 a 19 de setembro de 2012.

violência nesse período não era restrita às populações tradicionais, já que ela se estendia contra todos aqueles que se manifestassem contrários ao governo ditatorial¹³.

Seguindo a premissa de ocupar os territórios dessas populações tradicionais, a ditadura militar instaurou uma política indigenista nacional que questionava quem era índio no Brasil; dessa forma, estimulou um extermínio contra os povos que habitavam as regiões em que se incentivava um tipo de agronegócio, tão caro ao desenvolvimento econômico do país. Todavia, durante a vigência desse governo, tais ações violentas instigaram o surgimento de uma série de lideranças indígenas, e de diversos aliados que se manifestaram publicamente contrários às expulsões dessas populações de seus territórios históricos (VIVEIROS DE CASTRO, 2006). Assim, foi possível a esses povos expor à sociedade não indígena as lutas e reivindicações por seus territórios, por seus direitos e pelo reconhecimento de uma “indianidade” que estava sendo colocada em dúvida pelo governo, naquele momento. Desse modo, conseguiram maior amplitude na luta pela valorização e respeito a suas “culturas”.

Para Viveiros de Castro (2006), foi neste contexto que surgiram diversos órgãos de militância indigenista, tais como as Comissões Pró-Índio e a Associação Nacional de Ação Indigenista (ANAI), o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e o Projeto Povos Indígenas no Brasil (PIB). Criados em oposição à política do governo ditatorial vigente que tinha como objetivo o projeto jurídico de emancipar indivíduos que haviam deixado de ser índio, ou seja, que não mais apresentassem traços diacríticos para serem reconhecidos como indígenas; esta política claramente estava atrelada ao interesse estatal de ocupação de territórios na Amazônia.

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

Para este autor, o projeto de emancipação dos indígenas por parte do governo ditatorial acabou saindo às avessas; afinal, a questão jurídico-política posta sobre quem era ou não era índio foi propulsora na emergência de diversos grupos étnicos que deixaram de ser invisíveis

¹³ Ver relatório “Direito à memória e a verdade: comissão especial sobre mortos e desaparecidos políticos”. Secretaria especial dos Direitos Humanos da Presidência da República. Disponível em: <<http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/Media/livrodireitomemoriaeverdadeid.pdf>>

para a sociedade não indígena e que passaram a reivindicar sua “indianidade”, como atores políticos. Portanto, a crença predominante no Brasil, de que os índios estavam fadados ao extermínio ou destinados a serem “aculturados ou assimilados” à sociedade nacional, rumo ao “civilizado”, como defendia a política indigenista de emancipação, foi contestada pelas lideranças indígenas e seus aliados.¹⁴

Apoiados por militantes, intelectuais e organizações, como a Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), além das organizações já apontadas, mais adiante, foi conseguida a revogação dessa política. Esse momento histórico, do ponto de vista do reconhecimento nacional, é um marco na luta dos povos indígenas para o reconhecimento de seus direitos. Em decorrência disso, a partir da década de 1980, tem início o processo de retomada no crescimento populacional dos indígenas, visto que até então ser índio no Brasil significava ausência de direitos, além de muitos outros aspectos negativos. E, finalmente, com a nova constituição de 1988, que garantiu direitos específicos aos povos indígenas, a questão do seu desaparecimento, tão difundida pelas políticas indigenistas passadas, foi substituída pela sua permanência (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.261).

Longe de dar conta de toda a complexidade das situações ocorridas nas décadas de 1970/80, um momento histórico repleto de atores, conquistas e fluxos variados, cabe lembrar que esse momento de protagonismo não se explica exclusivamente pelas tensões com a ditadura vigente; resulta também dos movimentos de contato entre Estado e sociedades indígenas, e de diversas formas de acordo com outros setores da sociedade. (GOMES, 1988)

Contudo, considero que os povos indígenas entraram em outro processo histórico após a Constituição de 1988 e se afirmaram enquanto agentes políticos, legalmente reconhecidos, ainda que em meio a muitas resistências dos não indígenas. Legalmente, tendo o reconhecimento de seus direitos, muitos grupos reconquistaram suas terras e passaram a ter acesso a serviços básicos, como saúde e educação. Serviços que ainda estão longe de ser satisfatórios, posto que os indígenas ainda precisem lutar pelo cumprimento de seus direitos, como, por exemplo, a demarcação de seus territórios. Importante frisar que, no contexto dessas

¹⁴ Segundo a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009, p.236), com o conceito de aculturação se pensava a perda da diversidade cultural, no que concerne a raças e culturas. Este foi um conceito inventado não apenas no Brasil, mas nos países que se encontravam diante da necessidade de constituir uma nacionalidade e, nesse sentido, a diversidade de etnicidades era vista como um empecilho na constituição de uma nação moderna.

lutas, torna-se evidente a atuação de lideranças, tais como de Mario Juruna, Raoni Metuktire, Marcos Terena, Megaron Txucarramãe, Davi Kopenawa e Aílton Krenak, que perceberam a necessidade de aliar forças com a sociedade brasileira e com órgãos nacionais e internacionais, como ONG e entidades religiosas e filantrópicas que fornecessem suporte e parcerias aos indígenas. Não por acaso, como dito anteriormente, é que comunidades indígenas que até então eram vistas pela sociedade nacional como misturadas, ou até mesmo perdidas, com o processo colonizador brasileiro passaram também a reivindicar o reconhecimento formal de sua identidade¹⁵. É neste cenário conturbado que tem início o movimento de apropriação de tecnologias por parte de alguns indígenas no Brasil.

Trato nesta pesquisa especificamente da apropriação da câmera de vídeo e da construção cinematográfica. Esse processo de apropriação ocorreu através de incentivo e parcerias com pesquisadores, indigenistas, cineastas e antropólogos. Na passagem de 1970 para os anos 80, o caso do cineasta Andrea Tonacci é muito relevante. Tonacci (2007) conta que este foi um período em que o cinema era pensado fortemente como um instrumento de intervenção da realidade. Segundo ele, com as câmeras 16mm, que eram acessíveis e portáteis, e com as Super 8, era possível fazer documentários com esse objetivo. E foi por meio dos contatos com antropólogos e indigenistas, como Gilberto Azanha, Maria Elisa Ladeira e Sidney Possuelo, que ele entrou nas comunidades indígenas, no Brasil, para filmar as situações que estavam sendo vivenciadas pelos indígenas, sendo que os Canela e os Arara foram os primeiros povos a serem filmados por ele.

Nessa transição dos anos 70 para os 80, período marcado também pelo início do processo de abertura política, nasce um novo indigenismo, preocupado em instrumentar os índios para lidarem com os rápidos processos de transformação que os assolam, fugindo de um modelo paternalista e pouco atento aos seus parâmetros socioculturais. É dessa época a criação do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), que passa a reunir informações qualificadas sobre as populações indígenas, do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), organização da sociedade civil atrelada às reivindicações indígenas, dentre tantas outras entidades “amigas dos índios”. Nesse processo de instrumentação, o cinema revela sua potência de intervenção. A câmera se desloca para a mão dos Canela (SCHULER; SZTUTMAN e HIKIJI, 2007, p.241).

Tais incursões, registradas no Brasil, resultaram nas primeiras experiências de pessoas indígenas utilizando câmeras. De acordo com Tonacci (2007, p.243), “a ideia de o outro poder

¹⁵ Para saber mais sobre esse tema, ver “Uma etnologia dos ‘índios misturados’? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais”, artigo de João Pacheco de Oliveira. Revista MANA, v.4, n.1, p.47-77, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v4n1/2426.pdf>>

participar da sua própria imagem, produzir a sua própria imagem, era uma coisa muito nova, muito surpreendente, apesar de isso depender da tecnologia”. De suas experiências iniciais resultaram alguns filmes, realizados entre 1977 e 1983, dentre eles: *Conversas no Maranhão* (1977), gravado entre os Canela Apaniekra num período de lutas pela demarcação de suas terras, e *Os Arara* (1981-1983), uma série feita para a TV Bandeirantes, no momento em que a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) estava fazendo o primeiro contato oficial com esse povo, em 1979. Os indígenas participaram dos filmes filmando e sendo filmados. O cineasta conta que vivenciou duas diferentes experiências com esses filmes; na primeira não foi possível mostrar aos índios as filmagens enquanto elas iam sendo feitas, pois era preciso, antes, revelar os negativos dos filmes, mas na segunda deu-se o contrário: eles estavam munidos de uma câmera de vídeo, em cujo visor os indígenas podiam ver suas próprias filmagens. Tonacci revela que a intenção de permitir que os indígenas filmassem era a de que eles utilizassem um instrumento que pudesse vir a ser deles.

A tecnologia era uma coisa que me intrigava; um instrumento que foi criado pela nossa cultura, pela nossa civilização, a produção e reprodução de imagens. E como seria o olhar de quem nunca viveu numa civilização deste tipo, que cria a memória como uma forma de poder, que usa a câmera como um instrumento de fixação de imagens. Quem era esse outro olhar? Era o índio que nunca viu um instrumento desses nem nunca pensou em produzi-lo, e a vivência dele é praticamente a da impermanência das coisas. Nós fazemos coisas para permanecer, a imagem para nós está ligada à permanência. A utilização do vídeo naquele período me levou a trabalhar com a causa indígena (TONACCI em SCHULER; SZTUTMAN e HIKIJI, 2007, p.243).

Conheci Tonacci por intermédio do antropólogo Sérgio Augusto Domingues, e tive a oportunidade de ouvi-lo contar a respeito de suas experiências com os Canela e os Arara. Ele me disse que transitou por diversos territórios indígenas no país e que tinha guardadas em sua produtora muitas horas de filmagens desse período (anos 1970/80), ainda não editadas. Tanto dos Arara, que seria a terceira série para a televisão e que teve o projeto interrompido, quanto de outros povos, imagens que não foram editadas por falta de apoio financeiro¹⁶.

¹⁶ Foi surpreendente saber que apesar de toda a sua história e reconhecimento como cineasta, até hoje ele não encontra facilidade em obter apoio financeiro para seus trabalhos. Andrea Tonacci, um cineasta nascido na Itália (1944-2016), criado no Brasil desde os 11 anos de idade, iniciou sua carreira com filmes que foram considerados pela crítica cinematográfica pertencentes à estética do cinema marginal, e realizou filmes que privilegiaram de alguma forma a temática indígena. Seus filmes mais conhecidos são: *Serras da desordem* (2006); *Interprete mais, ganhe mais* (1995); *Os arara* (1980/81); *Guaranis do Espírito Santo* (1979); *Conversas do Maranhão* (1977); *Jouez encore, payez encore* (1975); *Bang-bang* (1971); *Blá, blá, blá* (1968) e *Olho por olho* (1966). Para saber mais, ver: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=95305&cd_idioma=18531>

É possível afirmar que as experiências de Tonacci, com suas particularidades, estão inseridas neste contexto de intervenção direta junto aos povos indígenas, e que podem ser entendidas em um contexto mais amplo, em paralelo com diversas experiências de entrada da tecnologia no mundo indígena, como é o caso bastante conhecido dos pesquisadores Sol Worth e John Adair com os índios Navajo¹⁷. Em suas primeiras experiências, na década de 1960, consideravam que os filmes realizados pelos nativos poderiam reproduzir o ponto de vista mental desses povos, como se os filmes fossem capazes de “fornecer mapas visuais de categorias cognitivas” (GINSBURG, 1999, p.42); ideia que posteriormente foi desconstruída.

Os filmes Navajo eram portadores, certamente, de uma realidade particular, original. Reveladores de uma maneira Navajo de fazer cinema ou de criar um cinema, mas a introdução desse procedimento conduzia a responder à solicitação da sociedade circundante, dominante (PIAULT, 1999, p.22).

De acordo com Terence Turner (1993), a difusão das técnicas audiovisuais novas e acessíveis, incluindo o vídeo, acontece em maior escala no final dos anos de 1970 com povos indígenas de diferentes países, como os Aborígenes australianos, os Inuit canadenses e os índios da região amazônica (mais especificamente os Kaiapó, com os quais Turner desenvolvia pesquisas). A utilização das tecnologias comunicacionais por esses indígenas era diferente entre si, sendo que no caso dos australianos e canadenses houve o aporte de seus governos, já com os Kaiapó, o uso dessas tecnologias acontecia sem nenhum incentivo ou subsídio governamental. Em suma, o autor afirma que a “autodocumentação cultural indígena tende a focar não a recuperação de uma visão idealizada da cultura antes do contato, mas os ‘processos de construção de identidade’ no atual momento cultural”; e que “os vídeos indígenas devem ser vistos como um ‘meio de comunicação cultural’ que utiliza a tecnologia do cinema e do vídeo ocidental contemporâneo com o objetivo de ‘mediação cultural’ entre grupos sociais” (TURNER, 1993, p.83).

Turner aproxima os vídeos indígenas das concepções de teóricos dos chamados estudos culturais, como Stuart Hall (2007), que não compactuam com a ideia de autenticidade cultural, mas, sim, enfatizam que há construções híbridas na produção de identidades étnicas, pois na formação dessas identidades existe a combinação da cultura de massas com elementos mais tradicionais.

¹⁷ WORTH; ADAIR (1972).

Ainda neste texto, Turner (1993) dialoga com a antropóloga Faye Ginsburg, a quem credita o primeiro estudo teórico a respeito dos meios de comunicação indígena. Antropóloga norte-americana, Ginsburg traz importantes contribuições para a área da pesquisa com imagens na antropologia. Em seu trabalho sobre o futuro do campo da antropologia visual (1999), ela realiza discussões que passam por questões pertinentes a essa área, em seus diferentes aspectos, e faz um panorama acerca de algumas produções audiovisuais que estavam sendo realizadas por nativos (início nos anos de 1970), mais especificamente, um estudo comparativo entre realizadores nativos na Austrália e na América. Os exemplos de trabalhos de indígenas trazidos pela autora ocorrem praticamente na mesma época que os do Brasil.

Enquanto que alguns dos primeiros e importantes trabalhos em produção de filme e TV, realizados pelos Inuit e por norte-americanos nativos, ocorreram na década de 70 (Phil Lucas, IBC, NFBC) e por aborígenes australianos no início dos anos 80, só na década de 90 é que a mídia indígena alcançou a condição de pequena, mas dinâmica 'indústria em crescimento'. Outros grupos importantes engajados na produção contemporânea de mídia indígena incluem os Maori, vários grupos de índios amazônicos, mais notavelmente os Kaiapó (CARELLI, TURNER); os Inuit (BRISEBOIS, MARKS, ROTH); e uma ampla variedade de povos originais das Américas do Norte, Central e do Sul, onde os Quechua e Maya têm estado especialmente ativos (GINSBURG, 1999, p.45).

Neste texto que fora apresentado na XX^a Reunião da ABA, em 1996, e publicado em 1999, a autora chama atenção para o fato de haverem importantes grupos de povos nativos se articulando em coletivos com novos modelos de autoprodução em suas comunidades locais, e em colaboração com outros povos nativos, e que havia a necessidade de se pensar esses movimentos como novas formas de comunicação que desafiavam a ideia de que a mídia é homogeneizante e elimina a integridade cultural das pessoas que vivem em sociedade de massas. (GINSBURG, 1999)

Tal questão é central nos estudos de Ginsburg (1991; 1995; 1999), que demonstra por meio de diferentes exemplos que a inserção da tecnologia entre os nativos colabora para a atualização de sua identidade e não para sua dissolução. Alguns desses realizadores nativos são citados pela autora, como Victor Masayeva Jr. pertencente ao povo Hopi, e que no início dos anos de 1980 realizou um vídeo experimental; posteriormente, tornou-se em ativista e liderança, colaborando para que outros indígenas também utilizassem o audiovisual para falar de si mesmo. Também Zacharias Kunuk, diretor e produtor Inuit que, nos moldes do cineasta Robert Flahert, trabalhou com os anciãos de sua aldeia para recontar histórias do passado de seu povo, decorrentes dos anos de 1930. Segundo a autora, Kunuk estava realizando naquele momento (1996) uma série de vídeos que seriam transmitidos pela Northern TV Canada. Há ainda Alberto

Manuela, quíchua, que realizara em 1994 um festival de cinema dos povos indígenas em Quito, Equador, e também se envolveu na luta pelos direitos indígenas. Este cineasta afirmou que “o cinema sobre povos indígenas tem de traçar uma nova rota que rompa o conceito e a linguagem estabelecidos dos índios como objetos. O novo cinema nos trata como sujeitos, protagonistas e produtores de nossas próprias histórias” (GINSBURG, 1999, p.48).

Esses realizadores, bastante notáveis por seu envolvimento com as questões indígenas, se destacam como os primeiros de sua etnia a utilizarem os instrumentos comunicacionais a favor das questões colocadas por suas comunidades. Para Ginsburg, esses realizadores estão “comprometidos não só com os trabalhos em suas comunidades e nações, mas também com a transformação de um campo social transnacional emergente entre os povos indígenas dessas diferentes áreas, através do uso da mídia” (1999, p.49).

A autora articula tais produções nativas (Inuit, Hopi, Quíchua e Amazônica), como sendo pertencentes a um movimento de autodeterminação e autonomia cultural que está se configurando em redes transnacionais, que ela denomina mídia indígena. No entanto, apesar de esses movimentos terem características semelhantes e acontecerem de forma articulada e transnacional, existem especificidades nas diversas produções e, muitas vezes, elas ocorrem de maneira independente umas das outras. De todo modo, o que Ginsburg apresenta faz parte de uma dinâmica de empoderamento tecnológico e autonomia que pode ser entendida como um amplo movimento, correspondente a povos indígenas de diversas regiões do planeta.

Voltando ao cenário nacional, é importante considerar duas importantes experiências de nativos com a utilização do vídeo, a primeira é do povo Kaiapó (citado anteriormente), relatado por Terence Turner, e a segunda de Siã Kashinawá, realizador Kaxinawá¹⁸.

Turner relata que os nativos começaram a usar tal tecnologia como forma de resistência, de conservação e afirmação de sua identidade, e toma como ponto de partida para sua análise a respeito dos processos de produção do vídeo Kaiapó a noção de “mediação cultural”, elaborada por Ginsburg. Considera tal ideia fundamental para entender os processos de produção e recepção, tanto dos vídeos/filmes etnográficos quanto dos vídeos/filmes indígenas, dando menos ênfase às qualidades formais do vídeo. Porém, ele ressalta que tal noção pode assumir

¹⁸ Siã Kaxinawá teve seus filmes analisados por Joseane Zanchi Daher (2007) em sua dissertação de mestrado.

muitos significados e que por isso é preciso distinguir a mediação existente nas diferentes produções. O projeto de vídeo Kaiapó (financiado pela *Spencer Foudantion*), liderado por Turner, foi criado para atender às necessidades técnicas e operacionais desse povo. De acordo com este autor, os Kaiapó registravam suas autoimagens desde 1985, porém de maneira muito amadora. Com a entrada do projeto em 1990, esses vídeos passaram a ser editados e também armazenados no CTI, colaborador do projeto, com a criação de um arquivo de imagens em sua sede e no treinamento técnico de cinegrafistas.

A análise de Turner sobre o vídeo Kaiapó considera as múltiplas relações que envolvem esse processo, como a escolha do realizador por parte dos líderes da aldeia e as questões que implicam tal escolha, como a importância que o cinegrafista passa a ter na aldeia, situação que ocasiona efeitos políticos e sociais no âmbito do grupo. Também, o próprio processo de realização do filme, assim como a escolha temática que prioriza suas performances rituais e encontros políticos. Com relação à edição, o autor deixa claro ter havido uma tentativa de sua parte e dos técnicos do CTI para ensinar apenas o básico da técnica de montagem fílmica aos Kaiapó, não passando por recursos como *flashbacks*, enquadramentos, cortes rápidos e outros, intentando que o editor indígena pudesse ter o controle de toda a narrativa. Para Turner, descrever este processo de pouca intervenção na edição corrobora a ideia de Worth e Adair com os Navajo, pois Turner também considera que o vídeo/filme poderia expressar categorias nativas na imagem.

O uso que o *filmmaker* indígena faz de suas próprias categorias culturais na produção do vídeo pode revelar seu caráter essencial de forma mais completa do que o próprio texto do vídeo. Isto é verdade, sobretudo, em um aspecto de grande importância teórica: como esquemas que guiam a confecção do vídeo, as categorias culturais aparecem enquanto formas de atividade, ao invés de estruturas textuais estáticas ou metáforas (TURNER, 1993, p.92).

O autor demonstra que os vídeos editados por Tamok – um dos Kaiapó que participou do projeto – seguem o mesmo padrão da estrutura das performances filmadas, pois contém repetições que correspondem às mesmas repetições das performances e, que segundo Turner, consiste na expressão “da cultura Kaiapó”. Além disso, Turner demonstra os usos políticos que os Kaiapó estavam fazendo dos vídeos e suas diferenças com os vídeos/filmes etnográficos. Porém, o que me interessa expor de sua análise é que seu foco está no processo de realização e não no produto final, neste sentido, se assemelha a Ginsburg. Há em ambos os autores o entendimento de que a produção fílmica ou midiática dos indígenas corresponde a um desejo

imediatamente de serem ouvidos, ou seja, este instrumento comunicacional lhes permite falar por si mesmos, e o foco das análises são as relações que envolvem esse processo.

Seguindo a experiência e análise de Turner, Daher (2007) analisa a produção de Siã Kashinawá focalizando dois de seus filmes para discutir questões vivenciadas pelos Kaxinawá na época das filmagens de Siã, considerando, sobretudo, o contexto histórico vivenciado. Segundo Daher (2007), este realizador começa seus trabalhos em 1982, momento em que começou a estudar fotografia e vídeo e passou a auxiliar alguns profissionais do audiovisual; posteriormente, passou a registrar os povos da floresta amazônica e seu próprio povo com a intenção de “preservar os direitos, a tradição e a cultura” (DAHER, 2007, p.10).

Daher analisa os filmes *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta* (1987), resultado da participação de Siã no projeto Vídeo nas Aldeias e *Os povos do Tinto René* (1991). Porém, Siã Kaxinawá também realizou outros filmes (DAHER, 2007), assim como esteve envolvido em questões relativas aos direitos dos indígenas e tornou-se um importante líder. Atuava como vice-prefeito do município de Jordão, no Acre, na ocasião em que Daher realizava sua pesquisa.

Este realizador, assim como outros citados por Ginsburg e Turner, geralmente estão ligados a questões mais amplas que dizem respeito aos povos indígenas, e por vezes se tornam líderes e desenvolvem diferentes trabalhos que extrapolam a questão do audiovisual. Segundo os relatos de Daher, atualmente a linguagem audiovisual entre os Kaxinawá está sendo manipulada pelos mais jovens, como Fabiano Kaxinawaban, filho de Siã, Zezinho Yoube, Tadeu Siã e Josias Maná Kaxinawá, alguns com a colaboração do VNA. E pesquisas recentes, como a de Dias (2011) entre os Kaiapó, revelam que o audiovisual continua presente entre este povo, com diferentes especificidades.

Para Pellegrino (2003, p.36), “a articulação das diversas formas de construções narrativas a partir de contextos singulares de comunicação, protesto e convívio, se junta diretamente aos produtos audiovisuais de algumas sociedades indígenas brasileiras”. Tal afirmativa foi realizada em sua análise sobre as produções comunicacionais reflexivas no contexto da visualidade indígena. Para esta autora, as produções indígenas são parte do que ela chama de movimentos reflexivos, que surgem em contraste aos modelos realistas de etnografia clássica, no qual se buscou associar as diferentes vozes da produção etnográfica em detrimento de uma única voz (narrador/antropólogo).

1.2 O Projeto Vídeo nas Aldeias

Entendo a experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias como pano de fundo para a discussão que levanto, pois Divino Tserewahú é formado por este projeto, e todos os seus filmes aqui analisados foram produzidos pela instituição. Todavia, não faz parte dos objetivos desta dissertação fazer um detalhadamente histórico do projeto, pelo qual já passaram pesquisadores visitantes, tais como, Queiroz, 2008; Busso, 2011; Araújo, 2011; Gonçalves, 2012, e muitos outros. Considerando que o VNA tem uma trajetória de vinte e cinco anos, um estudo completo sobre sua atuação mereceria uma pesquisa específica para considerar suas atividades junto aos povos indígenas com os quais mantém seus projetos.

O VNA tem início em 1986 como um projeto vinculado ao CTI e foi fundado pelo então fotógrafo e indigenista Vincent Carelli por estímulo de Andrea Tonacci, que havia procurado o CTI no final dos anos de 1970 com a proposta de um projeto sobre comunicação intertribal – interpovos – do qual *Conversas no Maranhão* (1977) foi uma experiência resultante. De acordo com Carelli (2004), não foi possível realizar tal proposta na época, pois o vídeo ainda era novidade. Esta ideia pôde se concretizar com o surgimento da câmera de vídeo VHS *camcorder* e a parceria com antropólogos do CTI, como Virgínia Valadão, Gilberto Azanha, Maria Elisa Ladeira, dentre outros.

Ele surge no bojo de uma relação acumulada ao longo de anos, uma relação de vida, centrada em torno de uma cooperação entre índios e não índios para tentar enfrentar problemas vitais como demarcação ou invasão de reservas, encontrarem meios de subsistência e integração na economia nacional, ou formas de negociação com o governo para ter acesso a saúde e educação. A proposta era oferecer instrumentos que lhes permitissem ter acesso às suas imagens, elaborar e recriar sua própria imagem. O procedimento adotado em que a totalidade das imagens produzidas era imediatamente exibida ao público, permitia que a câmera passasse a ser um objeto apropriável por eles (CARELLI, 2004, p.2).

No princípio, esse projeto contou com o registro das imagens de diferentes povos indígenas, e as trocas destas imagens, denominadas “trocas interétnicas”; dessa forma, eles iam sendo apresentados uns aos outros e criando relações de ajuda mútua. O projeto passou por diferentes fases com diferentes colaboradores. Carelli relata que no início do projeto os vídeos eram realizados por ele e Virgínia Valadão e as edições por Tutu Nunes, que trabalhou com o VNA por dez anos e foi o responsável por trazer uma “roupagem moderna” aos filmes. Os filmes que se destacaram neste princípio são: *A festa da moça* (1987), *O banquete dos espíritos* (1991) e *Vídeo nas aldeias* (1989), sendo que este último é visto como portfólio do projeto (CARELLI, 2004).

O VNA conseguiu reconhecimento internacional em 1989 com o apoio financeiro de instituições estrangeiras (Guggenheim, MacArthur, Rockefeller, Ford) e, posteriormente, em 1995, teve a cooperação internacional da Holanda e da Noruega, sendo que este último, segundo Carelli, efetuou uma parceria mais constante com o projeto (ARAÚJO, 2011). Na primeira fase, outra parceria importante foi com a antropóloga Dominique Gallois, que já trabalhava com o povo Waiãpi. Desta parceria resultaram importantes filmes como *O Espírito da TV* (1990); *A arca dos Zo'é* (1993); *Eu já fui seu irmão* (1993), que renderam ao projeto um reconhecimento expressivo com premiações em vários festivais¹⁹.

Carelli (2004) conta que foi devido ao reconhecimento internacional que ele e a equipe do VNA puderam circular por diversos festivais internacionais de cinema, percebendo, dessa forma, que havia um crescente movimento de mídia indígena em todo o planeta, como na Nova Zelândia, México e Bolívia e os já citados nativos da Austrália e do Canadá. Mas foi a partir da experiência da Bolívia que o VNA se inspirou para criar as oficinas de formação audiovisual para os nativos “brasileiros”. Neste período ocorre uma importante parceria com a Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) para realizar um programa de tevê sobre alguns indígenas no Brasil, com a participação de sujeitos de diferentes etnias, atuando como repórteres e como cinegrafistas. Foi criado nessa época o *Programa de índio* (1996).

Para Carelli (2004), o VNA finalmente encontra sua vocação com a criação das oficinas de formação de realizadores. Interessante notar que o VNA se sente desafiado a iniciar tais oficinas no projeto em decorrência dos movimentos comunicacionais dos indígenas, principalmente do México e Bolívia, em que os nativos estavam se tornando realizadores. Como foi o caso do *Cinematography Education and Production Center* (CEFREC), na Bolívia, fundado em La Paz, em 1989, com o objetivo de formar indígenas nas técnicas e na linguagem do audiovisual, e de colaborar com a autodeterminação dos povos nativos através da mídia²⁰.

Em 1997 é criada a primeira oficina de formação de realizadores indígenas no país que ocorre no Xingu, da qual Divino participou como aluno, juntamente com outros 29 indígenas de diferentes etnias²¹. Em 1998, o projeto tem a colaboração da realizadora Mari Corrêa, que

¹⁹ Conferir premiações na filmografia deste trabalho.

²⁰ Mais informações no site <<http://www.nativenetworks.si.edu/eng/rose/cefrec.htm>>

²¹ Ver entrevista de Ruben Caixeta de Queiróz com Vincent Carelli (CAIXETA, 2009, p.154).

assume a coordenação das oficinas. Segundo Carelli, a entrada de Mari Corrêa é determinante para a mudança no caráter no projeto: “Mari fez com que o projeto desse uma guinada radical e definitiva, com uma nova proposta de linguagem e o *timing* de sua edição, em sintonia fina com o tempo indígena” (CARELLI, 2004, p.6).

No ano 2000, o VNA se desvincula do CTI e se torna uma Organização Não-Governamental (ONG) de formação em cinema para indígenas, com uma ampla rede de parcerias com instituições e profissionais da área cinematográfica. Com o tempo, o VNA se tornou referência na apropriação das tecnologias de vídeo por povos indígenas no Brasil. Assim, de um projeto de comunicação e troca de imagens, ele passa a ser uma escola de formação de realizadores indígenas.

Atualmente o VNA está sediado em Olinda (PE) e continua sendo liderado por Carelli. Conta com uma boa estrutura de produção de filmes e capacitação de alunos e tem recebido o patrocínio e o apoio de empresas nacionais, como a Petrobrás, além das internacionais que foram as primeiras apoiadoras de seus trabalhos. Em 25 anos de trabalho, o VNA produziu registros de 37 povos e acumulou mais de 7 mil horas de filmagem, com diversas premiações aos filmes dos realizadores indígenas e aos filmes dos coordenadores.²²

O VNA já foi bastante questionado sobre sua metodologia de trabalho e sua forma de instruir os alunos indígenas (CORRÊA, 2006), principalmente no que diz respeito à autoria e edição, questão discutida por Corrêa em artigo supracitado. Os coordenadores afirmam que há um tipo de funcionamento diferente para cada caso ou povo indígena, pois há os indígenas que dominam a técnica de edição (como Divino), enquanto outros ainda estão em fase de aprendizado básico; por isso, os editores do VNA assinam a edição e, algumas vezes até a direção, juntamente com os indígenas.

A questão da autoria é um caso à parte, pois há muitas diferenças entre os diversos realizadores indígenas. Como afirma Carelli (ARAÚJO, 2011, p.48), o VNA pratica uma maneira própria de ensinar seus alunos indígenas, que em primeiro lugar resulta “de um relacionamento, de convivência, de escuta dos povos com os quais trabalhamos”.

²² Em 2011 o VNA lançou um livro-vídeo em comemoração aos 25 anos de trabalho, no qual estão reunidas informações sobre o projeto e as oficinas de formação, com artigos de pesquisadores e um histórico dos cineastas indígenas.

Sem roteiro pré-concebido, a captação do material dos cineastas indígenas nas oficinas se dá de maneira intuitiva, empírica e livre, atenta ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação dos seus personagens. Filmes que brotam naturalmente da interação e cumplicidade dos cineastas indígenas com seus personagens, que são tão autores dos filmes quanto seus cinegrafistas. O desejo coletivo da realização do filme cria a sinergia que gera a força das suas produções, e a intimidade com o seu meio produz a sua originalidade (CARELLI em ARAÚJO, 2011, p.49).

O coordenador do VNA admite que nos momentos das filmagens toda a aldeia é envolvida e que os espaços das oficinas são abertos a todos, o que proporciona a co-criação por parte das comunidades junto dos cineastas. Para Carelli, é uma criação compartilhada entre cineastas indígenas, comunidade e VNA. No entanto, sabe-se que essa interação entre realizadores e personagens é instruída pelos coordenadores, como já admitido por Corrêa (2006). E, apesar de as experiências dos cineastas serem compartilhadas, elas ocorrem de diferentes maneiras com cada povo. Pelos relatos de Carelli, as características de um povo podem se refletir no filme, como no caso do premiado *Shomõtsi*, de Wewito Piãko (Valdete Pinhanta):

Em *Shomõtsi* você assiste a uma situação cotidiana e se revela toda uma realidade. O filme é de uma poesia incrível, de muita sensibilidade. E *Shomõtsi* é turrão, divertido, engraçado, como são os Ashaninka. Essa é uma característica que fomos percebendo ao longo do trabalho com os Ashaninka e que se reflete nos filmes (ARAÚJO, 2011, p.77).

Assim como no processo fílmico relativo ao filme *Wapté Mnhõnõ* (1999), de Divino, narrado por Carelli, houve disputas políticas internas entre facções e clãs que ocorreram durante as filmagens em Sangradouro (MT), e que são entendidas pelo coordenador do VNA como constituintes do processo de realização fílmica com os Xavante daquela comunidade:

Visto de fora, toda essa questão da inserção do vídeo num jogo de disputas políticas internas pode parecer marginal ao trabalho em si, mas de fato não é. Porque não se trata de produzir um vídeo em si, mas de ver como a comunidade pode participar e se beneficiar do processo como um todo (CARELLI em ARAÚJO, 2011, p.59).

Divino, por exemplo, escolhe os temas de seus filmes com a concordância de algumas pessoas da aldeia (principalmente os líderes), mas também por pedidos de lideranças, como aconteceu com o filme *Daritize*²³. Percebemos isso em seu relato acerca das filmagens do *Wai'á rini* (2001): “De tempo em tempo, eu procurava os velhos e perguntava: ‘o que é que vai acontecer amanhã?’ E eles me explicavam. ‘Eu posso não participar então, posso filmar? Pode,

²³ Depoimento de Divino registrado por mim durante a mostra de filmes que ocorreu no evento: Ameríndias (2011), ver cap. II.

você não pode deixar de filmar isso ou aquilo’. Foi assim até o final da cerimônia que durou um mês”, conclui Divino (ARAÚJO, 2011, p.61).

Partindo da ideia de que a autoria dos filmes é compartilhada, não é possível trabalhar com a noção de criador/autor de uma obra dentro de um modelo utilizado pela crítica literária moderna, como apontou Michel Foucault:

Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando ela não se preocupa com a autenticação (o que é a regra geral), não define o autor de outra maneira: o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental). O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc. Os quatro critérios de autenticidade segundo São Jerônimo (critérios que parecem bastante insuficientes aos atuais exegetas) definem as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna faz atuar a função-autor.²⁴

E apesar de Foucault considerar muitas diferenças na formulação e/ou construção do que é o autor, que depende das diferentes épocas e contextos históricos, ele acredita haver algo que se repete nas regras de construção desta noção. Foucault desenvolveu de modo bem mais complexo sua análise sobre a noção de autor, mas de todo modo, ele a relaciona como uma noção construída historicamente que tem a ver com a atribuição de credibilidade e propriedade sobre aquilo que se produzia na escrita (ou em outras modalidades de criação), dando ao autor um *status* por ser criador de algo. Foucault ainda defende que a noção de autor é apenas uma das funções a serem atribuídas ao sujeito produtor de discursos, pois há culturas que aceitam a circulação de discursos em que não aparece tal função. “Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso”²⁵.

²⁴ Os quatro critérios da autoria segundo São Jerônimo são os [1] pronomes pessoais; [2] os advérbios de tempo; [3] os advérbios de lugar; e [4] a conjugação dos verbos (FOUCAULT, 1969)

²⁵ *Idem, ibidem.*

A função autor no caso de Divino também não aparece nos moldes da crítica literária moderna, como apontou Foucault; portanto, quando penso que sua autoria é compartilhada é porque, dessa maneira, ele assume a criação e edição de seus filmes. Por este motivo, também, faço uma aproximação com a ideia de cinema menor, emprestada do conceito de “literatura menor”, dos filósofos Deleuze e Guattari (1977). Para esses filósofos, o escritor dessa literatura articula uma ação comum em sua escrita em detrimento de algo puramente individual, pois tal ação pode remeter a um grupo ou uma comunidade, e não apenas à sua própria individualidade. Entendo que o cinema de Divino também remete aos Xavante, de um modo geral, e não apenas a este sujeito como “autor”.

Percebe-se que o movimento de apropriação do vídeo/filme, por parte de indígenas dos mais diversos locais do planeta, tem início em períodos próximos e com características semelhantes, visto que o objetivo inicial desses processos parece ter sido a inversão das posições dos discursos até então estabelecidos. O discurso muda de vetor: quem era representado agora também se autorrepresenta. Há um processo de protagonismo por parte dos povos indígenas que desencadeia diferentes questões que vão além do uso do instrumento como ferramenta política.

Segundo Gonçalves e Head (2009), que discutem a noção de representação por meio da crítica realizada por Deleuze, principalmente vinculada ao documentário, é preciso que a antropologia se desvincule da relação pronominal do *eu-eles* para substituir por um *eu-tu*, configurando assim outra noção de alteridade, que abrange distintos pontos de vista, que vão além da visão dualista de *nós-eles*.

Uma vez que não se trata mais de apresentar um ‘objeto’, mas de apresentar uma relação entre sujeitos – implicando, assim, uma tomada de consciência sobre o campo de intersubjetividade em que o conhecimento antropológico que se produz se estende igualmente ao leitor ou espectador –, outra questão se apresenta: como evocar uma experiência que ressoe com a narrada neste outro que lê ou que vê a representação? (GONÇALVES e HEAD, 2009, p.18).

Para os autores, que também dialogam com os teóricos, Marilyn Strathern, Eduardo Viveiros de Castro e Bruno Latour, a etnografia resolve esta questão articulando os pontos de vista nativos com as teorias antropológicas e categorias de sistematização do saber em novas formas de produzir o conhecimento, a saber, o simétrico.

A questão da autorrepresentação para Gonçalves e Head (2009, p.20) é algo fundamental para pensar os processos de protagonismo por parte daqueles representados como

“objeto” de pesquisa, e tais imagens são produzidas “através dos outros em um processo eminentemente relacional, fazendo com que as imagens de si afetem e sejam afetadas pelas imagens dos outros sobre si. Para estes autores, estas autoimagens estão em constante transformação, o que Deleuze e Gattari vão denominar “devir-imagético”.

E como aponta Pellegrino (2003, p.41) acerca dos trabalhos do VNA: “Esse conjunto de trabalhos sobre o tema da capacitação e produção de materiais audiovisuais em parceria com grupos indígenas brasileiros fornece um importante material de investigação sobre narrativa, comunicação, representação e reflexividade”.

Considero ainda como importante a questão posta por Sahlins (1997) para se pensar o processo de apropriação por parte dos indígenas, pois ele define a existência de um processo de “indigenização da modernidade” no que se refere à entrada de artefatos culturais e de conhecimentos, trazidos pelo sistema capitalista, situação que não acaba com a distintividade das comunidades tradicionais. O processo de indigenização foi exatamente a elaboração desse contato no sentido de os indígenas, à sua maneira, apropriarem-se dos artefatos culturais e costumes “ocidentais”, sem deixarem de ser quem são.

1.3 Considerações sobre a Cultura sem Aspas e Cultura com Aspas

“Já lhe disse que o diálogo interno é o que nos prende à terra — disse Dom Juan — O mundo é isso e aquilo somente porque falamos conosco dizendo que ele é isso e aquilo”.²⁶

Roy Wagner (2010) afirmou que a ideia de cultura foi tão vastamente relacionada ao pensamento antropológico que é possível definir o antropólogo como alguém que utiliza esta palavra constantemente ou até mesmo com fé. A utilização desta palavra pode ser associada a uma espécie de conversão, pois torna quem a utiliza como que dependente deste conceito. O autor faz esta afirmativa em seu livro “A invenção da cultura” (WAGNER, 2010).²⁷

O trecho da citação em epígrafe corresponde à transcrição do diálogo entre o antropólogo Carlos Castañeda e Dom Juan (líder espiritual indígena retratado em suas obras e

²⁶ CASTAÑEDA (1974).

²⁷ Livro originalmente publicado em 1975, com nova edição revista e ampliada em 1981. Em 2010, Cosac Naify publicou a primeira tradução para o português, de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales.

de quem Castañeda afirma ter sido aprendiz), presente no livro citado por Wagner, “Porta para o infinito” (1972). Este diálogo vem ao encontro do que Wagner propõe em sua obra, a questão da invenção. Tendo por invenção algo construído através da observação e do aprendizado e não de uma fantasia deliberada, a cultura é entendida como uma invenção do fenômeno humano.

Invenção no sentido positivo, de ato criativo, nunca no sentido negativo de falso. Para Wagner, por exemplo, o antropólogo cria sua própria cultura no momento de sua pesquisa de campo, quando experiencia outros modos de vida. É nessa ocasião que ele é capaz de ter consciência de si mesmo e, portanto, de sua própria cultura. Ao identificar outros modos de viver a vida, o antropólogo pode passar por um processo de mudança pessoal, como diz o autor, mudança de personalidade, pois nesse instante a cultura se “torna visível e subsequentemente plausível para ele” (*Idem*, p.30).

Antes disso, poder-se ia dizer, ele não tinha nenhuma cultura, já que a cultura em que crescemos nunca é realmente ‘visível’ – é tomada como dada, de sorte que suas pressuposições são percebidas como autoevidentes. É apenas mediante uma ‘invenção’ dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna ‘visível’. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura (WAGNER, 2010, p.31).

Para realizar essa invenção, o antropólogo objetifica aquilo que apreende como “cultura” do povo estudado e faz isso para poder controlar a situação da pesquisa. Este é um processo de invenção, pois o antropólogo tem de explicar o que compreendeu de determinado povo que estudou; para fazer isto, ele utiliza seu referencial teórico, como se a cultura fosse algo com um funcionamento específico, dotada de regras. Esse processo de objetificação é o que Wagner chamou de “a habilidade do antropólogo”, esta de dotar de significados o que aprendeu em outra sociedade para explicar aos seus pares, ou “produzir significado no âmbito de sua própria cultura” (WAGNER, 2010, p.36).

Para compreender esse processo, o autor explica haver uma objetificação relativa da cultura, pois ela não pode ser apreendida da mesma maneira por todas as pessoas e, embora ela não seja realmente objetiva, o processo de invenção da cultura é como se fosse uma “muleta” que o antropólogo usa para explicar o seu entendimento sobre a vida de outros povos. Porém, para que essas explicações ocorram, o antropólogo não é capaz de inventar a cultura a partir de algo que não conhece, mas somente a partir de seus referenciais teóricos e experiências. Assim, nesse processo de invenção há uma relação construída entre a sua própria cultura e a cultura que está estudando. “Assim, a invenção das culturas, e da cultura em geral, muitas vezes começa

com a invenção de uma cultura particular, e esta, por força do processo de invenção, ao mesmo tempo é e não é a própria cultura do inventor” (WAGNER, 2010, p.37).

O inventor da cultura só pode criar este conceito a partir de seu próprio repertório intelectual e de toda a compreensão da outra cultura que está sendo também vivenciada em sua própria. Em síntese, esse processo acontece em um contexto de relações entre diferentes culturas e suas qualidades são imediatamente a invenção e a criatividade. O autor pede atenção para o fato de que essa é uma ação criativa para entender a vida de outros povos, mas que é fundamental atribuir tal criatividade também a esses outros povos, pois o processo não é exclusividade de alguns.

A antropologia conservou em sua escrita aquilo que Wagner chamou de “ambiguidade da cultura”, abrangendo distintos referentes para o termo, pois seus vários significados são criados a partir de ambiguidades ou metaforizações. Desta forma, a noção primeira de “cultivar”, que originou a noção de “refinamento intelectual” ou “sala de ópera” também mudou de significado na medida em que este termo gerou diversas possibilidades semânticas, e a antropologia em sua escrita conservou tal possibilidade, i.e., a chamada “ambiguidade da cultura”.

A escrita antropológica tende a conservar a ambiguidade da cultura, pois essa ambiguidade é continuamente acentuada pela identificação de “culturas” provocativamente novas e diferentes e continuamente controlada mediante a formação de analogias explicativas. Não é de surpreender, portanto, que os antropólogos sejam tão fascinados por povos tribais, por modos de pensamento cuja ausência de qualquer coisa similar à nossa noção de “cultura” provoca nossas generalizações a tomar formas fantásticas e alcançar extremos. Esses objetos de estudo são provocativos e interessantes justamente por essa razão, porque introduzem no conceito de cultura o “jogo” de possibilidades mais amplas e de generalizações mais extensivas. Tampouco deveríamos nos surpreender se as analogias e os “modelos” resultantes parecerem desajeitados ou mal ajustados, pois eles se originam do paradoxo gerado pelo ato de imaginar uma cultura para pessoas que não a concebem a si mesmas. Esses constructos são pontes aproximativas para significados, são parte de nosso entendimento, não seus objetos, e nós os tratamos como “reais” sob o risco de transformar a antropologia em um museu de cera de curiosidades, de fósseis reconstruídos, de grandes momentos de histórias imaginadas (WAGNER, 2010, p.62).

Para Wagner, é fundamental que o pensamento antropológico seja capaz em seu processo inventivo de outras culturas, de seguir o modo como os diferentes povos inventam a si mesmos, e não os reduzir aos próprios termos. Isso vai depender daquilo que se deseja dizer com a palavra *cultura* e como se decide inventar suas ambiguidades. Ele afirma existir uma antropologia reversa, na qual os próprios nativos criam suas teorias ou ideias daquilo que aprendem a respeito dos “ocidentais”. Para explicar sobre esta proposição, Wagner utiliza o

exemplo melanésio do “culto da carga”, termo criado em contrapartida a “cultura”, só que em sentido oposto.

Se chamamos esses fenômenos de ‘cultos da carga’, então a antropologia talvez devesse ser chamada de ‘culto da cultura’, pois o ‘kago’ melanésio é bem a contrapartida interpretativa da nossa palavra ‘cultura’. Essas palavras são em certa medida ‘imagens espelhadas’, no sentido de que olhamos para a carga dos nativos, suas técnicas e artefatos, e a chamamos de ‘cultura’, ao passo que eles olham para a nossa cultura e a chamam de ‘carga’ (WAGNER, 2010, p.68).

Os povos que criaram os termos “cultura” e “culto da carga” não conseguem entender os termos alheios sem projetá-los nos seus próprios, isso é, algo que acontece com todos os seres humanos, movimento próprio do pensamento para entender qualquer mundo diferente do seu; as próprias ideias são estendidas sobre os fenômenos apreendidos.

O homem é o xamã de seus significados. A ambiguidade da cultura, e também da carga, coincide com o poder que tal conceito tem nas mãos de seus intérpretes, os quais empregam os pontos de analogia para manejar e controlar os aspectos paradoxais (WAGNER, 2010, p.72).

Historicamente vinculada ao pensamento antropológico, a ideia de cultura nem sempre foi utilizada do mesmo modo e com a mesma definição, como vimos com Roy Wagner; muito pelo contrário, foram tantas as problemáticas e disputas que a envolveram que, por vezes, autores, como Adam Kuper (2002) e outros, dedicaram-se a escrever somente sobre tais conceituações. A palavra cultura no sentido etimológico é proveniente do latim, com algumas modificações da ideia primeira:

Nossa palavra “cultura” deriva de uma maneira muito tortuosa do particípio passado do verbo latino *colere*, “cultivar”, e extrai alguns de seus significados dessa associação com o cultivo do solo. Esta também parece ter sido a principal acepção das formas do francês e do inglês medievais das quais deriva nosso uso presente (por exemplo, em inglês médio [séculos XII-XV] *cultura* significava um “campo arado”). Em tempos posteriores “cultura” adquiriu um sentido mais específico, indicando um processo de procriação e refinamento progressivo na domesticação de um determinado cultivo, ou mesmo o resultado ou incremento de tal processo. Assim é que falamos de agricultura, apicultura, da “cultura da vinha” [vinicultura] ou de uma cultura bacteriana. O sentido contemporâneo do termo – um sentido “sala de ópera” – emerge de uma metáfora elaborada, que se alimenta da terminologia da procriação e aperfeiçoamento agrícola para criar uma imagem de controle, refinamento e “domesticação” do homem por ele mesmo. Desse modo, na sala de estar dos séculos XVIII e XIX falava-se de uma pessoa “cultivada” como alguém que “tinha cultura”, que desenvolvera seus interesses e feitos conforme padrões sancionados, treinando e “criando” sua personalidade da mesma maneira que uma estirpe natural pode ser “cultivada” [*cultured*] (WAGNER, 2010, p.54).

Essa concepção “sala de ópera” que sugere um sentido de controle e refinamento do homem por ele mesmo desembocará na concepção antropológica do termo, que advém, *a posteriori*, de uma relação metaforizada dessa imagem, ou seja, um refinamento intelectual,

além de, também, “carregar fortes conotações oriundas de Locke e Rosseau do contrato social, da moderação dos instintos e desejos naturais do homem por uma imposição arbitrária da vontade” (*Idem, ibidem*). Para Wagner, essa influência no significado da palavra *cultura* faz com que ela conserve uma “ambiguidade criativa” que se desdobrará no sentido mais geral usado pelos antropólogos. Kuper (2002), que faz um estudo a respeito das diferentes utilizações do conceito de “cultura” na história da antropologia, afirma que – principalmente a cultural norte-americana – todas tiveram como projeto a cultura enquanto domínio da disciplina, mas que, atualmente, pelo fato de a cultura estar em toda parte, ela teve um enfraquecimento em seu potencial analítico e explicativo.

Para os antropólogos, esse já foi um termo ligado às artes. Hoje, os nativos falam de suas culturas. ‘Cultura – a própria palavra, ou algum equivalente local – está na boca de todos’, observou Marshall Sahlins. ‘Tibetanos, havaianos, esquimós, cazaques, mongóis, aborígenes australianos, balineses, caxemirenses, Ojibway, Kwakiutl e Maori neozelandeses: todos descubrem que têm uma cultura’. Os índios Caiapó que vivem na floresta tropical da América do Sul usam o termo *cultura* para descrever suas cerimônias tradicionais. Maurice Godelier descreve um trabalhador emigrante que retorna para seu povo na Nova Guiné, os Baruya, proclamando: ‘Precisamos fortalecer nossos costumes; precisamos nos basear naquilo que o branco chama de cultura’. Outro habitante da Nova Guiné diz a um antropólogo: ‘Se não tivéssemos *Kastom*, seríamos exatamente como os homens brancos’. Sahlins menciona todos esses exemplos para ilustrar uma proposição geral: “A consciência cultural que se desenvolveu entre as antigas vítimas do imperialismo, no final do século XX, constitui um dos fenômenos mais notáveis da história mundial” (KUPER, 2002, p.22).

Apesar de estar presente nos discursos de tantos, Kuper afirma que o termo cultura nem sempre é entendido da mesma maneira. Enquanto para alguns diz respeito a aspectos que envolvem diretamente a economia, para outros está relacionada com questões que envolvem conflitos e guerras entre países, além do uso por minorias que a defendem enquanto culturas originais na contrapartida da cultura dos “dominadores”, a opressiva. Ela também é utilizada para se referir à erudição proveniente das “salas de ópera”, como argumenta Wagner, ou até mesmo está associada a concepções de dominação, como pensaram certos teóricos marxistas ao afirmarem que “a alta cultura disfarça as extorsões dos ricos” (KUPER, 2002, p.25). Kuper lembra que as discussões em torno deste conceito ocorreram fortemente entre as décadas de 1920 e 1950, tendo repercussões em diversos países, como a França, Alemanha e Inglaterra. Segundo o autor, estes países criaram a seu modo uma teoria sobre a cultura. As duas principais tradições históricas do pensamento a respeito de cultura provêm da França e da Alemanha.

Enquanto no primeiro país a ideia remete à noção de civilização, com uma visão progressista aliada à ciência e ao pensamento racional (*la aculture*), no segundo é o contrário, pois diz respeito aos aspectos da tradição, aos valores espirituais oriundos da crença protestante

(*Kultur*). O credo a respeito da noção de civilização na França foi formulado “em oposição ao que os *philosophes* consideravam como forças de reação e irracionalidade, representadas, acima de tudo, pela igreja católica e pelo *ancien régime*” (p.26). Em oposição a esse pensamento que se espalhou pela Europa, houve uma reação dos intelectuais alemães, que então passaram a defender a noção de *Kultur*, ou seja, “a tradição nacional contra a civilização cosmopolita; os valores espirituais contra o materialismo; as artes e os trabalhos manuais contra a ciência e a tecnologia [...], *Kultur* contra civilização”²⁸ (p.27). Essas duas correntes de pensamento – surgidas no final do século XVIII – influenciaram diversas correntes de pensamento nos séculos XIX e XX. Portanto, para Kuper, cada geração intelectual, em cada momento cultural, econômico, político, adapta os conceitos a respeito de cultura segundo as terminologias científicas de seu respectivo contexto histórico.

Metáforas emprestadas da genética competem, hoje em dia, com o jargão da teoria literária contemporânea. Entretanto, mesmo que fossem expressados em termos modernos, os discursos sobre cultura não são inventados livremente; eles remontam a determinadas tradições intelectuais que persistiram por gerações, disseminando-se da Europa para todo o mundo, impondo concepções da natureza humana e da história, provocando uma série de debates recorrentes. Vozes ancestrais perseguem os escritores contemporâneos. Novas formulações podem ser estabelecidas numa longa genealogia, mesmo que estejam relacionadas com as necessidades do momento (KUPER, 2002, p.31).

Kuper diz que a influência das ideias clássicas, que ele classifica como oriundas do iluminismo e do contra-iluminismo, foram sendo contrapostas a outras ao longo do tempo. Principalmente com o advento do evolucionismo, a partir da publicação, em 1859, de “A origem das espécies”, de Charles Darwin, que em suma corrobora a ideia de que “a evolução da vida também pode fornecer um modelo para a evolução da civilização” (*Idem*, p.32).

O autor também faz uma análise acerca da influência do evolucionismo no desenvolvimento de teorias a respeito da cultura em diversos países ao longo do século XX, que não vou discutir aqui. No entanto, é importante citar que foi nos Estados Unidos que essa linha de pensamento mais influenciou a antropologia, sendo Lewis H. Morgan e seus discípulos os teóricos representantes dessa escola dita evolucionista. Tal escola procurou transpor as premissas da biologia para a vida social, ou seja, os seres humanos passaram a ser classificados em estágios de evolução diferentes, em raças inferiores e superiores. Em oposição a essa escola, no entanto, o antropólogo Franz Boas defendeu o relativismo cultural, que refutou as

²⁸ Norbert Elias também abordou a questão em *O processo civilizador: uma história dos costumes*, vol. I (1994)

explicações de diferença cultural baseadas na raça; para F. Boas, é a cultura que faz os homens, e não a biologia. Estas discussões teóricas ocorreram concomitantemente à organização acadêmica da disciplina, no início do século XX. O termo cultura ainda foi “objeto” de disputas por muitos anos, como explica Kuper, passando por teóricos como Alfred Kroeber e Clyde Kluckhohn que, na década de 1950, procuraram definir um conceito que pudesse superar todos os anteriores. Por fim, concordaram com a definição de Talcot Parsons, para quem cultura trata-se de “um discurso simbólico coletivo sobre conhecimentos, crenças e valores”, já que, segundo Parsons, “as pessoas concebem um mundo simbólico a partir de ideias recebidas, e essas ideias chocam-se com as escolhas que elas fazem no mundo real” (KUPER, 2002, p.38).

Todavia, essa explicação não foi suficiente para os antropólogos da geração seguinte, como Clifford Geertz, David Schneider e Marshall Sahlins, que afirmaram que as pessoas não criam apenas um mundo de símbolos, mas também vivem nele. Ainda assim, não houve consenso a respeito da metodologia de pesquisa sobre a cultura. Segundo Kuper, Geertz admitiu influência de Parsons, depois de Weber e, finalmente, da hermenêutica para definir seu método de investigação sobre o termo. Para Geertz, a cultura é como uma teia de significados a serem interpretados e lidos como textos; porém, ela não pode ser explicada, não tem leis gerais nem interculturais. Por outro lado, houve adesão de antropólogos à linguística, como ocorreu com Claude Lévi-Strauss, que defendeu a ideia estruturalista na qual há estruturas mentais compartilhadas por todas as culturas e línguas humanas. Enquanto na França o estruturalismo era influenciado pela linguística de Ferdinand de Saussure (1857-1913), posteriormente divulgado por Roman Jakobson (1896-1982), nos Estados Unidos a antropologia foi influenciada pelo estruturalismo de Noam Chomsky (1928), oriundo da semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914). As concepções posteriores acerca do termo *cultura* foram denominadas de pós-estruturalismos.

Os antropólogos pós-modernistas preferem imaginar o domínio da cultura como algo mais semelhante a uma democracia ingovernável do que a um estado teocrático ou a uma monarquia absolutista. Apreensivo acerca das insinuações totalitaristas do termo *cultura*, alguns preferem escrever sobre hábito, ideologia ou discurso, embora, como salienta Robert Brightman, o efeito final dessas estratégias de retórica seja o de ‘(re) construir um conceito de cultura essencializada nos antípodas das orientações teóricas contemporâneas’ (KUPER, 2002, p.41).

Kuper afirma que a noção de cultura se tornou popular não apenas entre os antropólogos, mas que outras disciplinas também a incorporaram, sendo que os estudos culturais a têm como central e a trouxeram para o campo do debate político, sendo o multiculturalismo uma forte corrente que pensa tal termo. Mas, também, não há consenso no multiculturalismo, nos estudos

culturais e nem nos autores chamados pós-modernistas. Decerto as utilizações essencializadas do termo continuam acontecendo ainda atualmente.

As teorias modernas sobre cultura reciclam as anteriores e se prestam a propósitos políticos semelhantes. Cada uma delas também confronta as velhas objeções que são apresentadas por seus rivais. Formuladas em termos ambíguos e fracos, todas as teorias dizem algo que agora está bem evidente, dificilmente extraordinário, mesmo que a luz difusa que elas emitem algumas vezes possa ajudar. Elas só detêm o poder de chocar, até mesmo de interessar, quando são colocadas em termos bastante fortes – mas então suas reivindicações parecem passar da conta, por não corresponderem ao que sabemos por meio das nossas próprias experiências (KUPER, 2002, p.309).

De acordo com Kuper, para a cultura ser entendida ela tem que ser analisada separadamente de outros processos sociais que são agrupados sob o mesmo rótulo. E por esta mesma razão é preciso entender que todas as pessoas têm várias identidades culturais e, neste caso, ela “jamais pode fornecer uma orientação adequada para a vida. [...] Se eu me considerar apenas um ser cultural, deixo muito pouca margem para manobra ou para questionar o mundo em que me encontro” (KUPER, 2002, p.311).

Para procurar equacionar a problemática da utilização do termo cultura não somente pelos antropólogos, mas também pelos nativos, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, em seu livro “Cultura com aspas” (2009) propõe a utilização de uma distinção analítica para o termo, utilizando as aspas para se referir ao que se diz sobre tal ideia. “De modo que é em plena consciência, e em concordância com uma convenção clássica, que opto por colocar “cultura” entre aspas quando me refiro àquilo que é dito acerca da cultura” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.358).

Para a autora, o uso das aspas serve para distinguir duas esferas que são distintas analiticamente, pois, na primeira esfera, entende-se que há a cultura geral – aquela em que todas as pessoas vivem, ou seja, a cultura sem aspas –, e a segunda, a cultura com aspas, aquela que ocorre quando há reflexividade no termo ao se falar dela própria. No entanto, esse termo foi proposto para contribuir com a apreensão e o entendimento de particularidades e questões advindas de situações vivenciadas por povos indígenas, e não pretende estabelecer uma dualidade nos termos entre as versões com aspas e sem aspas. Como afirmou a antropóloga Marcela Coelho de Souza (2010, p.107) “[...] falar de cultura com aspas não significa perpetuar uma dualidade entre cultura para dentro e cultura para fora, mas chamar atenção para o fato de que a cultura se *enuncia*, sempre, imediatamente, *entre* o dentro e o fora”.

Ainda segundo essa autora, isto também está relacionado ao que Wagner (2010) denominou de paradoxo constitutivo da antropologia, i.e., a imaginação de uma cultura para pessoas que não a pensam para si mesmas, do qual decorreria outro paradoxo: todos passaram a imaginar uma cultura para si mesmo.

Em outro sentido, no entanto, no texto em que discute as críticas realizadas à noção de cultura na antropologia, Sahlins afirma que:

[...] a “cultura” não pode ser abandonada, sob pena de deixarmos de compreender o fenômeno único que ela nomeia e distingue: a organização da experiência e da ação humanas por meios simbólicos. As pessoas, relações e coisas que povoam a existência humana manifestam-se essencialmente como valores e significados — significados que não podem ser determinados a partir de propriedades biológicas ou físicas (SAHLINS, 1997, p.41).

Este autor ainda afirma que essa capacidade de ordenamento das experiências na vida, diferentemente na dos animais, só é possível aos seres humanos. Essa ideia, apesar de outrora ter sido vinculada a noções de refinamento intelectual e, também, de progresso civilizatório, resistiu e foi alvo de críticas. Foi associada às ideias de racismo, imperialismo e capitalismo. Sahlins acredita que ela também irá ultrapassar tais críticas, pois a cultura é uma questão epistemológica fundamental para a antropologia e por isso não pode ser abandonada devido ao seu histórico de associações/utilizações.

Porém, o viés pensado para o termo “cultura” por Sahlins e Geertz difere daquele pensado por Wagner, nas palavras de Goldman (2012, p.196):

Mas se Geertz parece simplesmente recusar a alternativa levistraussiana buscando refúgio numa hermenêutica que invariavelmente funciona como saída sofisticada para os que não gostam da noção de estrutura, a reação de Sahlins é diferente. Oriundo, ele próprio, de uma tradição antropológica materialista e neoevolucionista, um estágio em Paris o fez imaginar a possibilidade de, por assim dizer, embutir o estruturalismo no culturalismo, fazendo das “estruturas da mente” os “instrumentos da cultura” e não sua “condição”, e da própria estrutura apenas uma parte da cultura e da história.

Para Goldman (2012, p.197), o pensamento de Roy Wagner evoca os dois temas principais desenvolvidos por Geertz e Sahlins, interpretação e simbolização, só que de maneira diferente. Enquanto o primeiro autor pensa a interpretação como “um dispositivo metodológico que apenas prolonga e torna mais sofisticado um procedimento inerente a qualquer cultura humana”, Wagner a pensa como “singularidade de uma cultura particular, ou seja, a ‘norte-americana’; com relação à simbolização de Sahlins, que opõe a “razão prática” à “razão cultural”, Wagner propõe a convivência de ambas, como descrito a seguir:

Pois se as antropologias naturalistas ou naturalizantes (analisadas no item “Controlando a cultura”, p.214-20, cap. 6) atribuem uma ordem tão determinada e tão determinante à natureza, o efeito (a “contra-invenção”) dessa atribuição é estabelecer um rigoroso controle sobre a cultura, eliminando tudo o que esta pode ter de criativo e indeterminado. Por outro lado (como exposto no item “Controlando a natureza”, p.221-29, cap. 6), mas de modo simétrico, as antropologias culturalistas (e nada impede que as duas variedades possam coexistir em doses variáveis) atribuirão todo ou quase todo o poder de determinação à cultura, de tal forma que o controle incidirá agora do lado da natureza, cujo poder e indeterminação poderão aparecer doravante como meros limites da própria cultura. Nem interpretação nem simbolização: o conceito central do livro de Wagner, claro, é o de invenção (GOLDMAN, 2012, p.197).

E, como citado anteriormente, a cultura vem sendo utilizada por povos tradicionais a quem o capitalismo oprime em situações de afirmação e reconhecimento de identidades, além do controle do próprio destino (SAHLINS, 1997), culminando no novo paradoxo da antropologia. Esse é um fenômeno que teve início nas décadas de 1970/80, quando também começaram os movimentos de apropriação tecnológica concomitantes ao protagonismo indígena, abordados no início deste capítulo.

É neste momento que os discursos acerca da valorização de suas “próprias culturas” têm notoriedade (GINSBURG, 1999; SAHLINS, 1997; TURNER, 1993). A cultura passa a ser manejada pelos povos ditos tradicionais, e a estes discursos Carneiro da Cunha (2009) denominou *cultura com aspas*. Por esta ser uma categoria não indígena, a autora propõe que ela seja entendida no interior dos discursos dos povos indígenas e tradicionais, com o uso das aspas, devido à maneira como eles se apropriam do conceito e por este não ser um termo nativo. Para Coelho de Souza (2010), o termo criado por Carneiro da Cunha é um aliado neste processo de resolução do novo paradoxo da antropologia.

Para desenvolver tal categoria analítica, Carneiro da Cunha discorre detalhadamente sobre uma questão que permeia os debates contemporâneos – conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais – e que, por fugir ao foco desta dissertação, não discutirei aqui. Entretanto, para compreender essa categoria podemos partir de uma situação apresentado pela autora, de como certos discursos de indígenas são apresentados na mídia, por exemplo, relativos à demarcação de território – processos extremamente complexos mediante o conflito entre eles, os latifundiários e o Estado – e que se apresentam em primeira instância como a garantia da sobrevivência de suas “culturas”. A “cultura” é utilizada nessa ocasião como um instrumento político na esfera de negociações burocráticas que envolvem profissionais da sociedade não indígena, sejam antropólogos ou outros, responsáveis pela emissão de laudos antropológicos

que “provam” para a sociedade não indígena a extensão da área a ser demarcada e sua pertinência em relação a seus respectivos povos.

Deste modo, Carneiro da Cunha (2009) afirma que o termo cultura foi aprendido com não indígenas, tais como missionários, indigenistas e antropólogos, segundo os modos como o conceito foi empregado por eles. É interessante notar que tal categoria teria sido apropriada e posteriormente ressignificada, pois os povos indígenas não a utilizam do mesmo modo que os não índios; eles a reelaboram política e culturalmente, e a retomam em seus discursos com outros sentidos. Como afirma a autora: “Desde então, a ‘cultura’ passou a ser adotada e renovada na periferia. E tornou-se um argumento central – como observou pela primeira vez Terry Turner (1881-1960) – não só nas reivindicações de terras como em todas as demais” (2009, p.312).

Portanto, o que chamamos de “cultura” não está apenas posta nos debates acadêmicos; sobretudo, está sendo operacionalizada pelos povos ditos tradicionais. Penso nesta categoria analítica como semelhante ao que argumentou Coelho de Souza (2010, p.112), que desenvolve essa ideia nos termos wagnerianos de invenção: “De modo que, se há algo que se possa chamar cultura ‘sem aspas’, isto não é nada que estivesse ali *antes* do encontro entre o antropólogo (por exemplo) e o nativo; trata-se, antes, de um efeito desse encontro (sobre o antropólogo, por exemplo)”. Deve-se entender que a reflexividade na utilização das aspas concerne à consciência que alguém tem sobre o próprio termo (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.359). Para a autora, a reflexividade tem efeitos dinâmicos e uma das suas consequências é a coletivização do que seria em princípio privado. A cultura com aspas implica coletivização, pois todos a compartilham e a usufruem; desse modo, ela passa a expressar algo de todos e não apenas de alguns e, a exemplo dos indígenas, ela expressa valores do povo.

Ainda para Carneiro da Cunha, a apropriação da palavra *cultura* pelos povos indígenas pode ser compreendida a partir do ponto de vista de alguns linguistas sobre a tradução de palavras de uma língua para outra. Há certos teóricos que afirmam sempre ser possível encontrar equivalentes na língua vernácula para qualquer palavra, mesmo que seja com a criação de neologismos. Neste raciocínio, a manutenção de certas palavras estrangeiras pode ser vista como uma escolha deliberada. Para a autora, essa é uma escolha que ocorre pelo fato de a palavra marcar um registro específico, pois ela constitui sua própria chave de interpretação. “A escolha do termo de empréstimo *cultura* indica que estamos situados num registro específico, um registro inter-étnico, que deve ser distinguido da vida cotidiana da aldeia”.

(CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.370). Esta escolha, portanto, passa a ser uma espécie de “indigenização da cultura” – em referência a Sahlins (*Idem*, p.317).

Nos filmes de Divino Tserewahú a cultura com aspas é acionada, muitas vezes, como instrumento político, para reafirmar ideias de identidade na luta pela conquista do respeito dos não índios, e ainda como me disse o próprio Divino: “Nós temos que valorizar muito a nossa tradição que é muito importante, sabe?”. E ele completa:

Nós não podemos mudar nunca. Nasci como xavante, nunca vou ser como branco. O branco que pensa que vai viver junto com o povo Xavante e vai ser como ele, nunca será; vai aprender a respeitar a cultura do povo Xavante, pois as culturas dos povos indígenas do Brasil são muito diferentes entre si. O que eu penso também é que a sociedade Xavante nunca vai perder a sua cultura, porque sua raiz é muito forte.²⁹

E, além disso, seus filmes são repletos de sinais diacríticos que reafirmam o discurso pela “valorização” do que ele chama de “cultura Xavante”. Tais sinais também podem ser vistos como uma marcação pessoal de seu cinema. Eles são expressos de maneiras distintas, como nas narrações em voz *over* de Divino³⁰, na fala dos anciãos ou de outras pessoas da aldeia que dão seus depoimentos, assim como em suas escolhas temáticas. Mas quando Divino relata que eles, os Xavante, não podem mudar nunca, não é no sentido de uma rigidez das práticas sociais, da fixidez de seus costumes, pois a mudança dita “cultural” é tratada claramente em dois de seus filmes: *Sangradouro e Pi’õnhitsi*. Arrisco-me a afirmar que sua fala se coaduna com o que escreveu Coelho de Souza (2010, p.106, citando WAGNER, 2010, p.144), sobre o povo Kĩsêdjê:

Se eles querem sem dúvida preservar algo, não é uma cultura, mas é a integralidade de suas relações sociais (intra e extra-humanos), e para isso é preciso continuar se transformando (diferenciando) – como parte de seu esforço para ‘desestabilizar o convencional’, *não para conformar-se a ele*” [grifo meu].

Edgar Teodoro da Cunha (2006), em artigo a respeito da utilização do vídeo entre os Bororo, afirma que demonstrar uma autenticidade indígena através de aspectos visuais que são entendidos pela sociedade envolvente como próprio de indígenas torna-se fundamental nesta relação em que, de modo geral, estes povos são reconhecidos apenas assim. Neste sentido, o autor propõe que há reelaborações culturais internas e externas por parte dos indígenas, com relação à utilização dos aspectos visuais utilizados no passado, e que são retomados nesses

²⁹ Ver Nota 1, sobre essa Entrevista.

³⁰ A voz *over* é um recurso típico dos documentários em que o narrador está ali para contar a sequência dos fatos sem estar presente à cena. Chama-se comumente de “voz de Deus” porque quem conta é onisciente.

processos interculturais com a sociedade não indígena. Tais aspectos reafirmam para a sociedade não indígena uma identidade indígena coletiva de determinado povo.

Em nosso caso, tradição e cultura remetem a uma identidade compartilhada por parte de grupos clânicos, aldeias e conjuntos de aldeias que formam um coletivo que podemos nomear de “sociedade bororo”. Isso pressupõe um reconhecimento de formas de sociabilidade que se expressam nas relações de troca e reciprocidade e, também, a um compartilhar de um mesmo sistema cosmológico, o que significa, portanto, referir-se a um conjunto simbólico comum (CUNHA, 2006, p.4).

Esse também pode ser o caso do povo Xavante apresentado nos filmes de Divino; além disso, a temática predominante nos filmes são os rituais, o que configura um aspecto coletivo daquilo que é entendido como “a cultura Xavante”. Talvez a escolha de Divino em filmar tantos rituais também esteja ligada ao que Delgado (2008) aponta em sua tese de doutorado, na qual defende que o ritual para este povo é uma forma de dar continuidade à “sua cultura”, pois a questão levantada por Delgado é a de como os Xavante continuam sua “produção cultural” em meio a um contexto de transformações vivenciadas? O caminho apontado pelo autor é que o processo ritual possibilita essa continuidade, pois nele (ou nos seus bastidores) é possível enxergar um modo de se fazer política Xavante, ou seja, através do faccionalismo³¹.

O contexto atual vivido pelos Xavante potencializa a realização dos rituais. Quando não se tem tempo de fabricar uma borduna, é possível apresentar o modelo ao carpinteiro (ou marceneiro) que o mesmo pode fabricá-lo no torno elétrico; se não há milho e feijão para cozer bolos *tsadaré*, usados nas trocas rituais, faz-se de trigo e na falta deste o alimento a ser trocado é substituído por fardos de refrigerante – sacos de farinha – sacos de biscoito – carne de gado assada, etc. O uso pelos Xavante de câmeras filmadoras, gravadores de som e máquinas fotográficas garantem uma continuidade do ritual depois do seu encerramento e *ad extremum* a comunicação de performances e protocolos rituais. Ademais os Xavante se reapropriam inclusive de categorias do discurso antropológico. Quando perguntamos ao informante o porquê dos *’heroi’wa*, novos guerreiros, terem que dançar o dia inteiro, o mesmo nos respondeu: é a nossa cultura (DELGADO, 2008, p.418).

Pensando o ritual como um forte aspecto diacrítico para os Xavante e para Divino, que optou até agora por priorizá-lo em suas filmagens, percebemos sua operacionalização como um elemento da “cultura Xavante”, com aspas, porque o ritual demarca uma distinção da sociedade não indígena. Nas falas explicativas dos filmes, por exemplo, em *Wapté-Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999), o ritual de passagem dos meninos da fase adolescente para a vida

³¹ O faccionalismo xavante é um tema desenvolvido principalmente por Maybury-Lewis (1984, p.220), que explica o modo de fazer política entre os Xavante. De modo simplificado, a facção é “formada por uma linhagem e seus correligionários, que podem ser de outras linhagens do mesmo clã, indivíduos isolados, ou mesmo linhagens de outro clã”. Este é um tema polêmico no sentido de que a “noção de linhagem” não foi encontrada nas aldeias pesquisadas por Lopes da Silva (1986) nem por Delgado (2008).

adulta, tem-se a explicação dos velhos a respeito das etapas a serem realizadas e o apoio à filmagem, como demonstra Valeriano Raiwa: *“Eu entendo a importância da imagem, por isso aprendam a filmar para que os Xavante possam gravar suas festas. Nós sabíamos que vocês viriam para filmar, todos ficaram felizes, sejam bem-vindos”*.

A fala de um ancião neste filme, o primeiro filme de Divino sobre um ritual, demonstra a noção dos mais velhos a respeito da importância dos rituais Xavante, assim como a aprovação ao trabalho de Divino. O vídeo foi entendido como um suporte fundamental nesse processo que eu entendo como o de perpetuação da integralidade de suas relações sociais, nos termos de Coelho de Souza (2010).

De modo geral, são os mais velhos que explicam os rituais e que repreendem os mais jovens acerca da importância da continuidade de sua prática. Divino afirma publicamente, e também na entrevista que me concedeu, ser fundamental a concordância dos anciãos e das lideranças com a edição final de seus filmes, e que já houve situações em que foi preciso modificar a edição.

Tanto os depoimentos dos mais velhos com relação à importância de se registrar os rituais quanto às explicações de Divino, seguem a mesma opinião, de que os filmes são capazes de “valorizar a cultura”. “O meu povo valorizou o meu trabalho por ele levar a cultura Xavante a outros povos”³², explica Divino. É sabido que os Xavante, assim como outros indígenas no Brasil, lutam pelo direito de dar continuidade aos seus próprios modos de vida. A cultura, com aspas, é evidentemente uma categoria de negociação com os não indígenas, seja sociedade, Igreja ou Estado.

Para atingir seus objetivos, porém, os povos indígenas precisam se conformar às expectativas dominantes em vez de contestá-las. Precisam operar com os conhecimentos e com a cultura tais como são entendidos por outros povos, e enfrentar as contradições que isso possa gerar (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.330).

Neste sentido, os povos indígenas perceberam que entender o que os não índios pensam é fundamental, principalmente, sobre os conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais para

³² Depoimento de Divino durante a mostra de filmes nativos que aconteceu durante a 28ª RBA entre os dias 3 a 06 de julho de 2012, em São Paulo.

que, desse modo, lembrando Carneiro da Cunha, possam usar a “cultura” de maneira que lhes favoreça.

O fato de que povos indígenas no Brasil usem a palavra cultura indica que a lógica de cada um desses sistemas é distinta. E já que cultura fala sobre cultura, como vimos, cultura é simplesmente o termo de empréstimo nativo para aquilo que chamei de “cultura” (*Idem*, p.371).

Em consonância com a autora, entendo que o movimento de reorganização e reinvenção da cultura possa prosseguir indefinidamente, mas que atualmente enxergamos esse movimento nas realizações fílmicas, artísticas, literárias, dentre outras, que estão sendo produzidas por povos indígenas do Brasil. Podemos considerar os filmes de Divino como sendo novas maneiras de reafirmar o discurso sobre “a cultura do povo Xavante”, i.e., uma atuação política por parte de Divino como cineasta.

Através dos discursos presentes nos filmes, em entrevistas concedidas à mídia e a mim, percebo que as tecnologias e as diferentes linguagens, além de terem sido incorporadas pelos Xavante, são também pensadas e usadas de múltiplas maneiras.

Ter os rituais registrados em imagens é algo bom, eles gostam de se ver, como me disse Divino em entrevista: “eles consideram o filme, o vídeo, tipo um livro, uma memória do povo Xavante, então eles gostam”. É também um movimento político que possibilita a negociação de direitos, traz visibilidade ao povo, visto que os filmes podem circular por muitos locais, assim como também possibilita a Divino circular por muitos locais, como festivais de cinema, eventos e oficinas de audiovisual.

Sendo assim, há uma multiplicidade de implicações decorrentes dos filmes, de filmar e de ser filmado, o que possibilita acesso ao que não está evidente, como afirma Pellegrino (2007, p.148): “Os alucinógenos, assim como o audiovisual e os grafismos indígenas, correspondem ao que Vidal (1992) denominou de ‘sistemas de comunicação visual’, que permitem a visualização do que normalmente não está visível”. O encontro com a própria imagem desencadeia outros processos, como os de mudança, necessários ao convívio inter-étnico, e favorece a integralidade de suas relações sociais.

CAPÍTULO II – O CINEMA DE DIVINO TSEREWAHÚ TSEREPTSE

2.1 O Cineasta

Divino é um indígena Xavante morador da aldeia Sangradouro, no Mato Grosso, e sua história com as imagens tem início através dos trabalhos do VNA em sua aldeia³³. Isso se deu em 1988 através de convite realizado pela aldeia de Sangradouro³⁴ (mediado por Lucas Ruri'õ), pois eles desejavam que um de seus rituais fosse filmado – o *Wai'á* – ritual de iniciação masculina, importante para esse povo³⁵.

Carelli (2011) conta que a preocupação de Lucas, que na época chefiava seu grupo de idade, era o esquecimento de detalhes do ritual, pois a maioria dos anciãos a dirigir o cerimonial daquele ano não viveria até o próximo, o que poderia comprometer sua continuação. Muitos velhos realmente não viveram até o *Wai'a* seguinte. Por isso, de acordo com Carelli, registrar o ritual naquele momento foi uma necessidade, pois “assegurou a perpetuação da memória” (CARELLI, 2011, p.54). A partir desse primeiro contato, o VNA realizou outros trabalhos em aldeias Xavante, tendo ministrado oficinas e formado outros realizadores como o Caimi Waiassé e Jorge Protodi³⁶.

Em narração feita em seu primeiro filme como diretor: *Hepari Idub'rada: Obrigado irmão* (1998), Divino assume para todos algo que poderia ser interpretado por nós como

³³ Maiores informações a respeito do povo Xavante podem ser encontradas no site do Instituto Sócio- Ambiental Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/xavante>>

³⁴ Veja texto de Vincent Carelli, “Crônica de uma oficina de vídeo”, disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> e tese de Cláudia Pereira Gonçalves, presente nas referências bibliográficas.

³⁵ O filme realizado pelo VNA foi o “Waiá, O Segredo dos Homens” (1988), dirigido por Virgínia Valadão e não por acaso esse ritual também foi filmado posteriormente por Divino Tserewahú em Sangradouro e São Marcos – originando os filmes: *Wai'á Rini: o poder do sonho* (2001) e *Daritidzé: Aprendiz de curador* (2003).

³⁶ Ver sobre as oficinas do VNA em dissertação de Adriana Busso (2011). Caimi Waiassé e Jorge Protodi são da Terra indígena Pimentel Barbosa. Caimi além de professor na aldeia Etenhiritipá, continuou os trabalhos com audiovisual através de parcerias com outras instituições além do VNA, como a ONG Nossa Tribo <<http://www.nossatribo.org.br/darini.asp>>, que produziu juntamente com a fotógrafa Rosa Gauditano e a Universidade Metodista (UMESP) o filme *Darini, Iniciação Espiritual Xavante* (2005). Também está envolvido em projetos por meio do ponto de cultura Apowé, da comunidade Wederã (pertencente a T.I. Pimentel Barbosa); mais informações no site: <<http://lab.i21.org.br/>>; Jorge também realizou o filme supracitado juntamente com Caimi, além de também estar envolvido nos projetos audiovisuais do ponto de cultura Apowé. O pesquisador Samuel Leal Barquete realizou a dissertação “Poder da Criação. O uso social do vídeo em contexto Xavante” (no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, 2012) a partir de seu envolvimento em um projeto de audiovisual com o ponto de cultura Apowé.

vocação: “Eu já falei pra minha esposa: a minha profissão é a filmagem, só pra isso que eu nasci. Não é pra enxada, não é pra pegar machado, não é pra fazer a roça, já falei isso pra todos da aldeia”.

Divino nos conta como ele começa a filmar, quase por acaso, aos 16 anos. Seu irmão Jeremias era o cinegrafista escolhido pela aldeia, no começo dos trabalhos realizados com o VNA, mas ele precisou desistir desse ofício para ir fazer outro trabalho (tornou-se chefe de um posto da FUNAI) passando, dessa forma, sua função para Divino, conforme o relato a seguir:

Teve um dia que o Jeremias pegou a câmera e me disse: ‘vou te ensinar’. E depois ele me disse: ‘agora você vai assistir ao que gravou’. Quando foi à noite, ele tirou a fita da câmera e botou no vídeo. ‘Você vai ver o que você gravou hoje. Aí você vai se assustar, mas não fique assustado não’. Eu fiquei impressionado. Como a câmera grava? Como a câmera vai tirar o corpo da gente, a imagem da gente? Primeiro eu fiquei tímido com a câmera e tinha medo da comunidade, porque eu era muito novo. Só gravava de longe, de costas. E eu pensava que queria ser “filmador”, a minha ideia era sempre essa. Então meu irmão não aguentou mais trabalhar com a câmera e deixou na minha mão (ARAÚJO, 2011, p.54).

Em entrevista, Divino relata que já faz mais de vinte anos que filma diversas situações na aldeia³⁷, porém, apenas no ano de 1997, ele finaliza seu primeiro filme, quando foi convidado oficialmente a participar do VNA, passando a integrar o grupo de realizadores indígenas que, na época, estavam sendo formados pelo projeto. Divino me conta que o VNA foi a sua escola, e que ela lhe proporcionou viagens para fora do país para estudar as técnicas de realização do cinema em diferentes escolas especializadas em lugares como Havana (Cuba), Madri (Espanha) e Paris (França). Ele demonstra muita gratidão ao VNA, a quem atribui toda a sua formação. Divino é casado, tem 37 anos, e é pai de sete filhos e recentemente tornou-se avô. Assim como muitos jovens Xavante, no período da infância e adolescência, estudou no colégio da missão Salesiana, ainda presente em Sangradouro. E como conta Gonçalves (2006, p.2), em uma entrevista que realizou com esse cineasta, ele também estudou “em Cuiabá, dos 12 aos 15 anos, e em São Paulo por mais um ano e meio. Voltou de Cuiabá porque estava ‘preocupado com a cultura’; e voltou de São Paulo para ‘furar a orelha’, a iniciação do jovem Xavante à vida adulta. Neste ritual as noivas são apresentadas aos iniciados. Divino já tinha sua noiva, mesmo sem conhecê-la. Logo após a apresentação, marcaram o seu casamento. Ele resistiu como pôde, pois queria continuar a estudar. Casou-se em 1992 e fixou residência em Sangradouro”.

³⁷ Entrevista concedida no dia 17/10/10 na aldeia Guarani Ribeirão Silveira em Bertioga-SP. Mais informações sobre Divino podem ser encontradas no site: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php>>

Segundo o depoimento de Divino, após seu irmão ter-lhe passado a câmera, ele se tornou cinegrafista oficial da aldeia, mas como ainda não havia projeto por parte do CTI, ele filmava de tudo: “Primeiro eu fazia assim: galinha correndo eu filmo, passarinho voando eu filmo. Filmava qualquer coisa, depois fui pegando o jeito, sozinho mesmo”. Por volta de 1990 ele já mostrava suas filmagens para a aldeia (ARAÚJO, 2011, p.55).

Carelli (2011) conta que a entrada de Divino no projeto tem início com a realização da série televisiva *Programa de índio* (1996)³⁸, na qual atua como repórter. Esta série veiculou quatro episódios que foram transmitidos pela TVE do Rio de Janeiro, e teve a participação de uma equipe de indígenas (Bororo, Baikari e Xavante), que atuaram como apresentadores, repórteres, cinegrafistas e colaboraram de várias formas na realização do programa. Porém, foi em 1997, durante a primeira oficina coletiva de formação de realizadores indígenas, ocorrida no Xingu, que Divino teve sua primeira experiência de formação em conjunto com outros 29 indígenas. Depois disso, seus trabalhos não pararam.

É uma experiência que foi levada naquele tempo pra nós, no Xingu. Lá a gente se conheceu e trocou experiências, foram 35 realizadores indígenas, hoje em dia alguns não estão mais trabalhando com vídeo. Tem alunos formados pelos alunos (da oficina do Xingu) que continuam filmando.³⁹

Atualmente, Divino mora em Sangradouro e trabalha no Museu das Culturas Dom Bosco, com sede em Campo Grande, e que, em 2012, instalou uma espécie de filial na aldeia de Sangradouro. O cineasta ministra aulas de audiovisual para outros indígenas e realiza diversos trabalhos, além de pertencer a um programa de apoio a realizadores indígenas (PROARI), que pretende se consolidar como organização⁴⁰. Ele continua desenvolvendo projetos em parceria com o VNA sempre que surge uma oportunidade, mas de maneira independente. Além disso, tem uma grande rede de contatos que lhe proporcionam trabalhos, como as oficinas que realiza e os eventos dos quais participa. Também presta consultorias. Por exemplo, está em fase de finalização um filme de Tiago Campos Torres, no qual Divino trabalha

³⁸ A série Programa de índio (volumes 1, 2, 3 e 4) encontra-se disponível para venda no site do Vídeo nas Aldeias, disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php>>

³⁹ Depoimento de Divino durante o evento “Ameríndias”, na UNESP de Araraquara, em 2011. Segundo Vincent Carelli (ARAÚJO, 2011) foram 30 indígenas que participaram desta oficina. Divino relatou serem 35, em seu depoimento. Deixei ambas as informações acreditando que essa variação de número não compromete a importância do evento.

⁴⁰ Este é um programa vinculado ao Museu das Culturas Dom Bosco e tem o objetivo de apoiar jovens indígenas com a produção audiovisual, dentre outros. Mais informações no site: <<http://www.iteia.org.br/proari>>

como consultor, que trata da perspectiva como cineasta do padre salesiano Adalberto Heide, que realizou filmes sobre rituais e costumes do povo Xavante, e da perspectiva como cineasta de Divino Tserewahú, além daquela de Tiago Campos Torres sobre estes dois realizadores.⁴¹

Divino realizou até o presente momento sete filmes, lançados pelo VNA, sendo eles: 1) *Hepariidub'radá: Obrigado Irmão* (1998); 2) *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999); 3) *Merunti kupainikon man: Vamos à Luta* (2002); 4) *Wai'á rini: O Poder do Sonho* (2001); 5) *Daritzé: Aprendiz de curador* (2003); 6) *Tsõ'rehipãri: Sangradouro* (2009) e 7) *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome* (2009). Além disso, também realizou outros trabalhos fílmicos para a sua aldeia, e em parceria com outras pessoas, desempenhando funções diferenciadas.⁴²

2.2 A Oficina de Audiovisual

Conheci Divino pessoalmente em outubro de 2010, em uma oficina de audiovisual, após uma amiga, que conhecia minha pesquisa, ter me avisado sobre sua vinda. Essa amiga é Cristine Takuá, Guarani da Terra Indígena (T.I.) Ribeirão Silveira, situada próxima à praia de Boracéia (Bertioga-SP), que apoiou, juntamente com seu marido Carlos Papá, a realização de oficinas de audiovisual na mesma aldeia. A oficina foi coordenada por Tutu Nunes e pela fotógrafa Tati Wexler⁴³, e teve a colaboração técnica de Lucas Keese do CTI, e de Divino. Este foi um projeto de oficinas de formação em audiovisual que objetivou capacitar indígenas Guarani para a realização de filmes e fotografias, nos moldes do que faz o VNA⁴⁴. O projeto é decorrente da implementação de um ponto de cultura instalado na aldeia e financiado por uma lei de incentivo do governo estadual. As oficinas aconteceram durante o ano de 2010 em duas fases, mas eu pude acompanhar apenas a segunda, que ocorreu de 12 a 17 de outubro. Segundo os

⁴¹ O filme de Tiago Campos Torres está sendo realizado por meio de financiamento da fundação CSN que incentiva a produção de documentários brasileiros que tenham como temática a memória, por meio da premiação “histórias que ficam”. Disponível em: <<http://historiasqueficam.com.br/2012/07/equipe/>>

⁴² Divino me relatou durante os eventos na UNIFESP e UNESP (Ver item 2.1) que há uma série de filmagens que ele realizou (de sua aldeia e de outras) e que estão armazenados na sede do VNA e no museu das culturas Dom Bosco.

⁴³ As fotografias reproduzidas neste item são da autoria desta pesquisadora e foram realizadas durante a oficina de audiovisual aqui relatada.

⁴⁴ “Vídeo nas Aldeias dá suporte técnico e financeiro para viabilizar a produção audiovisual indígena, como também viabilizar sua difusão entre os povos indígenas, em circuito nacional e internacional. As linhas de atuação em foco são: formação, produção e divulgação”: <www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=2>

coordenadores, a oficina foi dividida em duas fases: na primeira, houve uma apresentação inicial das técnicas (cinematográfica e fotográfica) e as primeiras saídas práticas, retornando sempre ao final da tarde ao ponto de cultura da aldeia para assistirem o trabalho realizado. Já nessa primeira fase decidiram em conjunto o tema central da oficina, que foi concluído na segunda fase.

A segunda fase da oficina ocorreu durante seis dias, dos quais acompanhei cinco. Foi um momento interessante para conhecer o processo de ensino das técnicas audiovisuais e, sobretudo, acompanhar o trabalho de Divino que também foiicineiro. Os coordenadores/oficineiros que mais acompanharam essa segunda fase foram Tati Wexler e Lucas Keese, além de Divino. Tati Wexler acompanhou os alunos no registro fotográfico, enquanto Lucas Keese e Divino os instruíam no registro fílmico. Segundo os coordenadores, na primeira fase da oficina ocorre a exibição de alguns filmes (inclusive do VNA) e depois a explicação de algumas noções de construção dos filmes: enquadramento, posicionamento da câmera no tripé ou em movimento, a escolha da melhor opção de luz (não havia iluminação artificial neste trabalho), como evitar tremores da câmera, dentre outros; assim como a correta utilização e conservação dos equipamentos de que dispunham (filmadoras e câmeras fotográficas).⁴⁵



Figura 1 – Imagens da Oficina (2010)
FONTE: Fernanda O.Silva

Posteriormente às explicações teóricas, perguntavam aos alunos o que eles desejavam filmar e fotografar, decidindo então conjuntamente os temas, para depois saírem às incursões práticas. Assim, o tema principal das filmagens foi o processo de negociação que estava acontecendo a respeito da expansão da T.I. Ribeirão Silveira; no entanto, outras filmagens e

⁴⁵ Na oficina que observei não havia câmeras profissionais para o uso dos alunos, e todos os equipamentos utilizados (cerca de 6 câmeras fotográficas compactas Sony e 3 filmadoras compactas Sony HD e 1 computador para edição de vídeo – com *software* de edição profissional) foram comprados com recursos do ponto de cultura.

fotografias também foram feitas, como o acompanhamento dos trabalhos cotidianos de familiares dos alunos da oficina, e os encontros na casa de reza. Foram feitas imagens da negociação da expansão da T.I assim como dos depoimentos de anciãos e líderes da aldeia, que explicaram aos alunos sobre a história desta T.I., bem como as situações de reconhecimento e homologação do território, embates políticos, dentre outros.⁴⁶

Conforme relatos dos oficinairos, as imagens capturadas em campo, ao final do dia, eram assistidas pelos alunos e analisadas em conjunto, tendo um retorno imediato, mas também a possibilidade de se inferir críticas ao trabalho realizado. Com relação à escolha dos alunos para participar das oficinas, coube em parte a indicação das lideranças da aldeia, de acordo com a predisposição e o interesse dos alunos. No entanto, as oficinas também foram ofertadas a quem assim o desejasse, sem necessariamente ter indicação de liderança. Cerca de dez pessoas realizaram a oficina que observei: eram predominantemente jovens, com exceção de um casal de adultos (Sérgio e Maria, sendo ele uma liderança na aldeia). A maioria era adolescente (cerca de cinco meninas e três meninos), dentre os quais se destacaram Werá Alexandre e Kuaray Werá Silva.⁴⁷

Exceto o casal de adultos e dos adolescentes citados por último, o restante dos alunos da oficina, aparentemente, não estava tão envolvido com o aprendizado, pois, para estes, os cursos eram também momento de convívio e de paquera, assim como de brincadeiras, sempre acompanhados por crianças. Além dos coordenadores da oficina, outras pessoas também acompanhavam as práticas dos alunos e as reuniões, como Carlos Papá e Cristine Takuá, que participaram, opinando sobre as decisões relacionadas às filmagens e sobre as situações que aconteciam ao longo do trabalho⁴⁸. Eu também estive presente durante as reuniões e filmagens e escolhi acompanhar as filmagens em que Divino estava presente, para observar seu trabalho.

⁴⁶ Mais informações sobre os Guarani da T.I. Ribeirão Silveira podem ser acessadas na tese “Nexos da diferença: cultura e afecção em uma aldeia Guarani na Serra do Mar” de Valéria Macedo (2010).

⁴⁷ Não sei precisar o número de pessoas que participaram das duas fases da oficina, pois segundo os coordenadores houve variação no número com a entrada e saída de pessoas, tendo uma média de 10 pessoas. Alexandre Werá está dando continuidade ao trabalho com o audiovisual e realizou seu primeiro filme em 2012: *Guairaka'i ja – O dono da lontra*, com a produção de Lucas Keese e CTI; Kuaray Werá Silva também continua trabalhando com audiovisual e está cursando graduação em imagem e som pela UFSCAR.

⁴⁸ Carlos Papá é formado em audiovisual pela USP. Realizou dois filmes que tratam de mitos Guarani, está envolvido com diversos projetos em sua aldeia, além de ser uma liderança. Cristine Takuá é professora de filosofia e da área de humanas na aldeia e, também, tem atuado em diversos projetos, tem se destacado como liderança.

Como o trabalho de edição das imagens das oficinas estava previsto para ser realizado em outro momento, não acompanhei esse processo. Resumindo a dinâmica das oficinas, elas ocorriam entre nove da manhã e seis da tarde, na seguinte rotina: pela manhã, alunos e coordenadores se encontravam no ponto de cultura e dividiam os grupos para a captação das imagens; paravam para o almoço por volta das 12h e retornavam posteriormente para finalizar a captação; no meio da tarde, faziam uma parada para o lanche por volta das 15h; depois, geralmente conversavam sobre o trabalho realizado e assistiam/conferiam as imagens. Durante esta oficina, ocorreram três reuniões gerais com todos os envolvidos.

Acompanhei a segunda fase da oficina durante todo o tempo, e como fiquei hospedada na casa que abriga o ponto de cultura, local das reuniões das oficinas (localizado em frente da casa de Carlos Papá e Cristine Takuá), pude observar com bastante proximidade diversos momentos da oficina. Após a chegada dos coordenadores, que estavam hospedados na cidade de Bertioga, havia uma breve conversa para decidir os locais de filmagem e depois saíamos para a captação de imagens. Geralmente o grupo se separava em dois blocos para facilitar o trabalho (cerca de 5 pessoas cada), já que o tempo disponível para a oficina era limitado.

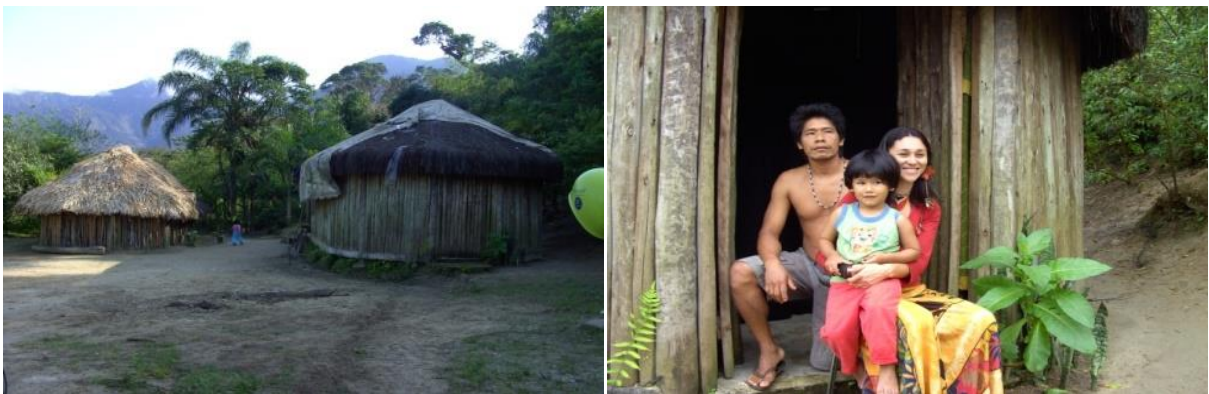


Figura 2 – Imagens das moradias (2010)
FONTE: Fernanda O.Silva

Acompanhei as saídas para diferentes locais, todos dentro da aldeia, nas casas dos moradores (lideranças) e em uma noite na casa de reza. A prática de filmagem do grupo consistia em chegar à casa da pessoa, escolhida anteriormente, e pedir que ela contasse histórias sobre a questão das negociações em torno da questão da T.I. (conflitos, etc.), sendo que em alguns casos a autorização havia sido dada previamente a alguns alunos da oficina, que por vezes eram sobrinhos ou filhos das lideranças. O tempo das filmagens/entrevistas variava entre uma e três horas, dependendo da disposição do entrevistado. A entrada nas casas era sempre

feita pela apresentação do projeto da oficina, geralmente por parte de algum coordenador (Tati ou Lucas), e posteriormente os alunos preparavam os equipamentos nos lugares escolhidos para realizar as gravações. Nestes momentos, Divino orientava os jovens com relação ao posicionamento da câmera (no tripé ou na mão), o tipo de enquadramento da imagem, considerando a luminosidade natural, a distância que a câmera deveria estar do entrevistado, e ficava atento para as performances dos alunos quanto às entrevistas.

Durante a filmagem de um depoimento na casa de um senhor (antigo cacique), filmado por Kuaray e observado pelo restante do grupo, havia cerca de seis pessoas contando comigo, notei que Divino orientou Kuaray e Werá com relação à distância que eles deveriam posicionar a câmera (tripé), para então captar o depoimento. Eles fizeram as imagens em uma pequena área externa da casa, uma espécie de varanda, típica das construções de casas nessa aldeia Guarani (pequenas casas circulares com paredes de madeira e tetos de palha). Em uma cadeira se acomodou o senhor e o cinegrafista/aluno ficou em pé atrás da câmera posicionada bem próxima ao entrevistado, aproveitando desta forma o som da câmera. As outras pessoas se posicionaram com certa distância para não atrapalhar, e por vezes se aproximavam para fotografar.



Figura 3 – Imagens das pessoas durante filmagens (2010)
FONTE: Fotos de Fernanda O. Silva

Percebi que Divino orientou os alunos a se posicionarem próximos às pessoas entrevistadas, pela questão da familiaridade que tinham com a pessoa, pela captação de som (direto da câmera), mas também por conta da não utilização do zoom. Neste quesito há uma clara aproximação com sua formação proveniente do VNA, que instrui os realizadores indígenas a não utilizarem o zoom. Como relata Busso (2011), em sua dissertação, cuja pesquisa

foi uma etnografia da oficina de formação de realizadores ministrada pelo VNA entre os Ashaninka do rio Amônia no Acre:

Foi então explicado acerca do Zoom, que ele é usado quando se quer aproximar a imagem, mas que por não permitir aproximar o som, seria inadequado para os trabalhos iniciais da oficina e, portanto, não deveria ser usado. Mais tarde, os realizadores em formação viram em suas imagens as consequências do uso do zoom em condições de início de aprendizado. Talvez tenha ficado mais fácil entender o porquê da proibição dele e do uso automático da câmera, pois ao utilizar esses recursos a qualidade da imagem pode diminuir e a imagem ficar instável e fora de foco, não sendo, pelo menos para o VNA, muito interessante para o começo das filmagens (BUSSO, 2011, p.51).

A questão da não utilização do zoom havia sido relatada também no artigo de Corrêa (2005), que reproduz uma conversa realizada com os cineastas Eduardo Coutinho (1933-2014) e Eduardo Escorel a respeito dos filmes e trabalhos do VNA. A conversa é decorrente do envio, por parte do VNA, de alguns filmes e textos relativos aos seus trabalhos e convite posterior aos cineastas para realizarem tal discussão. Segundo Corrêa (2005), o intuito dessa conversa e desse artigo visava ampliar a discussão e a circulação dos filmes dos realizadores indígenas no cenário dos documentários brasileiros.

Escorel – A cena é muito boa, mas vendo o filme me dá a impressão que alguém disse para essas pessoas que não podiam olhar para a câmera. E eu acho que em vários filmes dá impressão que há essa interdição, dá impressão da interdição porque não tem zoom, acho que tem um zoom em oito filmes.

Mari – Não tem zoom.

Sérgio – É proibido ter zoom.

Coutinho – Aí é o dogma.

Escorel – E aí eu discordo de todas as interdições, eu acho que...

Sérgio – Quando você dá uma aula no seu curso...

Escorel – Eu odeio zoom e digo isso pros alunos (risos)

Mari – Mas para os índios não se pode dizer?

Escorel – Mas quando eles aparecem com o filme, eu não quero que eles façam o que eu estou dizendo para eles fazerem. Um dia, alguém vai fazer um filme maravilhoso com zoom. Espero eu, não sei...

Mari – Nós também esperamos isso deles!

A inquietação do cineasta Eduardo Escorel é oriunda de seu incômodo com relação ao que lhe parece ser uma proibição da parte dos coordenadores dos VNA quanto ao uso do zoom, algo com que ele não concorda. Possivelmente, esse incômodo por parte de Escorel é proveniente do dogma da proibição e não da orientação em não se utilizar tal recurso, o cineasta diz que detesta o recurso; todavia, ele ainda espera que algum aluno o surpreenda com o seu uso, de modo criativo. Corrêa parece pensar da mesma forma, e assim como Escorel, orienta de

acordo com seu ponto de vista sobre a linguagem adequada a ser utilizada, ainda que o aluno possa contrariá-la algum dia.

Em outro momento da entrevista percebemos outra questão que perpassa a proibição do zoom por parte do VNA:

Coutinho – Vocês fazem a oficina para ensinar como maneja a câmera, esse é o ponto de partida?

Mari – Esse é o bê-a-bá.

Vincent – Essa é a primeira semana.

Coutinho – Quanto tempo dura a oficina?

Mari – Três semanas, um mês.

Coutinho – Daí eles vão filmar na aldeia, é isso? Eles vão e ficam sozinhos...

Mari – Sozinhos.

Escorel – Mas já receberam a proibição de usar zoom.

Mari – É, de início, sim. Eu acho que a questão do dogma é muito relativa. Primeiro, o zoom. Quando você está fazendo câmera sozinho, sem uma pessoa pra fazer o som, se você não chegar perto não capta o som. Então já tem uma questão aí que é intrínseca da forma de filmar. Você tem que se aproximar.

Escorel – Mas o som é muito bom.

Mari – E do ponto de vista ético, não vale roubar a imagem de ninguém. Vai e cria uma relação com a pessoa... que essa pessoa esteja a fim de ser filmada. Eu não vou ficar aqui, do lado esquerdo da margem do rio, filmando escondido o cara que está do outro lado.

Aqui, vemos uma situação que se aproxima mais da questão técnica de som, e também de uma relação de intimidade entre quem filma e quem é filmado do que somente de uma proibição de um recurso, questionada acima por Escorel. De todo modo, o dogma existe e pode ser interpretado como um problema. No “jeito” VNA de ensinar, há uma metodologia um tanto híbrida, consequência da influência de Carelli e de suas parcerias com tantos cineastas ao longo dos anos, como é o caso da própria Mari Corrêa, que é formada por uma escola de cinema que adota o princípio da produção compartilhada de Jean Rouch (ver item 2.4).

Voltando à oficina, a relação entre os coordenadores e alunos se deu de maneira tranquila. Uma única situação de desentendimento que presenciei foi com relação ao armazenamento dos equipamentos. Eles se tornaram objeto de disputa: o casal que participava das oficinas não concordava em deixar todos os equipamentos no ponto de cultura, que é de certa forma administrado por Carlos Papá e Cristine Takuá. Esta questão foi resolvida em uma reunião geral com todos os participantes da oficina, que naquele momento concordaram em deixar os equipamentos no ponto de cultura, com a condição de todos terem acesso a eles. Mas, de modo geral, as situações foram levadas com bastante humor.

O trabalho de Divino enquanto oficinairo consistiu em acompanhar os alunos nas filmagens e ensinar-lhes as “melhores” técnicas para a realização do filme. Dentre elas, a não utilização do zoom (como já citado), a estabilidade das imagens (uso do tripé nas entrevistas) ou tomar cuidado para não balançar a câmera quando ela estiver à mão, evitar cortes antes que a pessoa entrevistada termine de falar, dentre outros. Durante os debates que aconteceram no evento Ameríndias (ver item 2.3) Divino contou: “A gente explica tudo, não corta o que a pessoa tá falando, vai servir na edição. Os grupos chegam e filmam, depois cada grupo traz as imagens e assistem juntos, os alunos olham (*as imagens*) e vêem os erros”.

Estes erros citados por Divino são parte do que aprendeu como sendo o correto com relação às questões técnicas de captação das imagens; no entanto, também podem abrir margem para pensarmos na atuação deste cineasta como professor, pois ele está repassando aos alunos aquilo que aprendeu como sendo erro. Então por que certos tipos de plano são certos e outros errados? Por que não pode haver imagem tremida e/ou zoom? Essas são questões que, de acordo com Corrêa, aparecem como dogmas nas instruções de Divino, mas também nas instruções dos coordenadores do VNA. E Divino já assumiu em entrevista para mim e publicamente que segue a metodologia que aprendeu com o VNA, principalmente⁴⁹.

No quesito duração do plano, há indicações para filmar os não acontecimentos, “momentos mortos” como citou Coutinho, pois eles poderão servir na edição e, sobretudo, a opção de edição tem a ver com aquilo que foi filmado, se houve muitos planos-sequência⁵⁰ longos, eles optam por uma edição que preserve tais características, que esteja de acordo com o “tempo” do povo que realiza as filmagens:

Mari – Fui eu também que editei “Das crianças Ikpeng para o mundo”, eu conheço o material bruto. E os Ikpeng – que é o povo com quem eu mais trabalho – são taquicárdicos, eles são a mil por hora, o tempo deles é outro.

Coutinho – Os filmes não precisam ser iguais...

Scorel – O tempo de certa maneira está impregnado no material que foi gravado.

Mari – Exatamente. É aí que eu queria chegar.

Scorel – Ele varia, com certeza. Mas deve ter aldeias não taquicárdicas.

Mari – Como a aldeia do Shomotsi.

A conversa entre os coordenadores do VNA e os cineastas Scorel e Coutinho elucidam bem a questão dos dogmas criados como metodologia de ensino do VNA, que se refletem no

⁴⁹ Áudio de entrevista de Divino para o “Programa de índio” um programa de rádio veiculado pela rádio USP. Disponível em: <<http://www.programadeindio.org/index.php?s=as&n=programa&pid=235>>

⁵⁰ Plano-sequência, em cinema e audiovisual, é um plano que registra a ação de uma sequência inteira, sem cortes.

método de ensino de Divino, principalmente no que tange às questões técnicas de estabilidade das imagens, duração dos planos, proibição do zoom e de edição. Não sei até que ponto tais dogmas podem impedir processos criativos entre os indígenas, mas pensar a proibição de recursos estilísticos nos filmes é válido, visto que o objetivo inicial do VNA é propiciar autonomia aos povos indígenas através do vídeo.

Ainda assim, há diferenças nas escolhas estilísticas das produções de Divino, principalmente na questão da edição, pois ele precisa decidir juntamente com as lideranças da aldeia o que deve ser preservado ou não nos filmes, daí a questão da autoria compartilhada. Nem todos os cineastas estão submetidos à aprovação das lideranças tão fortemente e, por vezes, optam pela edição a partir de suas escolhas e conversas com os coordenadores do VNA, como notamos com Wewito Piãko, em *Shomõtsi*:

Eu havia realizado o filme e precisava organizar e decidir o que ficava ou não na versão final. Depois voltei pra aldeia. Fizemos uma sessão e Shomõtsi estava presente. Ele ficava impressionado e dizia: ‘caramba, fiz isso mesmo, foi?’ E ria. Comentava: ‘rapaz, não era pra ter deixado essa fala não. Mas tudo bem, já está no filme, fazer o quê, não é?’. Mas ele aprovou o trabalho e disse que se eu quisesse podíamos fazer Shomõtsi 2, que este filme ficaria para seus filhos depois que ele morresse. Para ele foi muito importante (ARAÚJO, 2011, p.78).

Outro ponto interessante na atuação de Divino como professor oficinairo é que ele deu ênfase à questão de como os alunos devem fazer para “conquistar” as pessoas e convencê-las a serem filmadas. Ele relatou suas dificuldades iniciais com este processo durante uma reunião do grupo Guarani (e compartilhou novamente a questão durante o evento Ameríndias). Ele ensinou que a melhor maneira para realizar um filme é inicialmente pesquisar um tema, estudá-lo e posteriormente criar um roteiro, com informações básicas (semelhantes ao que fizeram na própria oficina). Depois é preciso dividir o trabalho para poder conversar com as pessoas antes de começar as filmagens, explicando os motivos do filme e como ele pode trazer benefícios. Enfim, procurar convencer a pessoa a participar do filme utilizando tais argumentos, o que pode ser uma tarefa difícil, mas que segundo Divino ela é recompensada quando o filme fica pronto e recebe prêmios e traz os chamados benefícios para todos (financeiros, projetos, etc.).

Divino tinha dificuldade para entrevistar seus parentes no começo de seus trabalhos, ele conta que algumas pessoas tinham vergonha de serem filmadas ou pensavam que ele estava fazendo a mesma coisa que “os brancos”, que filmavam e depois iam embora sem lhes dar o retorno de suas imagens. As experiências de Divino eram semelhantes às dificuldades que os

alunos Guarani estavam tendo para filmar certas pessoas da aldeia, que não entendiam ou não concordavam com o projeto.

Ainda que eu não tenha podido acompanhar todas as filmagens, eu percebi dificuldade nos alunos para obter algumas entrevistas no decorrer da oficina. Acompanhei de perto somente duas filmagens e as reuniões no ponto de cultura; nas demais, apenas os realizadores ou algum coordenador tiveram autorização de acesso. Nesses momentos fiquei distante do local em que se realizava a filmagem e geralmente contava com a companhia das crianças (que sempre estavam por perto). Aproveitei para fotografar o local e os trabalhos dos alunos, de longe. Também pude acompanhar Sérgio e Maria, que me mostraram a aldeia e um viveiro de mudas que eles cultivam, assim como também pude apreciar e adquirir peças de seu artesanato.

Divino contou em depoimento (ARAÚJO, 2011) que os Xavante passaram a reconhecer o seu trabalho e colaborar com as filmagens após o lançamento de seu segundo filme *Wai'á rini* (2009), que foi muito apreciado em Sangradouro e em outras aldeias. Além das premiações que recebeu, o filme lhe abriu caminhos para outros trabalhos e a possibilidade de proporcionar não somente ao cineasta, como a outros da aldeia, a opção pelo trabalho com o audiovisual.⁵¹

Ele também assegurou aos Guarani que já filmou todos os rituais importantes de seu povo, assim como filmou o depoimento de muitos anciãos e que tudo está guardado em imagens e, de certa forma, alerta os Guarani a fazerem o mesmo. Além de acompanhar sua performance enquanto oficineiro, eu pude ver sua relação com outro povo indígena, os Guarani. Divino se relaciona muito bem em ambientes que não é o seu, demonstrando um “senso de humor apurado”, como afirmou Cláudia Pereira Gonçalves (2012).

No último dia de oficina, aproveitei para realizar uma entrevista com o cineasta, já solicitada desde o primeiro dia que nos conhecemos, mas que devido a um imprevisto ainda não havia sido realizada. No segundo dia da oficina, Divino recebeu uma chamada telefônica com a notícia do falecimento de uma parente (uma tia), fato que o deixou bastante abalado. O cineasta me disse que isso ocorrera anteriormente, e que perder um parente, enquanto trabalha longe da aldeia, é algo muito penoso para ele.

⁵¹ Ver premiações dos filmes na Filmografia em anexo nesta dissertação.



Figura 4 – Imagens da aldeia e dos alunos na prática de filmagem (2010)

FONTE: Fotos de Fernanda O.Silva, 2010

Durante a observação da oficina de audiovisual entre os Guarani, eu pude ver o modo como Divino se porta com a câmera e se relaciona com as pessoas filmadas, principalmente com os anciãos da aldeia, a quem ele muito preza nas filmagens.

2.3 Os Eventos



Figura 5 – Imagens do evento na UNIFESP e na UNESP (2011)

FONTE: Fotos de Fernanda O. Silva, 2011.

Por ter conhecido Divino durante a oficina de audiovisual entre os Guarani, o convidei para vir a um evento que desejava promover em 2011, na UNIFESP, *Campus* Guarulhos. Ele concordou e sugeriu também a vinda de um ancião de Sangradouro. A ideia inicial era a de

realizar uma mostra de seus filmes na “semana do índio” e posteriormente realizar um debate com Divino e o ancião. Infelizmente, isso não foi possível de ser concretizado devido ao tempo necessário para organizar o evento, pois a data que conseguimos na Universidade coincidia com o ritual de iniciação dos *Wapté* (adolescentes/solteiros) em Sangradouro, que havia começado, e os anciãos não viajam nesta ocasião.

Desculpei-me com Divino sobre o atraso no evento, pois ele havia pré-combinado a viagem com o ancião para participar da atividade. Expliquei-lhe que a situação esteve além do meu controle e ele entendeu, concordando dessa forma em trazer outra pessoa na data que conseguimos: entre 07 e 09 de junho de 2011. A pessoa convidada foi Natal Anhanõa Tsere'rureme, sobrinho de Divino, e aprendiz de audiovisual. Após a confirmação da vinda de Divino e Natal, o antropólogo Edgar Teodoro da Cunha me pediu que convidasse o cineasta e o seu aluno para participarem de outro evento na UNESP de Araraquara, que ocorreria nos dias 10 e 11, e eles aceitaram. Além disso, eu também fui convidada a participar desse segundo evento para compor uma mesa-redonda e apresentar minha pesquisa junto com a pesquisadora Adriana Busso, que apresentou sua dissertação (na época em processo de finalização).⁵²

Assim, Divino e Natal vieram para os eventos “Todo dia é dia de índio II” (UNIFESP) e “Ameríndias” (UNESP), este último organizado pelos antropólogos Edgar Teodoro da Cunha e Edmundo Peggion, com minha curadoria dos filmes de Divino.⁵³

O evento “Todo dia é dia de índio II” foi a segunda edição de outro evento coordenado pela professora Andréa Barbosa. Nesta edição, fui responsável pela organização e curadoria dos filmes que contou com uma mostra de cinco filmes seguidos de debate com o diretor. Pude contar com o apoio da professora Andréa Barbosa em todo o processo de organização e na solicitação de apoio financeiro à FAP-UNIFESP, que nos concedeu todos os recursos para transporte, diárias, alimentação e pró-labore para os convidados Xavante. Além disso, tive o apoio de colegas do mestrado (Alberto; Bruno; Rubia; Ana Lúcia) que trabalharam nos dias do evento, assim como o apoio dos colegas membros do grupo de antropologia visual e urbana (VISURB).

⁵² Processos de ensino-aprendizagem na formação de cineastas indígenas em comunidades do Acre (PPGAS-UFSCAR) 2011.

⁵³ No anexo I podem ser encontradas as reproduções dos pôsteres dos eventos.

No primeiro dia foi feita a projeção do filme *Mbaraká: a palavra que age* (2011), dirigido por Edgar Teodoro da Cunha⁵⁴, seguida de debate com o diretor; no segundo e terceiro dias foram projetados os filmes de Divino (dois por dia), na seguinte ordem: *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999) e *Tsõ'rehipãri: Sangradouro* (2009), *Wai'á rini: O Poder do Sonho* (2001) e *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome* (2009). Posteriormente à exibição dos filmes houve debate com Divino e Natal, situação oportuna para observar a relação estabelecida com os espectadores (alunos da UNIFESP). Todos os debates duraram de 30 a 40 minutos e possibilitaram uma rica troca de conhecimento entre público e cineastas. A ordem de exibição dos filmes e o formato do debate foram semelhantes nas duas universidades.

Estes eventos foram momentos oportunos para estreitar a relação de interlocução com Divino, e com Natal também, a quem pude conhecer. Por isso, reproduzo alguns momentos interessantes destes dois eventos, incluindo os debates.

Nos dois dias em que seguiram a mostra de filmes na UNIFESP, Divino e Natal chegaram ao *campus* por volta das 17h trazidos por um motorista da universidade; ao chegarem, foram recepcionados por mim e os apresentei aos colegas da organização e a outros que estavam na universidade. Nesse momento de interação social contei a eles que eu e alguns colegas havíamos conseguido arrecadar um montante significativo de roupas doadas para a população da aldeia de Sangradouro, conforme pedido de Divino. Natal também perguntou se poderia trazer seu artesanato para vender na universidade, o que lhe foi permitido.

Os três dias de evento foram realizados entre 18h e 20h e os convidados chegaram, nos dias 08 e 09 de junho de 2011, por volta de uma hora antes do início, visto que Divino aproveitou esta viagem para também realizar outro trabalho no Centro de Comunicação Digital e Pesquisa Partilhada (CEDIPP), um grupo de estudos da Universidade de São Paulo (USP) onde também realizam alguns projetos. Sendo assim, os convidados tiveram cerca de uma hora, antes e depois do evento, para conhecer os estudantes da universidade. Após o evento, o motorista os levou de volta ao hotel em que se hospedaram. Vale citar que, como Divino também viera para trabalhar no CEDIPP e recebeu financiamento daquela instituição, sua

⁵⁴ Este filme foi contemplado com o Edital de apoio a documentários etnográficos sobre patrimônio cultural imaterial (ETNODOC), gerido pela Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro. A gestão do projeto, patrocinada pela Petrobras, contou com a participação do antropólogo Spensy Pimentel e do produtor Gianni Puzzo.

hospedagem não foi custeada com recursos do nosso evento. Ficou combinado com Divino que nós poderíamos nos responsabilizar somente pelo custeio dos gastos com deslocamento (ônibus, avião, táxi), diárias de alimentação e também um pró-labore para ele e Natal.

De maneira semelhante aconteceu em Araraquara; todos os custos de passagens de ônibus, diárias, pró-labore e hotel foram pagos pela organização do evento, incluindo as minhas despesas com hotel, passagens de ônibus e alimentação. Eu viajei com Natal e Divino no dia 10 de junho, de São Paulo para Araraquara, de ônibus, e lá fomos recepcionados pelo antropólogo Edgar Teodoro da Cunha, acompanhado pela pesquisadora Adriana Busso. No dia seguinte, nosso anfitrião foi o antropólogo Edmundo Peggion.

Natal trouxe seu artesanato para vender no último dia do evento, na UNIFESP, e Divino trouxe cópias do DVD da coleção cineastas indígenas, os quais ficaram expostos na saída do anfiteatro da universidade e foram vendidos com o apoio da organização do evento. Em Araraquara não foi diferente, Divino e Natal também puderam vender DVD e artesanato.⁵⁵

Nos dias de mostra, nas duas cidades, tivemos um público que elogiou os filmes e fez diversas perguntas para Divino e Natal. Dos quatro filmes projetados, dois deles fizeram mais sucesso com os espectadores: *Tsõ'rehipãri: Sangradouro* (2009) e *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome* (2009). Algumas questões que permearam os debates se repetiram nos dois eventos; por isso, procurei reuni-las em três tópicos para explanar a respeito das discussões que elas desencadearam⁵⁶.

2.3.1 Formação de Divino e o Processo de construção dos Filmes

(Divino): *“Boa noite, primeiramente agradeço a todos vocês. No começo temos que cumprimentar todos, é minha obrigação porque eu sou indígena da sociedade Xavante, então temos que aprender a cumprimentar sempre. [...] eu gosto de pesquisar muito, não faço as coisas sem pesquisar, eu tenho que observar tudo o que posso imaginar. Eu tenho que*

⁵⁵ Existem duas versões da coleção cineastas indígenas e ambas têm quatro filmes de Divino. A primeira versão de 2009 foi distribuída para escolas estaduais gratuitamente em um projeto financiado pela Petrobrás, e contém os filmes: *WAPTÉ MNHÔNÔ: Iniciação do Jovem Xavante* (1999), *Wai'á Rini, O poder do sonho* (2001), *TSÕ'REHIPÃRI, Sangradouro* (2009) e *Vamos à luta* (2002). Na segunda versão de 2010 substituíram o *Vamos à luta por PI'ÕNHITSI: Mulheres Xavante sem Nome* (2009). Algumas cenas dos filmes foram suprimidas para estas coleções.

⁵⁶ Os debates foram registrados com uma câmera filmadora pessoal e registrados por escrito.

conversar e chegar até as pessoas (da aldeia), falar e perguntar tudo. É muito difícil convencer as pessoas (a serem filmadas), tem gente muito tímida, então tem que conversar pra convencer e mostrar o que será o filme, como a pessoa vai aparecer nele. O trabalho da gente sou eu que finalizo, mas os personagens dão sua colaboração, pra cada personagem a gente oferece alguma coisa. Mas, é muito difícil achar pessoas que se soltam. Tem que ver tudo, como você pode chegar e amansar aquela pessoa que não gosta de falar (pra câmera), eu falo muito.

O cineasta, em primeiro lugar, marca sua distintividade de indígena numa relação diplomática com os não indígenas (comunidade da UNIFESP) quando agradece a oportunidade de poder dialogar com o público, e afirma que, por ser indígena, tem a obrigação de cumprimentar a todos. Divino pode, dessa forma, compartilhar sua história, a história que construiu em seus filmes.

(Divino): *“Eu não critico os antropólogos, mas tem vezes que chegam à aldeia e já escrevem (sobre os Xavante) e não pesquisam. Às vezes, nem consultou a gente e escreve. Eu não sou assim, eu vou lá e pesquiso, a minha pesquisa vai chegar às pessoas quando estiver pronta, depois pergunto oralmente, pra ter certeza das coisas. Com as pessoas que realizam os debates (depoimentos para a câmera) é assim, a gente vai lá e pergunta se ele quer falar pra gente filmar, a gente orienta como funciona. Depois para fazer o filme tem outra pesquisa, vemos se dá pra usar ou não (as imagens), e escolhemos qual vai servir pro filme ficar assim bem claro, pra quem assiste entender fácil. A gente faz uma pesquisa, os alunos olham e vêem os erros”.*

(Divino): *“O VNA sempre mostra filmes e vai parando pra ensinar os alunos. Eu gosto de usar filmes que tem imagens claras, pra mostrar aos alunos o que o editor mostrou em tal plano e porque. Quero que eles mostrem a realidade dos índios”. [...]. Você tem que mostrar uma história bem, como começa, como chega ao meio, como termina. Eu tive uma experiência, hoje em dia sou um pouco independente. Eu trabalho com os velhos. Se quiser editar, reúno os velhos e mostro as imagens na tevê, no computador e anoto o que eles vão falar. Tem que fazer o trabalho junto com pessoa que sabe contar a história, que sabe falar tudo que pode ser usado na imagem”.*

(Divino): *“A oficina é mais profunda pra gente levar esse conhecimento pra frente. Durante a oficina a gente busca e divide em grupos, como aconteceu na primeira oficina no Xingu em 1997, várias etnias diferentes. [...]. Tem os alunos formados pelos próprios oficinairos que continuam filmando. Eu trabalho no museu e formo alunos, trouxe o Natal pra me acompanhar*

e ver como funciona esse processo de mostra de filmes. [...]. Os Xavante conhecem os outros índios pela imagem e também tem gente que leva a nossa imagem, vão ver o povo Xavante. Essa experiência valeu muito, é muito profunda. Eles (VNA) têm muita paciência com os alunos e puxam a orelha. E hoje em dia tá crescendo, tem vários câmeras (cinegrafistas) que já querem ser realizadores, nós somos exemplos pra eles”.

Para realizar os filmes é preciso pesquisar. O cineasta é enfático neste ponto. Divino se diferencia de outros pesquisadores; no caso, ele fala de certos antropólogos que estudam os Xavante, mas não pesquisam o suficiente, e por fim escrevem coisas equivocadas. Em suas palavras, é preciso muita pesquisa para não cometer tais erros. Outro ponto em que o cineasta toca e que faz parte de seu modo de trabalhar é a maneira de como convencer as pessoas da aldeia a participarem de seus filmes. A questão da vergonha (já abordada) que as pessoas sentem diante da câmera é um problema que pode ser resolvido a partir de certas estratégias, em negociações internas com a comunidade, o que implica diferentes modos de gratificação para as pessoas que atuam diretamente nas filmagens. Por exemplo, a compra de materiais e/ou produtos para os rituais, alimentação e, também, dinheiro. Os filmes que o cineasta realiza recebem algum financiamento, assim como parte da venda dos DVD é revertida para a aldeia. Esses são alguns dos benefícios que a aldeia de Sangradouro teve com o trabalho de Divino. E, apesar de o cineasta dizer que não é fácil conseguir que alguém conte uma história para ele, as pessoas de Sangradouro já reconhecem seu trabalho e o apóiam, eles também são beneficiados com os filmes e reconhecem a sua importância.

Por ser indígena e filmar seu próprio povo, Divino considera seus filmes diferentes daqueles feitos por cineastas não indígenas. Ele atesta que os cineastas não indígenas não conseguiriam filmar os rituais da mesma forma, pois não conhecem as etapas dos rituais como ele as conhece. O cineasta fez esta afirmação em entrevista realizada em São Paulo, em 12/12/2012.

Divino reconhece que o VNA é a sua principal escola de formação e, como já foi apontado, os dogmas metodológicos do VNA parecem nortear seu trabalho. Atualmente é um exemplo a ser seguido por outros jovens indígenas e, aliás, é isso o que Divino almeja. Ele está investindo na formação do Natal, porque é ele quem irá substituí-lo. A sua forma de trabalhar sempre é apresentada como compartilhada com os mais velhos, e Divino faz questão de reafirmar que são eles os conhecedores daquilo que pode e não pode ser mantido nas imagens.

2.3.2 Mudanças vivenciadas pelos Xavante de Sangradouro

O filme *Sangradouro* (28 min.; 2009) trata do atual contexto vivenciado pelos Xavante na aldeia de mesmo nome. Este é um filme que não trata de ritual (ver cap.III), as mudanças são a temática central do filme. Mudanças que ocorreram com os Xavante devido ao contato com os não indígenas desde o ano de 1957, momento em que buscaram refúgio com a missão salesiana e a aldeia foi fundada. A narrativa fílmica é construída a partir de imagens de arquivo de Sangradouro nos anos de 1960. São imagens aéreas de aldeias Xavante que os mostram nus e apontando seus arcos e flechas para os aviões. Eles são retratados pelo narrador das filmagens dessa época como arredios, belicosos e guerreiros.

Tais imagens são contrapostas a imagens recentes de Sangradouro, pelas quais se podem notar mudanças evidentes. As casas não são mais de palha, agora são de concreto e telhado de cerâmica, existem antenas de TV, música não indígena e de outros indígenas da América do Sul; há diversos carros, e as roupas utilizadas pelos Xavante são similares às dos não indígenas. Enfim, o filme atual mostra um quadro de mudança que é construído pelo contraponto das imagens e conseqüentemente por meio de entrevistas com os velhos e jovens. Os velhos contam como era a vida antigamente e reclamam dos jovens pelo fato de eles desejarem fazer coisas de branco e de outros indígenas, enquanto os jovens contam à câmera-corpo que gostam das músicas de outros indígenas, mas dançam e cantam tais músicas somente em alguns momentos para divertir as pessoas da aldeia, que não fazem isso o tempo todo. Os jovens também reclamam dos velhos, dizem que eles não querem mais lhes ensinar os costumes da cultura ancestral.

(Divino): *“Esse filme que a gente construiu de Sangradouro é uma história que a nossa comunidade quer, pois tem muitas conquistas do nosso povo Xavante, da aldeia que a gente mora. A gente pesquisou aquelas imagens do Brasil central e o VNA comprou essas imagens pra usar no filme. Como eu fui filho e neto do pioneiro da aldeia, descobri, sem querer, quando perguntei pro meu pai como que os Xavante chegaram aqui e como tiveram essa religião que não é nossa? Ele contou que: ‘a gente chegou aqui, porque meu pai sonhou com essa comunidade’; porque os Xavantes estavam em conflito, brigavam entre eles e com os brancos, mas pensou que o povo não queria se acabar, pensou e sonhou, seguiu o sonho e chegou até Sangradouro”.*

(Divino): *“O começo do filme fala sobre esse processo. Eu fiz esse filme porque nós temos que ter uma história; hoje muitas crianças e jovens são professores, o Natal é professor de informática. Não critico nenhum religioso, eu parabenizo os padres, se a gente não tivesse chegado lá (com os Salesianos) a gente não estaria aqui hoje. Eles não querem conflito com os Xavante. Hoje em dia a comunidade da minha aldeia são pessoas que têm capacidade de fazer as coisas, já que muitas pessoas são motoristas, médicos (estudantes). No começo do aprendizado que a gente teve com os Salesianos eu agradeço, eu aprendi muito. Fui premiado nacional e internacionalmente com meus filmes; o ‘Sangradouro’ ganhou prêmio e vamos receber. Por isso agradeço muito, se meu pai não tivesse chegado lá eu não iria nascer, eles (o grupo de Xavante que chegou a Sangradouro) iriam ser mortos onde viviam”.*

(Divino): *“Quando meu pai me contou essa história a gente resolveu fazer o filme sobre essa chegada, sobre a religião que nossos pais e avós aprenderam, não importa. Hoje em dia, pra nós há a nossa religião, nós temos a pajelança que é muito forte, eu ia trazer o pajé, mas como a programação mudou, ele não quis vir mais, então eu trouxe o Natal pra ele aprender. Eu já tive muita crítica em mostrar, mas hoje em dia não tem nada a ver, mas agradecemos muito, pois meu povo foi salvo e se nosso povo não tivesse chegado ali, ia acabar. A gente agradece de bem os padres Salesianos, porque eles receberam de braços abertos nossos pais e avós pra depois evangelizar. Sim, aprenderam (a religião), mas hoje voltaram pra nossa”.*

A memória como elemento da construção da história do povo Xavante de Sangradouro é acionada por Divino através de uma pergunta que fez ao seu pai sobre a história da aldeia. Isso o estimulou a também contar uma história, em formato de narrativa fílmica, pois Divino também é um contador de histórias, assim como seu pai (Alexandre Tsereptse), que inclusive aparece por diversas vezes em seus filmes. A memória é algo que pode ser vivenciada com o filme, em seu processo de construção e, posteriormente, com o filme finalizado. Pois, quando o cineasta questiona seus parentes a respeito dos rituais e da história da criação da aldeia, a memória é ativada. Para se contar uma história como a que Divino contou no filme, foi preciso mobilizar a memória de muitas pessoas; durante as falas de Divino e nos debates que acompanhei, são recorrentes diversas explicações, das etapas dos rituais, da história dos Xavante, das mudanças vivenciadas e das adaptações pelas quais este povo passou. Realizar um filme desencadeia um processo de reflexão sobre o que é ser Xavante e o que é essa “cultura Xavante”. O filme auxilia a construção da ideia de “cultura”, o que era cotidiano, se torna cultura com aspas, pois há um processo reflexivo sobre o ritual, as danças, os cantos; enfim, o

que pode ser destacado como “cultura” apesar dos processos de mudança. Nos termos wagnerianos, o filme colabora para se inventar a “cultura Xavante”. O pai de Divino afirma com relação aos salesianos e as mudanças que estão sendo pensadas no filme:

“Aqui aprendemos a falar o português, mas não perdemos nossa tradição: o wapté mnhõno, o wai’á rini, a nomeação das mulheres, mantivemos tudo, nenhum ritual foi perdido. Tudo isso sempre viverá, minha casa é de alvenaria, mas eu falo minha língua. Mudamos um pouco a nossa cultura” (11’32’’).

A mudança é entendida como algo que acontece devido às circunstâncias, mas certos aspectos que os “definem” como Xavante para os de fora, para os não Xavante, são apontados como algo que nunca se acabará.

Divino afirma que essa é uma história (a da criação da aldeia) apreciada de ser ouvida pelas pessoas de Sangradouro, pois é bonita, e evidencia muitas conquistas, como, por exemplo, a própria reafirmação cultural do grupo que chegou até a missão Salesiana pedindo apoio. Foi preciso que se submetessem à educação evangelizadora dos missionários por um tempo, para posteriormente retornarem à sua própria religião, a pajelança, como ele mesmo disse. Para Divino a memória tem a ver com a autonomia contemporânea dos Xavante (religiosa, educacional, política), e isto foi evidenciado em seus comentários durante os debates realizados junto aos estudantes das duas universidades (UNIFESP e UNESP).

Divino também parece querer deixar claro para o público a seriedade de seu trabalho, por isso é tão enfático na questão da realização da pesquisa. Ele sabe que no mundo do branco (*waradzu*) a pesquisa está relacionada à produção do conhecimento científico, legitimada pelos não indígenas, e sua intenção é a de apresentar algo legítimo através de seus filmes. É a realidade do filme que ele apresenta.

2.3.3 O Ritual Feminino e o Posicionamento de Divino e Natal

O filme *Pi’õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome* (2009) desperta a curiosidade do público, pois mostra um ritual que permite que a mulher Xavante tenha outros parceiros na relação sexual, além de seu marido, mas é também um ritual que não está mais sendo realizado. O filme é sobre as tentativas frustradas de realizá-lo. A narrativa fílmica mescla imagens de arquivo do último ritual que fora realizado em 1977 com imagens das tentativas de sua

realização por diversos anos, registrados por Divino, fracassados por diferentes motivos – uma hora alguém se acidentava, outra hora ele mesmo sofreu um acidente de carro. O filme é construído a partir de uma conversa com Tiago Torres (co-diretor do filme) para quem Divino explica as situações que impediram de o ritual acontecer.

Tiago Torres questiona as etapas do ritual e Divino as explica na mesma sequência em que as cenas entram com depoimentos dos anciãos, inclusive de duas mulheres mais velhas. Também são apresentados ao espectador depoimentos das jovens, que contam se gostariam ou não de participar da festa, tem uma jovem em especial que não quis responder às perguntas por que estava claramente com vergonha de ser filmada. De todo modo, as repostas dos jovens e depoimentos dos mais velhos tinham a ver com a questão do ciúme que maridos e pais sentem de suas mulheres, e as meninas não querem mais realizá-lo por insegurança. O motivo do ciúme é decorrente dos boatos que as mulheres ouvem de seus maridos/pais/amigas de uma relação sexual que se deve praticar com um ou mais cunhados como requisito para a obtenção do nome. Porém, de acordo com os depoimentos dos homens e mulheres mais velhos, há diversas regras para a realização da relação sexual e o ciúme e o medo que as meninas afirmam sentir, não se justificam para os mais velhos. As duas senhoras que contam suas experiências do ritual desaprovam o medo que as meninas sentem, e as chamam de frouxas em tom de repreensão.

(Divino): A festa tradicional que tem relações sexuais entre os Xavante é uma festa de muito valor, mas vocês ouviram os padres, eles não queriam que os Xavante continuassem a festa. Para participar dessa festa, o homem tem que ser caçador, ter bastante artesanato, daí a cunhada vai querer ele; às vezes, acontece briga com outro cunhado, mas todos sabem que você é bom trabalhador e caçador, mas existe ciúme (primo, irmão) e começa a confusão. A partir disso, os Salesianos disseram que não tava dando certo e proibiram os Xavante de continuarem a festa, e os Xavante quase obedeceram, obedeceram dez anos, mas depois eles pensaram nisso. Então os padres salesianos posteriormente concordaram (com a festa). Hoje em dia as meninas ouvem muitas histórias sobre sexo, a gente tentou fazer a festa, mas ninguém quer, tem medo. Algumas pessoas contam a história errada, por isso a anciã falou que não tem problema (em fazer a festa). É só o cunhado e a mulher (cunhana) que se entendem, só entre os dois, as pessoas não sabem o que acontece... mas as meninas começaram a ficar com medo, porque ouviram histórias. Dentro da festa a menina ganha o nome dela, bonito. O título do filme era para ser: “Mulheres Xavante recebem nome”, mas como a festa não aconteceu ficou só “Pi’õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome”, porque a festa começa e para, no outro ano

começa e para, hoje as meninas já tiveram filho sem ganhar nome. Pensamos em como dar o título para esse filme, porque as meninas estão sem nome, não receberam. Na aldeia quando viram o filme, todo mundo questionou: por que sem nome? Eu respondi que as mulheres que estão aqui não ganharam nome, por isso ficou assim, então eles concordaram.

(Natal): Falam (alguns homens) que tem ciúmes por causa do sexo, mas eles dizem que antes era bem organizado (os mais velhos), e que se tiver sexo, só os dois vão saber. Só os cunhados podem, e quem quiser que tenha. Dentro da nossa cultura é bem organizado, comportado! Não é como o carnaval dos brancos. Se o homem participa da festa, ele vai acompanhar a cunhada, mas dentro dos clãs. Alguns inventam histórias, os ciumentos pra dar medo nas meninas, de que tem sexo com todos os cunhados e não só com quem ela quiser.

Neste ponto, Natal foi bastante elucidativo com relação às questões que parecem impedir que a festa se realize novamente, e aponta o ciúme como fator preponderante, apesar de os mais velhos serem enfáticos ao contarem de que modo ela funciona, a partir de suas próprias experiências. Esse ciúme de que fala Natal é bem específico, e diz respeito ao medo que sentem os maridos e irmãos das mulheres sobre o fato de elas mesmas terem a possibilidade de manterem relações sexuais com seus cunhados, e este ciúme tem origem com a proibição dos Salesianos que condenaram a poliginia dos Xavante⁵⁷, seguindo os preceitos monogâmicos do cristianismo.

Esta é uma questão delicada para Divino, cuja angústia para a realização deste filme foi compartilhada por ele durante o debate que ocorreu no evento “Ameríndias”. Tanto Divino quanto Natal fizeram questão de contar para o público, muito curioso quanto ao tema da sexualidade, que este ritual é sério e regido por regras, não é “como o carnaval dos brancos” como disse Natal, pois neste caso a relação acontece se a mulher desejar e somente com o cunhado, de acordo a divisão clânica dos Xavante, conforme explicado no cap. III. Não há uma permissividade indiscriminada das relações sexuais, como indicam as histórias que as meninas ouvem e que lhes causam medo.

⁵⁷ A poliginia, isto é, o casamento de um homem com mais de uma mulher, é descrita por Maybury-Lewis (1984, p.122) como uma prática entre os Xavante. Entretanto, o autor aponta que isso depende de diferentes fatores, como o prestígio e a sorte de um homem. Há também a preferência do casamento com as irmãs da esposa. Apesar de essa prática ser comum na aldeia de São Domingos (onde ele pesquisou), o autor aponta que ela estava sendo abandonada na aldeia de São Marcos, onde havia orientação da missão salesiana.

O ritual é apresentado em seus discursos como algo organizado para alcançar um fim desejado, o nome feminino, o bonito nome feminino conforme falou Divino. Diversas mulheres não o receberam, e assumir isso em um filme, e discutir essa questão com pessoas estranhas ao seu povo, é uma postura corajosa da parte de Divino e Natal, que assumem que a catequese dos evangelizadores da Ordem dos Salesianos foi o principal motivo da interrupção deste ritual. Aconteceu uma mudança nos costumes e essa mudança está sendo discutida pela comunidade; pode-se pensar que o filme desencadeou essa discussão na medida em que esse projeto começou desde o final da década de 1990. As reflexões acerca da mudança de um costume (ritual) são compartilhadas com os espectadores.

(Divino): *“Foi muito difícil pra realizar, longa batalha, porque a festa foi quase esquecida há 20/30 anos, a última que aconteceu foi em 1967 no começo de contato, depois não quiseram mais fazer por influência dos Salesianos que acharam que não era bom e eles obedeceram (comunidade Xavante). Os velhos, os melhores realizadores da festa morreram, então resolvemos fazer (o filme)”*.

(Divino): *“Os velhos falam: ‘vocês têm que continuar trabalhando, vocês jovens tem memória curta e fraca, não é como a gente. Vocês andam na cidade, tem ideia muito misturada. Então é melhor registrar enquanto a gente tá vivendo, pois o nosso conhecimento vai embora com a gente’. Em 1995 eu filmei (a festa da onça), e ainda tava começando a fazer o registro, sem fazer roteiro e sem pensar em fazer filme. Depois eles me pediram e eu fiz uma seleção de vídeo pra vídeo de 2 horas e mostrei pra eles, a aldeia inteira lotou, numa tevê de 35 polegadas e eles assistiram, coloquei alto e na caixa de som. A partir disso começou a surgir a ideia de realizar de novo a festa. Eles pediram pra fazer e eu fui fazer projeto, mas os jovens souberam da festa e falaram que não iam fazer, e os velhos queriam fazer pra filmar, como os outros filmes de rituais (furação da orelha) e a gente tentou em 2002, 2003, 2007, 2008 e parou. Mas o projeto tava aprovado (financiamento através do VNA), e a gente não pode fazer projeto e não fazer o filme. Esse trabalho foi dramático, eu tentava, ia à casa dos velhos e pedia apoio, eles apoiavam, mas os jovens não queriam e isso foi complicado. E depois que saiu o vídeo todo mundo se arrependeu de não ter feito a festa. Eu sarei depois, não tem mais doença (com a finalização do filme)”*.

(Divino): *“Agora tem muitas pessoas falando que querem fazer, mas vamos programar, deixa o tempo passar, deixe as meninas esquecerem as fofocas que ouviram naquele momento que tentamos realizar. E eles me falaram: calma que você terá esse filme. Espero que o Natal*

assuma, se eles realizarem a festa. Têm três pessoas na aldeia fazendo filmes (alunos) eu vou levando os alunos nos eventos pra eles aprenderem a debater”.

Questão dos espectadores: Vocês aceitariam que suas filhas participassem dessa festa? (Nominação das mulheres).

(Divino): *“Aceito sim porque é tradição, aceitar aceito, e tradição é obrigado a gente passar. Somos obrigados a passar por todas as tradições. Esse é um ritual feminino. Vai lá e participa, esse é um bom exemplo pra todos verem e depois deixar participar. Nós não podemos deixar nenhuma esposa sem participar e passar as provas, Xavante tem que passar todas essas provas da cultura que a gente tem”.*

Questionei Divino acerca desta mudança, perguntando-lhe se a comunidade ainda discute sobre este ritual e se ainda desejam realizá-lo. Ele afirma que sim, que esta é uma discussão delicada que está sendo feita e pode vir a ser realizado novamente para ser filmado (assim como era seu desejo). Ainda não sabemos os desdobramentos do filme neste ponto, se ele será capaz de estimular as jovens para a realização da festa.

2.3.4 Outros Encontros com Divino

Quando conheci Divino ele se encontrava em meio a um povo indígena diferente do seu, e esse primeiro contato foi entre os Mbya Guarani. Os encontros seguintes se deram nos eventos relatados. A partir de então, Divino se tornou meu interlocutor: temos nos falado pela internet e nos encontramos pessoalmente outras três vezes.

Em uma ocasião fui até o CEDIPP (fevereiro de 2012), quando o cineasta estava editando um filme – juntamente com outros realizadores indígenas: Paulinho Kadojeba (Bororo) e Juanahu Iny e Caio Lazaneo (Karajá) –, oriundo de um projeto de produção partilhada entre pesquisadores do CEDIPP e os indígenas citados, que também são realizadores. Este projeto estabeleceu a prática de realizar oficinas de vídeo em aldeias indígenas e finalizar a edição na escola de comunicação e artes (ECA/USP) do qual o CEDIPP faz parte.

Quem coordenava a edição era Caio Lazaneo. Este foi um momento de conversa que tivemos sobre o trabalho, o que me mostrou seu envolvimento em trabalhos que ultrapassam as questões relativas aos Xavante e, sobretudo, sua capacidade de articulação com outros cineastas/produtores, sejam indígenas ou não indígenas, naquele momento eles estavam

finalizando a edição de um filme que haviam realizado entre os Karajá, também denominado Karajá⁵⁸.

Pude encontrá-lo pessoalmente outra vez na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia (julho de 2012), durante uma mostra de filmes de realizadores nativos (Aborígenes, Maxakali, Xavante) organizada pelo prof. dr. Renato Athias. Divino também estava lá e participou de um debate posteriormente à exibição de seu filme *Sangradouro* (2009). A última vez que encontrei Divino foi em São Paulo (12/12/2012). Nessa ocasião realizei mais uma entrevista com o cineasta, que durou cerca de uma hora e meia, e desta vez segui um roteiro de questões previamente preparadas e tive a colaboração de meu companheiro, André de Castro Pereira, para fazer o registro audiovisual de nossa conversa.

Durante o período que realizei a pesquisa estive em contato com o realizador por meio de comunicações pessoais e nas ocasiões que denominei de momentos etnográficos. Divino acompanhou meu trabalho e sempre o questionou, desejando obter informações a respeito do que eu estava escrevendo. Desde o início desta pesquisa, procurei deixar claro que minhas intenções em estudar seus filmes não objetivavam nenhum tipo de ganho financeiro e, sobretudo, minhas condições materiais de trabalho foram explicitadas. Sempre soube que era preciso negociar a pesquisa com Divino, pois ele colaborou comigo em diversas situações. No entanto, o cineasta sabe que a pesquisa foi realizada somente com os recursos oriundos da bolsa de mestrado CAPES/REUNI, e que esta também era minha principal fonte de renda no período.

Apesar disso, Divino negociou comigo de acordo com as minhas possibilidades. Uma das formas que encontramos para isso foi através da venda de seus DVD. Vendi dez DVD da coleção cineastas indígenas e também pude colaborar com algum recurso financeiro em outros dois momentos. Além disso, outra maneira que pude colaborar foi com a doação de roupas usadas, obtidas com amigos e pessoas da pós-graduação, que Divino e Natal levaram para a aldeia quando vieram para os eventos. Fui convidada para acompanhar duas oficinas de

⁵⁸ Caio Lazaneo realizou um projeto em parceria com Divino Tserewahú no âmbito do CEDIPP da ECA/USP, no qual desenvolveu um trabalho na aldeia de Sangradouro (janeiro de 2011) ministrando com outrosicineiros, incluindo Divino, uma oficina de formação de realizadores indígenas. Tal trabalho tem o enfoque da antropologia compartilhada, sendo que as imagens são feitas nas aldeias (o projeto se estende a várias aldeias) e a montagem é feita na Universidade e corresponde também ao trabalho de mestrado de Caio Lazaneo nesta mesma instituição. Dessas oficinas resultaram vídeos em formato de curta metragem, que se encontram disponíveis em: <<http://www.youtube.com/user/sbairon>>

audiovisual que ocorreram em Sangradouro, para as quais não pude ir, mas ainda espero novas oportunidades de, no futuro, ir conhecer a aldeia Sangradouro.

2.4 Características de um “Cinema Menor”

A denominação “cinema menor” advém do termo “literatura menor”, cunhado pelos filósofos franceses Deleuze e Guattari (1977) na obra em referência à literatura de Kafka. Menor, não no sentido pejorativo, como inferior, mas por esta literatura ter sido feita por um judeu em uma língua que não era a sua de origem, pois ele a escreveu na língua dominante da sociedade em que vivia, e escreveu de forma criadora.

No caso, os autores estavam se referindo ao uso da língua alemã ao invés do tcheco, a língua materna de Kafka. Apesar de utilizado em Praga, onde vivia o escritor, o alemão era a língua burocrática, utilizada por uma minoria opressiva (a classe dominante), e não usada pela maioria da população. Sendo assim, este alemão funcionava para Kafka, um judeu tcheco, como uma língua desterritorializada, própria para “estranhos usos menores”, usos subversivos da linguagem, como o que ele empreendeu.

Penso que os filmes indígenas também podem ser considerados próprios para estranhos usos menores, pois, além de suas particularidades pertencentes à escolha da narrativa, os indígenas são uma minoria étnica no Brasil e podem utilizar a narrativa cinematográfica para usos criadores, tal como fez Kafka com o alemão. E assim como a literatura, esse cinema é realizado por minorias numa linguagem da maioria, no caso de Kafka a língua alemã e no caso dos índios, o cinema.

Existiria, assim, um sotaque marcador desse cinema, que o torna menor⁵⁹. Essa discussão iniciada na graduação me levou a outras questões mais específicas sobre as imagens fílmicas de Divino Tserewahú, que opera essa potência do cinema menor para construir a sua narrativa de uma “cultura Xavante”.

O modo como este cineasta se apropria e utiliza essa linguagem cinematográfica para dar corpo e expressão a sua ideia é o foco da discussão na etnografia fílmica que apresentarei

⁵⁹ A ideia de cinema menor pode estender-se a diversas populações, minoritárias ou não: sejam religiosas, periféricas, étnicas ou outras que realizem um cinema específico, com algum tipo de “sotaque”, pois a minoridade não diz respeito à questão étnica, mas sim à semiótica da língua.

no capítulo terceiro. Para tanto, considero pertinente fazer uma discussão acerca da ideia de “cinema menor” para posteriormente apresentar os filmes que analiso.

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura e que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura (“A batalha literária adquire uma justificação real na maior escala possível”). A impossibilidade de escrever de outra maneira que não em alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma distância irreduzível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua afastada das massas, como uma “linguagem de papel” ou “artificial”; e tanto mais os judeus que, ao mesmo tempo, fazem parte dessa minoria e dela são excluídos, como “ciganos que roubaram do berço a criança alemã”. Em resumo, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores (DELEUZE E GUATTARI, 1977, p.25).

De acordo com Deleuze e Guattari, Kafka escreve em alemão por ser esta a língua de uma minoria dominante, falada pela elite intelectual de Praga. Os alemães que, assim como ele, eram minoria e que, também, falavam uma língua desterritorializada, visto que este alemão veiculado em Praga não era o mesmo alemão literário, sendo gramaticalmente pobre. Optar por esta língua foi uma decisão política, já que Kafka, como judeu, fazia parte da minoria excluída pelos alemães. Como argumentam os autores, a opção de utilizar esta língua desterritorializada possibilitou explorar, em seus textos, toda a potencialidade da linguagem, fazendo um uso criador e intensivo dessa sua pobreza, o que diz respeito aos *estranhos usos menores* que Kafka faz deste alemão “corrompido”.

Os usos intensivos da linguagem, aos quais Deleuze e Guattari se referem, dizem respeito à pobreza do vocabulário deste alemão que também é influenciado pelo tcheco e que apresenta “o uso incorreto de preposições; o abuso do pronominal; [...] a multiplicação e a sucessão de advérbios; o emprego das conotações doloríferas; a importância do acento como tensão interior da palavra [...]” (1977, p.35), e que conforme análise de Wagenbach, Kafka toma de modo criador tais aspectos, possibilitando novas flexibilidades e intensidades. Tais usos correspondem ao que Deleuze e Guattari denominaram de “condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)” (*Idem*, p.28).

Deste modo, essa literatura menor tem um potencial revolucionário na medida em que consegue se firmar com suas particularidades no seio da literatura dita estabelecida. Ela encontra o seu próprio jeito de ser, ou como diriam os filósofos “seu próprio terceiro mundo,

seu próprio deserto”. O cinema menor de Divino Tserewahú também pode encontrar o seu próprio deserto, o seu próprio jeito de ser, com características distintas de outros cineastas não indígenas, pois possibilita a este cineasta [re]criar com seus filmes uma “cultura Xavante”.

Das três características desta literatura menor, discutidas por Deleuze e Guattari, a primeira é que há necessariamente uma desterritorialização da língua, justamente por ela ser criada em um contexto e ser levada para outro, sendo modificada neste. Para Kafka, escrever em alemão é uma barreira linguística, por ele ser judeu e ter nascido em um país que tem uma multiplicidade de línguas, como a tcheca, o alemão, o ídiche, o hebraico, além do francês e do inglês, e esta última estaria se tornando tão importante quanto o alemão. Porém, Kafka era um dos raros escritores judeus que compreendia quase todas estas línguas e, por isso, também pôde potencializar este alemão em seus textos, utilizando elementos do ídiche de forma diferenciada do modo como o usaram outros escritores. Kafka não utilizou o alemão num processo de incorporação do hebraico como fizeram escritores da escola de Praga, mas utilizou o ídiche “para convertê-lo em uma escritura única e solitária” (p.40). Kafka introduziu elementos do ídiche no alemão de Praga, criando uma maneira distinta de escrever. Para o dinamarquês Karl Erik Schøllhammer, que analisa a obra de Deleuze e Guattari:

No caso histórico de Kafka, trata-se de um escritor que escreve em alemão como parte de uma minoria judia em Praga e, portanto, é desterritorializado triplamente. Não escreve em tcheco, a língua da sua pátria, não escreve em ídiche, a língua da sua comunidade, mas escreve num alemão deficitário, deslocado da língua maior. Assim, a desterritorialização da língua de Kafka expressa a ruptura do seu compromisso nato com as ideologias de uma língua materna, estofo da consciência nacional e conteúdo de uma identidade orgânica que naturalmente representa (SCHØLLHAMMER, 2001, p.63).

A segunda característica desta literatura é que tudo passa pela questão política, pois o caso individual se remete necessariamente a outras histórias, “é nesse sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, os quais determinam os valores do primeiro” (DELEUZE E GUATTARI, 1977, p.26).

A terceira e última característica é o seu caráter coletivo, que diz respeito ao fato de não haver muitas pessoas em situações linguísticas minoritárias que dominam o processo de escritura ou até mesmo tem talento para tal criação; por isso, há um caráter coletivo oposto a um caráter de autor/mestre. Neste caso, toda produção textual é necessariamente relacionada a uma comunidade, mesmo que outras pessoas desta comunidade minoritária não estejam em comum acordo com quem a produziu. “O campo político contaminou todo o enunciado” (p.27).

É possível traçar um paralelo entre o cinema de Divino Tserewahú com estas três características. Seguindo a ordem aqui apresentada, passo à questão da desterritorialização linguística. No caso do cinema menor, a produção não passa pela literatura, é claro, mas pela construção cinematográfica. Ela até pode abarcar a escritura na produção do roteiro, mas de modo diferente, o roteiro não utiliza a escrita da mesma forma que a literatura, sua composição se dá em outra sintaxe, muita mais objetiva e com diversas variações, com presença de diálogos ou não, dependendo do filme (documentários ou outras narrativas).

A língua nativa de Divino Tserewahú é o Jê Akwén⁶⁰, falado pelos Xavante, e sua segunda língua é o português, que vem sendo aprendida e operacionalizada, de modo geral, pelos indígenas brasileiros, na medida em que eles foram se relacionando com os não indígenas. Atualmente a educação bilíngue é presente em sua aldeia assim como em diversas outras aldeias no Brasil. No caso de Divino, como citado anteriormente, sua educação escolar se deu tanto na escola da missão Salesiana como em São Paulo, em escolas regulares, o que no seu caso não correspondeu exatamente ao mesmo processo de educação escolar que recebe outro estudante na educação básica das escolas regulares, visto haverem diferenças neste processo de ensino.⁶¹

Neste quesito, a língua portuguesa para Divino não é sua primeira língua, ele a utiliza como segunda língua e, apesar de manejá-la muito bem, é possível notar um sotaque em sua fala. No entanto, esta é a língua a ser utilizada em suas relações com a sociedade não Xavante, seja ela não indígena ou indígena pertencente a outros povos. De acordo com Domingues (2007, p.97) que escreveu artigo acerca de uma “literatura indígena”, os indígenas no Brasil não falam o mesmo português que os brasileiros, nem escrevem, por isso a questão da desterritorialização da língua, para esta literatura, também está posta.

[...] parece que esta geração de escritores à qual estou me referindo percebeu que a única forma de criar uma literatura indígena no sentido que a palavra literatura tem hoje, era escrever em português, ou como agora, ser traduzida para o italiano e outras línguas. Olívio ou Adolfo falam nas suas casas em Guarani; falam nas suas aldeias em Guarani, mas quando escrevem os seus relatos, escrevem em português. Eles sabem muito bem que uma literatura Guarani é impossível, por isso eles escrevem em português. [...] O que os escritores indígenas podem fazer com o português que eles e suas comunidades falam? Sabe-se que este português não é o mesmo que o português falado nas cidades ou em outras partes do Brasil, inclusive que este mesmo português

⁶⁰ Informação que pode ser encontrada no site do Instituto Sócio Ambiental (ISA), disponível em: <<http://www.socioambiental.org.br/>>

⁶¹ Sobre a escolarização indígena: “A guerra dos alfabetos: os povos indígenas na fronteira entre o oral e o escrito”, artigo de Bruna Franchetto disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000100002>

indígena não é o mesmo falado em diferentes comunidades indígenas (DOMINGUES, 2007, p.97).

O aprendizado da técnica da realização fílmica para Divino se deu principalmente por meio do português (salvo os momentos em que ele estudou fora do Brasil), e construir uma comunicação a partir de uma linguagem aprendida com os não indígenas é adentrar em outros registros e códigos de comunicação, que passam tanto pela escrita quanto pela imagem; no caso de Divino a imagem é o veículo comunicacional escolhido para sua atividade narrativa criativa.

A estética dos filmes realizados por Divino Tserewahú é decorrente das influências das escolas de cinema que frequentou. O VNA foi sem dúvida a escola que mais o influenciou; são muitos anos vinculado a ONG, inclusive com vínculo formal. É importante citar o trabalho de Mari Corrêa (2004) neste processo, que foi a principal responsável pelas oficinas de formação de realizadores de 1998 até 2009 e co-diretora do VNA até 2009. Esta cineasta formou diversos realizadores indígenas, e conhecer sua maneira de fazer filmes nos auxilia na compreensão dos filmes de Divino e, de modo geral, dos realizadores indígenas formados durante sua participação no projeto.

Corrêa, além de cientista social formada pela PUC-SP, é cineasta formada pela Paris III Sorbonne Nouvelle (França) e pela Ateliers Varan (Paris), escola de documentaristas que nasce a partir da influência do cinema de Jean Rouch e do cinema direto, tendo como lema “o ensino por meio da prática”⁶². Essa formação de Corrêa influenciará sobremaneira os filmes dos realizadores indígenas.

O conceito e o método de aprendizagem dos Ateliers Varan punham o documentarista iniciante diante de um leque de questões éticas, políticas e filosóficas que iam muito além do manuseio do equipamento. Era um aprender fazendo, quebrando a cara e refletindo. Lá eu aprendi que fazer filmes é pôr-se em risco, é estar aberta ao real e ao imprevisível, despindo-me de ideias pré-concebidas (CORRÊA, 2004).

É possível perceber nos filmes de Divino algumas influências deste modo de fazer cinema proposto por Corrêa, que passa por sugestões de filmar o cotidiano de parentes, os acontecimentos e os não acontecimentos, presentes em filmes como *Shomotsi* (2001) ou *No tempo das Chuvas* (2000)⁶³ e em muitos outros de realizadores indígenas formados nas oficinas por Corrêa. De acordo com Busso (2011), que entrevistou Carelli, Mari Corrêa ajudou na edição

⁶² Informações sobre o Ateliers Varan disponível em: <<http://www.ateliersvaran.com/spip.php?article25>>

⁶³ Informações sobre os filmes estão disponíveis no site do VNA, citado em nota 1.

do filme *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999) e sabe-se que este foi um filme bastante complexo para ser realizado, devido às questões políticas internas de Sangradouro na época, que envolveram disputas entre os clãs da aldeia e a presença de Xavante de outras aldeias, que por disputas políticas diversas vezes criaram empecilhos para a concretização do filme (CARELLI, 1998); ainda assim, o filme reflete bem a intimidade entre os sujeitos que filmam e os que são filmados, pois a edição privilegiou tal aspecto.

Percebe-se a intimidade entre o cineasta e os sujeitos filmados em todos os sete filmes. Nas situações em que há conversas ou comentários triviais, como em uma cena do *Wai'á Rini: O poder do sonho* (2001), sobre o ritual Xavante (*Wai'á*) de iniciação à vida espiritual masculina, em que Divino filma seu tio gritando para as mulheres correrem e levarem água para os filhos e afilhados que estavam sendo iniciados na festa, e posteriormente fala para a câmera em um tom bem humorado: “*Meu sobrinho Divino também está me filmando, ele é pau grosso. Ele é valente, amanhã vai me levar no supermercado para comprar as coisas que eu preciso*” (11’23”). É clara a intimidade do cinegrafista com o sujeito filmado – seu tio – que em tom de brincadeira o elogia para, assim, obter no dia seguinte um favor desejado. Além da intimidade percebemos as negociações que Divino faz para filmar as pessoas da aldeia, como explicitado no item anterior.

Seus filmes estão constituídos com os elementos primordiais de certa tradição documentária cinematográfica, i.e., com entrevistas, depoimentos explicativos, montagem paralela, enquadramentos em planos gerais e americanos, narração, dentre outros, e ainda assim é um cinema bastante peculiar, que traz para a linguagem do cinema não ficcional um tipo de sotaque que me interessa aqui perceber e distinguir.

O sotaque que Divino apresenta em seus filmes diz respeito aos usos que ele faz dentro da narrativa cinematográfica, e essa intimidade com as pessoas da aldeia é um dos aspectos. Além disso, em todos os seus filmes há narração em *voz over*, porém, essa voz não é distanciada, expositiva, como usualmente em filmes de não ficção como ressalta Nichols (2005, p.144), mas uma voz subjetiva, em primeira pessoa. Divino além de narrar também está presente nos filmes, aparece com sua câmera, participa dos rituais e é frequentemente interpelado pelas pessoas da comunidade. Essa é uma *voz over* que tem corpo.

Para David MacDougall (2009), quando olhamos as coisas somos guiados pelos nossos interesses culturais e pessoais, de forma que nossa visão é profundamente predeterminada, e

“há, portanto, uma interdependência entre percepção e significado. O significado molda a percepção, mas no final a percepção pode re-figurar o significado, de modo que na etapa seguinte isso pode alterar a percepção mais uma vez” (p.63). Para esse autor, essa condição se aplica tanto a ver as imagens quanto a fazê-las, sendo que a produção de significados acontece por meio do corpo todo e não apenas do pensamento; no ato de produzir imagens há a impressão das marcas do corpo de quem a produziu bem como dos significados que se desejou comunicar. Por isso ele afirma que “Imagens corporais não são apenas imagens de nossos corpos; elas são também imagens do corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo” (*Idem*, p.63).

Não é possível se furtar da presença corporal de Divino, porque em suas escolhas de construção fílmica ele faz questão de se mostrar como parte das pessoas que estão sendo filmadas. Outro exemplo disso é a recorrência do posicionamento da câmera na mesma altura do objeto, ou seja, das pessoas filmadas; assim, a câmera parece dialogar com as personagens. A história que está sendo contada é também a sua história, e o espectador tem esta percepção. Para McDougall (2009), no enquadramento das imagens é possível perceber o que se quer contar, pois o enquadramento é sempre uma escolha e, nesse sentido, também é possível perceber a sensibilidade do autor das imagens, que pode ter diferentes intenções no recorte escolhido.

A voz *over* de Divino permite ao espectador que forme não apenas uma imagem deste cineasta e das pessoas que aparecem, mas também proporciona um tipo de conhecimento que é apreendido pelo visual. A intenção de Divino em se mostrar como parte do grupo filmado é percebida e passível de ser entendida pelo espectador como parte da experiência do cineasta, na aldeia. Nos termos de MacDougall (2009, p.66) “o conhecimento visual (bem como outras formas de conhecimento sensorial) nos oferece um de nossos meios primários de compreender a experiência sentida por outras pessoas”.

Divino opta por narrar parte dos filmes em português, parte em sua língua nativa. Os depoimentos das pessoas e as conversas entre eles são sempre sua língua nativa, com legendas traduzidas. Os diálogos em português são direcionados para os não Xavante. Seus filmes são íntimos e pessoais: ele, sendo o diretor, também faz parte do elenco do filme. *No filme Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem nome* (2009), Divino conta algo extremamente pessoal ao espectador, que diz respeito à festa das mulheres:

(Divino) *“Vocês viram naquelas imagens (no filme) do tempo de contato, de 1967, os padres viram essa festa pela primeira vez, eles estavam lá presentes, e alguns deles começaram a ouvir os Xavante e começaram a ver que essa festa não vale nada pra eles...eu não falo mal dos padres, eu falo como nossos pais falam; então eles começaram a falar que essa festa é pecado pra eles, vamos dizer. Ai eles não quiseram mais fazer (permitir que os Xavante realizassem a festa). Foi em 1967 (a festa) e eu lembro que depois foi em 1973 (a última festa), teve mais, só que eu não lembro, eu lembro de 1973 porque foi nesta festa que eu fui transformado. Eu não nasci na festa que minha mãe passou, eu nasci sete meses depois, prematuro”.*

Divino relata que foi concebido durante a festa de nomeação das mulheres que sua mãe participou, e revela que seu pai biológico é outro homem. Ele conta essa particularidade durante uma conversa que está tendo com Tiago Torres na sala de edição (possivelmente na sede do VNA). Notamos a presença do cineasta como alguém que explica o ritual feminino ao espectador para que o filme possa fazer sentido, e se mostra como um fruto deste ritual. Divino faz parte daquilo que está contando e permite que o espectador compreenda sua experiência por meio de sua fala e de sua imagem.

Apenas em *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999) houve a participação de indígenas de outras aldeias nas filmagens, como Caimi Waiassé, Jorge Protodi e Whinti Suyá, sendo que Whinti não falava a língua local, o que no ponto de vista do coordenador do VNA não é a melhor opção para os filmes dos indígenas; nos outros filmes as imagens adicionais que não são de Divino, são de seus assistentes na aldeia ou da equipe do VNA, em menor quantidade. Segundo Carelli em entrevista a Ruben Caixeta (2009), “Entendemos que o negócio que funcionava mesmo era botar as pessoas de um mesmo grupo para trabalhar na sua comunidade, sem a barreira da língua e com mais acesso e intimidade com as pessoas filmadas”.

Divino precisa manejar esta linguagem maior (do cinema), isto é, manejar uma linguagem desterritorializada para este cineasta. Além de ser algo que ele pode fazer por ter aprendido com seus instrutores ao longo do tempo em que trabalha com a câmera, ele maneja esta “linguagem” nos termos de Deleuze e Guattari, de forma criadora e/ou intensiva; seu “sotaque” está marcado nos filmes. A voz deste cineasta não é uma voz individual, ela tem corpo, e fala com e pela aldeia de Sangradouro. O cineasta não se coloca como único autor de seus filmes:

“Todos os meus filmes nunca realizei sozinho, e como sempre fui diretor, sabe? Eu considero muito eles (anciãos), nunca fiz o filme da minha vontade. Às vezes, falo

com eles e o que eles não concordam eu concordo com eles. Eu monto tudo, levo de novo na sede do VNA e falo: os velhos reprovaram isso e isso e vamos reeditando e depois levo e mostro de novo pra eles e falam: ‘tá certo’ ou ‘não tira isso, é só colocar isso’. Agora a coisa que eles querem que não tá na imagem, se eles querem que entra algo então vamos e entrevistamos, aí já pego a câmera e entrevisto eles. A gente vai assistindo e se bateu a gente encaixa, levo de novo (VNA) e mostro (aos anciãos) e falam: ó, tá perfeito. Pronto, aí eu ligo pra sede (VNA) e tá aprovado, então a gente vai finalizando com os créditos e faz o DVD e levo de novo (anciãos) e eles analisam pela última vez e tá aprovado...daí toda vez que tá aprovado a gente faz várias cópias, muitas cópias e todas aldeias ganham. Nunca eles ficaram sem ganhar o filme, porque eles se animam com sua imagem, pra eles a imagem deles é uma história” (informação verbal)⁶⁴.

Quanto à segunda característica da literatura menor, a sua natureza política, neste cinema menor o político também é constante. Na literatura, a questão do político aparece em relação ao sujeito que produz a escritura, e ele é imediatamente vinculado e/ou relacionado ao seu grupo; notamos também esta relação no cinema menor de Divino, pois imediatamente o relacionamos aos Xavante. Todos os filmes tratam de questões que dizem respeito aos Xavante, seus rituais, por exemplo, e/ou de questões que envolvem outros grupos indígenas. A partir dessas produções outras histórias imediatamente se agitam e aparecem. Nos termos dos autores do conceito de “literatura menor”, é o agenciamento de uma enunciação coletiva, só que “dos povos indígenas”.

A descrição a seguir de um trecho do filme *Meruntî kupainîkon man: Vamos à Luta* (2002), pode esclarecer esta relação proposta: o cenário é a aldeia Maturuca do povo Macuxi durante a celebração de um ato comemorativo referente aos vinte e cinco anos de luta pela homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol (onde moram outros povos também).

A câmera mostra em primeiro plano uma liderança falando ao microfone para o restante da população na aldeia; ele usa um cocar com muitas penas coloridas, está vestindo uma camisa branca e tem alguns colares de sementes escuras ao pescoço. O homem fala a todos sobre o motivo daquela celebração, que diz respeito à luta a que eles iniciaram há vinte e cinco anos pelo reconhecimento da T.I., em 25 de abril de 1977. Ele conta que esta luta começou com a organização das pessoas na aldeia, que resolveram não tomar mais bebida alcoólica (cachaça), pois isso era motivo de muitos problemas, inclusive estava os colocando sob o risco de perderem suas terras. Ao fundo da imagem da liderança notamos algumas faixas com os textos: “ou vai ou racha”; “nossa luta”. Na sequência, a câmera mostra em plano americano um grupo

⁶⁴ Depoimento de Divino em entrevista realizada no dia 17/10/2010.

de jovens em pé cantando ao som de um violão, meninos e meninas adolescentes, uns ao lado dos outros, as meninas à frente dos meninos e uma delas segurando um microfone, que amplia o som da voz do grupo. Um jovem, atrás da menina que segura o microfone, toca o violão.

Eles estão ornamentados, as meninas estão de sutiã ou biquíni de cores variadas (preto, amarelo, branco), vestem uma saia feita de bambu por cima do short e usam cocares com penas de cores diversas. Os meninos também usam cocares, estão com o tronco nu e vestem calções (pretos, verdes, cinza). Alguns também têm o rosto pintado de urucum. Atrás dos jovens percebemos as faixas com as palavras de luta já citadas. Enquanto cantam, a câmera mostra outras pessoas que estão próximas dos jovens, também em pé, batendo palma e acompanhando a seguinte letra de música, cantada em português:

“A decisão 26 de abril vai ou racha ano de 77, colaborando com o dia em jejum se tomaram a decisão, não à bebida alcoólica sim à comunidade, com o trabalho formamos a união. Não à bebida alcoólica sim à comunidade, com o trabalho formamos a união”.

Este filme foi realizado por Divino devido a um convite do povo Macuxi, que na época ainda enfrentava um processo conflituoso com relação à homologação de suas terras, a Raposa Serra do Sol. Convidar um indígena de outra etnia para filmar a festa de celebração dos vinte e cinco anos de luta pela homologação das terras foi algo bastante interessante e uma postura política por parte daquele povo. Deixam claro para os não indígenas suas diferenças e especificidades em diferentes momentos do filme. O filme é falado em português, e notamos o registro interétnico; há um tom de militância nas falas das lideranças, que criticam a atuação do exército que aparece em dado momento na aldeia. Divino filma o diálogo entre as lideranças e o Exército; elas não permitem a presença do Exército em uma das aldeias daquela T.I.

O filme é tenso, Divino opta por narrá-lo em português e expõe em diversos momentos o seu ponto de vista sobre a situação daqueles povos que estão em um embate político com o Estado. Ele é solidário e conta para a câmera o quanto acha estranho e difícil ter o Exército na área indígena, visto que ele e os Xavante não vivenciam tal experiência, considerada ameaçadora. A imagem fílmica foi uma possibilidade política para evidenciar esta luta,

tornando-se aliada dos Macuxi na luta pela conquista definitiva da T.I. Raposa Serra do Sol, que se concretiza finalmente em 2005⁶⁵.

A relação existente entre a literatura menor e a política diz respeito também ao cumprimento de tarefas coletivas. Na falta de um povo, este seria o papel dessa literatura, para inventar um sentimento coletivo de pertencimento a determinado povo. Penso que o filme poderia cumprir um papel semelhante nos mesmos termos que os filósofos pensaram, pois ele é capaz de exprimir os anseios dessas outras comunidades/sociedades minoritárias, como é o caso dos indígenas.

O caráter imediatamente político da literatura de Kafka é resultado da corrosão da identidade e da ideologia da nação, que possibilita uma prática literária em vias de “suprir uma consciência nacional, muitas vezes inativa e sempre em vias de desagregação, e cumprir tarefas coletivas na falta de um povo” (DELEUZE, 1990, p.259). É por essa desarticulação da consciência coletiva e nacional que a “literatura se torna positivamente encarregada do papel político” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p.27), um papel que de maneira fundamental visa exprimir “uma outra comunidade potencial, e forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (SCHØLLHAMMER, 2001, p.63).

Segundo Schøllhammer (2001, p.63), a literatura menor colabora para inventar um povo: “Inventar um povo marca exatamente a passagem, na literatura menor, de um efeito estritamente receptivo sobre um suposto leitor, previsto nas poéticas do modernismo, para um efeito que se dá como uma enunciação coletiva de uma comunidade potencial”. Para os filósofos franceses esta literatura é uma abdicação da autoridade autoral para se mesclar ao que eles chamam da enunciação coletiva de um povo. “Assim, o aspecto imediatamente político da literatura menor não tem nada a ver com seu conteúdo ideológico, mas com sua performance enquanto uma multiplicidade de atos de fala que forma uma máquina expressiva” (*Idem, ibidem*). Esse tipo de literatura é um enunciado coletivo que, enquanto agenciamento, se engrena nas redes discursivas do poder. O cinema de Divino pode ser pensado de maneira semelhante, como um enunciado coletivo, uma máquina de expressão que colabora para inventar o que é o povo Xavante por meio da temática predominante – o ritual.

A terceira característica da literatura menor – valor coletivo – também pode ser entendida neste cinema, pois, segundo a dupla de filósofos, nesse tipo de produção menor não há muitos sujeitos tão talentosos ou tão hábeis para o ofício da criação literária. Por isso, penso

⁶⁵ A T.I. Raposa Serra do Sol esteve repleta de conflitos mesmo após a homologação. Mais informações em: <<http://www.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=1969>>

que também entre os indígenas não há tantas ofertas de sujeitos dispostos a aprenderem o ofício da realização fílmica. Em Sangradouro, até hoje, não se destacou outro jovem na realização de filmes, apesar de estar havendo um processo de formação na aldeia que já possibilita alguns resultados, como no caso de Natal, mas também esta é uma questão complexa, tornar-se um cineasta entre os Xavante passa por questões políticas e disputas (CARELLI, 1998). De todo modo, talvez leve algum tempo para outro cineasta de Sangradouro se consolidar neste trabalho⁶⁶.

A questão do coletivo pensada para a literatura menor compactua com a não existência de uma autoridade autoral (única) da parte de quem produz a obra: ela remete ao coletivo, pois na sua individualidade o “escritor”, ou neste caso o “cineasta”, articula ou organiza uma ação comum que diz respeito às outras pessoas também. No caso de Divino, esta ação remete aos Xavante, em particular, e aos indígenas, em geral.

Divino afirmou que para concluir as edições de seus filmes foi preciso apresentá-los para a aldeia e, sobretudo, ouvir os comentários dos mais velhos e das lideranças. Pensando nessa questão me remeto ao que MacDougall (1997) escreveu no artigo “De quem é essa história?”, no qual problematiza a relação existente entre a voz do filme que pode ser a do autor do filme e as outras múltiplas vozes que podem aparecer dependendo da construção narrativa do cineasta. Ele escreve este texto discutindo a autoridade do etnógrafo, quando este escreve sua pesquisa de campo com os sujeitos pesquisados e de como, a partir do final década de 1970, os antropólogos reconheceram que este trabalho é, antes de qualquer coisa, contar uma história. E as histórias não dão conta do todo, nelas se incluem/excluem determinados quesitos dependendo da opção do escritor/autor. No entanto, esses etnógrafos passaram a incluir as outras vozes da pesquisa, a dos sujeitos nativos. Esta questão para MacDougall aparece também nos filmes etnográficos sem necessariamente ter a influência dos textos etnográficos: “Os realizadores de filmes etnográficos provavelmente se tornaram sensíveis a algumas dessas implicações textuais, independentemente dos escritores etnográficos” (*Idem*, p.96).

O problema colocado por MacDougall vem ao encontro das dúvidas que podem advir dessa forma de representação, pois com a incorporação de outras vozes (nativas) nas etnografias, a questão que se apresenta é se haveria uma independência textual para tais vozes,

⁶⁶ Tornar-se um cineasta entre os Xavante passa pela escolha dos líderes e tem relação com o clã que está na chefia da aldeia no momento, como vimos em Carelli (1998).

subordinadas à voz do pesquisador/escritor/autor. No final, o escritor é quem decide o que incluir ou excluir em sua produção. Para o autor do artigo, essa questão é mais fácil de se pensar nas etnografias escritas, pois nos filmes as imagens trazem a questão das vozes de forma mais “vazada” (*Idem*, p.97).

Assim, o escritor/autor das obras e/ou filmes seria sempre o responsável pela seleção daquilo que sua obra contém. Mas pensando na postura declarada por Divino, tanto em entrevista que me concedeu, nos depoimentos durante os debates de seus filmes que presenciei quanto em textos de outros pesquisadores (CARELLI, 1998; GONÇALVES, 2012), essa seleção das imagens e do que será conservado na edição dos filmes passa necessariamente por negociações com os líderes da aldeia. Sua vontade individual é negociada, não dominante.

Por este motivo, eu aproximo seus filmes do caráter coletivo da literatura menor como entendido por Deleuze e Guattari, dado que é também político. E como um diferencial das literaturas dos grandes mestres, tudo “o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, ainda que os outros não estejam de acordo” (1977, p.27), o que também compactua com a noção de autor em Foucault (ver item1.3).

Percebemos, desta forma, que a língua menor caracteriza um procedimento revolucionário dentro de qualquer língua, uma subversão do seu uso representativo que sempre se coloca a serviço de um determinado poder institucional ou de uma ideologia nacional. Trata-se então de uma língua que abole a retórica autoafirmativa, o bem falar, o lado doudo da linguagem, como diria Oswald de Andrade, e assume o lugar da diferença dentro da língua, o sotaque, o acento, o uso estrangeiro e desfamiliarizante da própria língua, o gaguejar e a opção pela pobreza e pelo jejum de articulação. O artista da fome é o artista desta renúncia, deste exílio voluntário dentro da singularidade própria, desta desistência geral sob a potência da fórmula – *I would prefer not to* –⁶⁷, optando pela linha de fuga para não se confrontar negativamente com o poder. Mas no fundo, a desistência expressiva da língua menor revela uma estratégia afirmativa, positiva e transformadora na ênfase das intensidades em tornar-se menor e na pureza dos agenciamentos da língua, que se transformam de imediato em práticas, ou melhor, que sempre são, como uma verdadeira arte revolucionária, desde já, práticas sociais (SCHØLLHAMMER, 2001, p.69).

Divino, por ser indígena e fazer cinema, não está apenas reafirmando ou construindo identidade por meio de seus filmes, ele também constrói um campo de sentido através da expressão cinematográfica na medida em que proporciona ao espectador experienciar, através das imagens compartilhadas com sua voz (*corporal*), aquilo que ele chama de “a cultura do meu povo”, na qual se inclui. O cineasta inventa no cinema menor a “cultura Xavante”, assim

⁶⁷ “*Preferiria não*”; aqui SCHØLLHAMMER faz referência à personagem Bartleby, de Melville, também analisada por Deleuze em “Bartleby, ou a fórmula”, em *Crítica e Clínica*. Editora 34, 1997; 2011, p.91-117.

entre aspas, pois ao passar por um processo de reflexão ela se torna objetificada na relação com outros povos. A “cultura” nos filmes de Divino é um sotaque do cinema menor. E este não deixa de ser um processo de invenção nos termos wagnerianos, pois acontece em contexto relacional.

CAPÍTULO III – ETNOGRAFIA FÍLMICA

3.1 A Construção da Etnografia fílmica

Realizar uma etnografia é utilizar a metodologia de trabalho de antropólogos que, de modo geral, se interessam por pesquisas acadêmicas e que escrevem sobre a vida e o modo como vivem populações ditas tradicionais, daí a palavra se originar da junção das palavras gregas “ETHNOS = raça, clã” e “GRAPHOS = escrito, tratado, estudo”. O desenvolvimento dessa metodologia enquanto proposta de pesquisa científica é atribuída ao trabalho de Bronislaw Malinowski (1884-1942), e a este método se relaciona a presença do pesquisador no local pesquisado, ou seja, a ideia de etnografia é identificada com o trabalho de campo de Malinowski nas ilhas Mailu e Trobriand (Melanésia).

O movimento de começar este capítulo citando o trabalho de Malinowski foi inspirado pela comunicação de Etienne Samain (1995), que escreveu um ensaio a respeito da relação entre as fotografias e o texto das monografias deste autor, em que afirma haver uma articulação entre imagem e texto como complementares na produção do conhecimento a respeito dos povos que pesquisou. Para Samain, Malinowski fez um importante trabalho com imagens que pode ser considerado um dos marcos da história de uma antropologia visual, pois as imagens são pensadas como aporte teórico na produção do conhecimento. A discussão de Samain considera fundamental a realização de estudos sobre a história da antropologia visual e que, segundo o autor, não existe imagem fotográfica que não seja essencialmente antropológica.

Deste modo, imagens articuladas ao texto antropológico podem ter em Malinowski também um exemplo precursor. O diálogo entre antropologia e imagem é anterior a este antropólogo, pois, de acordo com Barbosa e Cunha (2006), remete ao período que corresponde ao final do século XIX e início do XX, momento com diversas expedições etnográficas promovidas principalmente por países europeus. No intuito de classificar e conhecer populações “exóticas” e longínquas, essas expedições contavam com estudiosos, dentre eles antropólogos e técnicos de imagem (fotografia e cinematógrafo). O pensamento científico vigente da época era o evolucionista, portanto, fazia-se necessário o registro e a catalogação de populações consideradas primitivas, isto é, em estágios anteriores aos da evolução em que se encontravam as populações urbanas europeias, por exemplo.

Nesse projeto, a câmera fotográfica e o cinematógrafo constituíam ferramentas fundamentais para o registro dos diferentes tipos físicos e culturais. Eram considerados instrumentos científicos, tanto quanto o microscópio, capazes de ampliar o olhar do cientista, pois ao “estabilizar” ou “fixar” os dados obtidos em campo facilitaríamos análises posteriores (BARBOSA; CUNHA, 2006, p.12).

Este período é considerado por Barbosa e Cunha (2006, p.17) como o momento do processo de consolidação da antropologia enquanto disciplina científica, e o cinema e a fotografia como instrumentos “apontando para questões fundamentais sobre essas formas de representação da realidade social”. Essas tecnologias permitem a apreensão de um mundo de diversidade “racial e social”, que os europeus até então desconheciam. De cunho científico, a empresa da expansão colonial utiliza tanto a antropologia como as tecnologias da fotografia e do cinema para embasarem e legitimarem suas ações de dominação sobre outros povos. Logo, o cinema e a fotografia, assim como a antropologia, foram amplamente utilizados para a construção do conhecimento a respeito das diferenças entre as populações. Entretanto, com o passar dos anos, as teorias evolucionistas vão sendo contestadas e dão lugar a novas teorias que defendem a perspectiva da diversidade cultural.

As primeiras décadas do século XX foram um período de grandes turbulências e transformações [...]. Cientistas e cineastas, lançando mão de diferentes recursos, buscam de alguma maneira responder à questão a respeito de para onde caminhará a ‘civilização’ (BARBOSA; CUNHA, 2006, p.19).

Temos então na metodologia de pesquisa desenvolvida por Malinowski, conhecida como observação participante, uma nova forma de se fazer pesquisa etnográfica. Porém, a etnografia não foi realizada da mesma maneira ao longo do desenvolvimento da antropologia, e suas correntes de pensamento introduziram novas problemáticas para o trabalho de campo que diferem em muito da observação participante de Malinowski. (KUPER, 2003)

Diz-se que o etnógrafo é aquele que faz etnografia e, dessa forma, tal método na pesquisa antropológica decorre das pesquisas feitas em campo, nas quais viver ou passar um tempo junto às populações pesquisadas é requisito obrigatório. No entanto, o que proponho neste trabalho é uma etnografia realizada a partir dos e nos filmes de Divino Tserewahú, levando em consideração o trabalho de antropólogos que fizeram etnografia junto ao povo Xavante, como David Maybury-Lewis, (1984) e Aracy Lopes da Silva (1986), assim como de trabalhos mais recentes de outros pesquisadores.

Nesta etnografia fílmica procurei articular o método de análise de filmes, oriundo de teóricos do cinema como Aumont e Marie (2010), às etnografias sobre o povo Xavante, assim

como o pensamento de pesquisadores que articularam o cinema e a antropologia. Para Aumont e Marie (2010, p.8) não existe um método único para analisar filmes; antes, existem diferentes métodos para se construir uma análise assim como há diversas teorias do cinema. Os autores ainda recusam a ideia de que a análise fílmica se constitua enquanto disciplina; eles defendem que ela deva orientar-se para “aplicação, desenvolvimento e invenção de teorias e disciplinas”.

O cinema, enquanto produtor de discursos e veiculador de ideias, já foi analisado por teóricos de diversas áreas do conhecimento (filósofos, sociólogos, antropólogos), além dos seus próprios teóricos, sob diversos ângulos e recortes.

Como afirmam Aumont e Marie (2010, p.8):

A análise fílmica não é uma atividade absolutamente nova, longe disso. Quase poderíamos dizer, forçando um pouco a nota, que ela nasceu ao mesmo tempo que o cinema: à sua maneira, os cronistas que relatavam as primeiras sessões do cinematógrafo, ao comentar pormenorizadamente as ‘vistas animadas’ que descobriam, já eram, um tanto analistas às vezes preciso, nem sempre muito exatos.

De acordo com esses autores, os estudos cinematográficos foram expandidos e institucionalizados em universidades a partir da década de 1970, momento que se buscou definir metodologias e conceitos de outras áreas do saber para aplicar a esta área de pesquisa. E foi com o objetivo de legitimar e consolidar este ramo de estudo que se transpuseram metodologias para a análise do filme oriundas de teorias de pensadores de outras áreas do conhecimento como a filosofia, sociologia, dentre outras. Análises estrutural-marxistas, semio-psicanalíticas, deleuzianas, dentre outras, acabaram muitas vezes sendo “tão caricatas como os seus rótulos” (AUMONT E MARIE, 2010, p.8).

Os autores ainda traçam um percurso histórico daqueles que foram os primeiros e mais destacados analistas de filmes e que também se mesclaram à atuação de críticos, como os autores que escreveram sobre o cinema russo da década de 1920: Lev Kulechov e Sergei Eisenstein; na França, a partir da década de 1940, com Marcel L’Herbier, Jean Vigo, André Bazin; os escritores do Cahiers Du Cinéma (Cadernos de Cinema), na década de 1950, e os estudos semiológicos nos anos de 1960, que culminam com propostas mais sistemáticas de estudos acadêmicos em 1970. Estes estudos, embasados na semiologia de Ferdinand de Saussure (1857-1913), foram amplamente desenvolvidos por Christian Metz, que transpôs para os estudos do cinema uma sistematização da linguística, inspirado em Saussure. Desse modo, para Deleuze, “A semiologia de cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos da linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais ‘códigos”

(DELEUZE, 2007, p.38). Este modelo de análise foi contestado por Gilles Deleuze, em suas obras *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*. Nessas obras, o autor segue outro viés de interpretação do cinema, com base tanto na teoria das imagens de Henri Bergson (1859-1941) quanto na semiótica de Charles Peirce (1839-1914).

Em linhas gerais, Deleuze afirma que o cinema não é linguagem, visto que este, como postulou Metz, é um modelo proveniente da linguística e não cabe na análise das imagens em movimento: “Mas, mesmo com seus elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente” (DELEUZE, 2007, p.42).

A semiologia e a semiótica são, dessa forma, as duas principais chaves de interpretação utilizadas pelos teóricos do cinema, posto que suas influências filosófico-científicas (sociológicas, marxistas, históricas, etc.) têm autores que corroboram algumas dessas chaves de interpretação. Nesta pesquisa, não é possível aprofundar tais discussões teórico-metodológicas dada a complexidade do tema. No entanto, abre-se aqui a possibilidade da continuação deste debate em trabalhos futuros.

Há de se notar que esta pesquisa se embasa metodologicamente no que Aumont e Marie (2010) trataram como possibilidade de análise fílmica, ou seja, não há um único método para se construir a análise fílmica. A construção da análise fílmica aqui empreendida culmina no que chamei de etnografia fílmica. Ela acontece por meio do empréstimo de conceitos-chave para se pensar o cinema de Divino Tserewahú, já abordados nos capítulos precedentes como “cultura com aspas”, “cinema menor” e “cinema indigenizado”, além, claro, de recorrer a problematizações de autores que pensaram o cinema, as imagens e a antropologia.

Um caminho central para trilhar esta etnografia fílmica é pela temática dos rituais Xavante⁶⁸, predominante nos filmes: *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante*; *Wai'á rini: O Poder do Sonho*; *Daritizé: Aprendiz de curador*; *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome* e, claro, nos discursos de Divino (ver itens 2.2 e 2.3). Tal temática, a meu ver, é a chave

⁶⁸ Esta análise não tem o objetivo de explicar detalhadamente os rituais Xavante, posto que outros autores já o fizeram. Para isso, consultar: Maybury-Lewis (1984); Aracy Lopes da Silva (1986); Giaccaria e Heide (1972); Delgado (2008), dentre outros.

para responder à questão que levantei no início desta pesquisa: «De que maneira Divino Tserewahú se apropria e utiliza o aparato cinematográfico para apresentar aquilo que ele chama de ‘a cultura do meu povo’?»?

Para Maybury-Lewis (1984, p.305):

Os Xavante parecem ter certa dificuldade em explicar as suas cerimônias e, de fato, parecem não gostar de fazê-lo. [...] Dizem simplesmente que servem ‘para (ficar) bonito’ (tradução literal da expressão *wẽ da*). Quando conversam a respeito das cerimônias, falam do desempenho dos participantes: comentam, por exemplo, o fato de meninos terem cantado bem ou os homens corrido do modo adequado. Perguntavam-me ansiosos, se eu não achava lindos os seus rituais. Pressionavam-me para que lhes dissesse que aspectos achava mais atraentes. Consideravam, sem dúvida alguma, suas cerimônias como um meio privilegiado de expressão estética.⁶⁹

O autor escreveu sua etnografia (tese de doutorado) em 1965, e naquele momento os Xavante se encontravam em outro momento histórico; por isso, seria anacrônico comparar esta citação do antropólogo às descrições e discursos explicativos presentes nos filmes de Divino. Esta é uma mudança evidente que ocorreu com o passar dos anos no que diz respeito às explicações dos rituais Xavante, agora também feitas por eles mesmos.

3.2 Pensando os Rituais nos Filmes⁷⁰

O termo Oi’ó refere-se à raiz de uma planta com folhas semelhantes à de bananeira que cresce em algumas áreas de brejos no cerrado. No dia anterior, as raízes Oi’ó são coletadas e preparadas pelos pais daqueles que estarão participando dos rituais (DELGADO, 2008, p.93).

Ouvem-se várias vozes masculinas de incentivo, ouriçadas pelo combate de dois meninos, possivelmente com idade entre 10 e 14 anos, que lutam com instrumentos semelhantes a tacos, feito de raízes. Eles se batem repetidas vezes, de maneira muito forte, na altura dos ombros e braços, enquanto se movimentam numa espécie de círculo. Suas expressões faciais são de dor. Seus corpos estão ornamentados de modo semelhante entre si, mas com pinturas

⁶⁹ O autor escreveu em nota de rodapé desta citação que “A palavra Xavante para a cerimônia é *datsipetsê*, em que *da* = prefixo que se refere à primeira pessoa do singular + *tsi* = partícula reflexiva + *petsê*= bom. Uma cerimônia é, portanto, algo que torna as pessoas boas”.

⁷⁰ Os filmes analisados: *Wapté Mnhônõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999), *Wai’á rini: O Poder do Sonho* (2001) *Pi’õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome* (2009), *Tsõ’rehipãri: Sangradouro* (2009) e *Merunti kupainikon man: Vamos à Luta* (2002) correspondem às versões presente no box cineastas indígenas. Os filmes *Hepariidub’radá: Obrigado Irmão* (1998) e *Daritizé: Aprendiz de curador* (2003) correspondem às primeiras versões lançadas pelo VNA. São utilizados fotogramas desses filmes ao longo deste item, sempre em diálogo com o texto.

distintas; ambos estão usando apenas calção, com o tronco nu. Um deles usa calção vermelho, tem o rosto e o corpo, até a altura das coxas, pintados de vermelho (urucum) e decorados com detalhes em preto. Há também uma forma retangular representada no peito e uma faixa na parte externa de cada braço e nas canelas. Tem faixas pretas amarradas abaixo de cada joelho, e que vão até os pés.

O outro menino segue o mesmo padrão visual; no entanto, sua pintura é feita com carvão (preto), com um retângulo desenhado na barriga, e uma faixa no meio das costas, em vermelho. A faixa abaixo dos joelhos também é preta. Seus cabelos estão presos em “rabo de cavalo”, amarrados com fibras de buriti⁷¹. Ambos apresentam franjas pintadas com urucum. Também usam pulseiras e tornozeleiras feitas de fibra do buriti, e uma espécie de cinto em torno da cintura, como uma corda, também produzida com essa fibra, além de uma gravata amarrada ao pescoço, de mesmo material e formato.

Em seus rostos (têmporas) há linhas verticais desenhadas, características do clã a que pertencem, sempre na cor oposta à pintura do corpo. O plano médio mostra os meninos no centro, e ao seu redor, homens adultos, mulheres e crianças assistem e estimulam a luta. No fundo vemos casas em formato circular, feitas de alvenaria e telhado de palha. Dois homens auxiliam os meninos na luta, entregando um novo instrumento quando um deles se quebra, notadamente pelo efeito da força exercida pelo menino que está de preto. Logo, na sequência, o menino de vermelho sai frustrado da arena de batalha, enquanto algumas vozes e risadas parecem ironizar o perdedor e comemorar a vitória do menino de preto. Neste momento os caracteres no vídeo indicam “Aldeia Xavante de Sangradouro, Mato Grosso”. Em seguida, outro plano mostra Divino ao lado de um homem que explica a luta dos meninos; ambos vestem calças jeans e estão sem camisa. Estão sentados em um telhado de palha de alguma casa, e há um cinegrafista, também indígena, com uma camiseta salmão, boné e calça marrom, que aparece de costas na imagem, pois é ele quem está filmando a explicação a que assistimos; percebemos, então, que há duas câmeras sendo utilizadas na filmagem. Em primeiro plano, a conversa entre Divino e o homem, que continua com a seguinte explicação:

⁷¹ As fibras são feitas a partir do Buriti (pulseiras, tornozeleiras, rabo de cavalo) por informação de Natal Anhãnhua, que trouxe algumas dessas pulseiras para vender nos eventos: “Ameríndias” e “Todo dia é dia de índio II” (ver item 2.1). Delgado (2008) descreve estes adereços de pulso e tornozelo (*wedenhorō*) como detentores de propriedades mágicas para evitar a dor. O buriti é conhecido como “a palmeira das mil utilidades”.

Quando nasce um menino o avô fica feliz, ele prepara raízes para banhar o menino, e fazer dele um bom lutador. Se isso acontecer, ele conta para os pais e tios que vão testar o menino no Oi'ó, a luta com raízes. Se ele for bom mesmo, o avô vai continuar banhando ele sem que os outros saibam” (56’).

No momento seguinte, um plano em câmera lenta mostra outra luta do *Oi'ó*. Neste combate, um menino de vermelho conquista a vitória, e sua expressão facial parece de alegria. O perdedor sai de cena demonstrando sentir muita dor. Essa é a sequência inicial (2’46’’) de *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (56’, 1999), segundo filme de Divino, que anuncia as escolhas das construções narrativas fílmicas deste cineasta, que podem ser reconhecidas em outros dos seus filmes.



Os sete filmes de Divino sempre contêm explicações de seus processos (sejam eles rituais ou não) e acontecem através da narração de Divino, dos depoimentos de homens e mulheres adultos e anciãos, e também por jovens e crianças, além dos letrados explicativos. Muitas vezes, as explicações têm um caráter pedagógico e permeiam toda a produção, ora a partir de explicações alheias, ora por meio de sua voz *over* ou comentários pessoais. Bernadet (2004), a respeito de dois filmes de Divino, disse:



A fala, mesmo quando dirigida à câmera, nunca é explicativa ou analítica, ela é, sobretudo descritiva. “Mesmo em filmes que apresentam rituais, como ‘Iniciação do jovem Xavante’ ou ‘o Poder do sonho’”, os índios descrevem as práticas e as várias fases das cerimônias, e quando explicam será conforme o seu imaginário. Nestes filmes o discurso antropológico ou etnográfico não tem lugar.

O autor afirma que, nestes filmes, os sujeitos filmados não dão seus depoimentos e explicações para a câmera nos moldes de determinados documentários cinematográficos brasileiros, que ficam presos à fala e descartam material contendo gestos e momentos de diálogo não direcionados à câmera. Bernadet afirma que, ao contrário de certos registros audiovisuais brasileiros, os filmes do VNA privilegiam as questões descritivas. E, de fato, há várias descrições nos filmes, seja através de letreiros seja de depoimentos. No entanto, há também muitas explicações, e elas não são concatenadas somente “conforme o imaginário Xavante”, pois, além de terem o caráter de ensinar os interlocutores, que são em primeira instância os Xavante, também têm como fim o de ensinar os não indígenas. Acima de tudo, há um discurso presente em que são utilizados termos referentes ao universo antropológico, e cultura é um deles, vastamente repetido nos filmes de Divino. Outro exemplo, para frisar o caráter explicativo dos filmes, além do descritivo, é o depoimento de um ancião a respeito do significado das bordunas que os iniciandos recebem:

“Os pais fazem as bordunas e as entregam para os padrinhos, e no dia da festa os padrinhos entregam para seus afilhados. Com essa borduna eles se tornam homens, guerreiros que já podem lutar como adultos, para defender a aldeia como verdadeiros homens” (5’50’’).

Como citado anteriormente, as falas são geralmente na língua nativa. Em poucos momentos há falas em português e quando isso acontece são exclusivamente direcionadas ao público não Xavante, como no momento em que Bartolomeu Patira explica para Whinti Suyá que o ritual dos Wapté é realizado por todos os Xavante: *“São oito aldeias dentro da reserva Xavante, então todo Xavante faz a mesma cultura, a mesma festa que você está vendo aqui, a passagem do adolescente para o homem” (4’20’’).*

No caso do filme supracitado, o espectador é introduzido ao sistema ritualístico Xavante a partir da sequência inicial de imagens da luta dos meninos, e depois pelas explicações acerca do ritual que remete à passagem do jovem adolescente para a vida adulta. Considerando que

este ritual é longo (cerca de cinco meses, conforme Maybury-Lewis⁷²), o término se dá com a apresentação da futura esposa ao jovem, iniciando a formalização de um compromisso público firmado entre o casal perante toda a aldeia.

Por meio dessas falas o espectador é informado de que os meninos que lutam no *Oi'ó* sempre são de clãs opostos (*po' redaza' õno e öwawê*⁷³) e que, após o ritual de luta, eles passam a morar no *Hö*, a casa dos solteiros, por cerca de cinco anos até se tornarem adultos. Todas essas informações são contadas de maneira simples e direta ao espectador. Os rituais têm pormenores que muitas vezes não são transmitidos nos filmes, seja pela sua complexidade e longa duração, ou pelas escolhas do que se pode ou não mostrar aos outros (não indígenas e/ou mulheres); processos que são exclusividade do conhecimento de determinados homens da aldeia.⁷⁴

Este filme é fruto de um trabalho realizado durante dois anos, entre 1996 e 1998, na aldeia de Sangradouro (MT), e conta com a participação de três cinegrafistas Xavante e um Suyá, sendo eles Divino Tserewahú, Caimi Waiassé, Jorge Protodi e Whinti Suyá, sob a direção de Divino e com o apoio de Bartolomeu Patira como produtor⁷⁵.

O objeto fílmico privilegia em sua edição uma série de diferentes momentos do ritual. As etapas são explicadas em uma ordem aparentemente cronológica, mas não é possível precisar a duração total do processo, apesar de haver letreiros que informam a passagem do tempo e explicam as diferentes fases. O filme apresenta uma bela fotografia. Suas imagens são feitas predominantemente durante o dia. Poucos planos têm longa duração ou são sequência. A câmera é bastante utilizada em movimento, com exceção dos momentos em que ocorrem os depoimentos, que são registrados com a câmera fixa e em primeiro plano. Também se nota que os movimentos de câmera são diferenciados entre si, transparecendo a maneira como o projeto

⁷² Este prazo corresponde à época da pesquisa de Maybury-Lewis. Rafael Franco Coelho (2007), que realizou dissertação de mestrado a respeito deste ritual de iniciação, e que também participou do mesmo ritual na aldeia de Sangradouro, em 2005, afirmou que ele teve duração de três meses.

⁷³ Segundo Maubury-Lewis, há três clãs: *Poredz'ono*, *Öwawe* e *Topdató*, e de acordo com a etimologia do termo Xavante usado para clã = *ũitsana' rada* = tronco, raiz. Para o autor, as pessoas de um mesmo clã teriam uma origem comum.

⁷⁴ Ver análise deste ritual: Maybury-Lewis (1984); Lopes da Silva (1986) e Delgado (2008).

⁷⁵ Bartolomeu Patira é uma liderança Xavante, é professor e já foi vereador (ver Gonçalves, 2012, p.194) e reside na aldeia Abelhinha. É um aliado de Divino, aparece em quase todos os filmes de Divino e contribui com o trabalho do cineasta.

fílmico foi realizado. O resultado é um filme um pouco fragmentado em sua narrativa, mas que tem nos letreiros explicativos, nos diferentes momentos do ritual, um suporte para a compreensão do espectador que não é Xavante.

Pensando o filme nos termos de MacDougall (2009) – como sendo capaz de nos imergir na experiência vivenciada por Divino e pelos outros cinegrafistas – é possível reconhecer elementos capazes de nos inserir no universo Xavante ou “cultura Xavante”; a começar pela língua que estão falando⁷⁶, por seus ornamentos, pela luta ritual, pela existência de dois clãs opostos e por uma questão que simboliza bastante o povo Xavante: a bravura⁷⁷. Todos estes aspectos colaboram para as especificidades deste cinema, constituindo o sotaque do cinema menor.

Maybury-Lewis (1984, p.306) escreveu acerca do *Oi'ó*, esclarecendo que a luta colabora para o fortalecimento dos meninos. Segundo o autor, o termo que os Xavante usam para expressar a ideia de força é o adjetivo *tete*, que está associado “a noção de resistência, como uma madeira difícil de ser talhada”. Ainda demonstra que o urucum está envolto a um complexo conceitual associado linguisticamente ao sol ou a tudo que é vermelho-vivo, pois é relacionado a “propriedades vitais, criativas, positivas” (*Idem*, p.307). Assim, o autor também vê a pintura vermelha nos meninos como um poder gerador, e ele se refere ao fato de alguns mitos Xavante terem o *Wapté* (adolescente/ solteiro) como uma “entidade” que tem a capacidade de criar. Na explicação dos Xavante, nota-se algo semelhante às explicações do etnógrafo: “*Se os meninos forem bons lutadores, quando crescerem vão ser mais respeitados*”.

Os cinegrafistas também dão seus depoimentos para a câmera. Eles se apresentam ao espectador, em português, com exceção de Jorge Protodi, que fala na sua língua nativa. A fala de Whinti Suyá é a mais emblemática. Ele explica porque acha importante a filmagem dessa festa: “*Tem que mostrar a cultura do outro para o outro*”. Esta afirmação chamou atenção de Bernadet (2004): “Numa demonstração de alteridade, sem a visão de centro do sujeito que fala, aqui esse centro se desloca, permitindo desse modo que a alteridade aconteça quando quem

⁷⁶ A língua Xavante pertence ao tronco Macro Jê, da família cultural Jê Akwén. Mais informações podem ser encontradas no site do ISA: <<http://www.socioambiental.org.br/>>

⁷⁷ Os Xavante foram fotografados em imagens aéreas nas décadas de 1940/50 apontando suas flechas para os aviões que sobrevoavam seu território. Tais imagens colaboraram para criar uma noção de beligerância deste povo no imaginário nacional brasileiro, juntamente com as histórias advindas das tentativas malsucedidas de contato com a tribo (Maybury-Lewis, 1990). No filme *Sangradouro* (2009), Divino resgata essas imagens.

emprega a palavra “outro”, aceita ele mesmo ser o “outro”. Tal noção de alteridade é recorrente entre os diversos depoimentos contidos nos sete filmes de Divino. Não é diferente nas falas do cineasta, nos filmes ou nos debates de seus filmes (item 2.3), assim como na primeira entrevista que me concedeu: “É importante para a sociedade não indígena entender cada um dos povos e como é a vida na aldeia. Através do trabalho que faço, descobri várias culturas do povo Xavante e de povos indígenas do Brasil” (informação verbal)⁷⁸.

Esta noção de cultura com aspas se repete nas falas de Divino e de outros cineastas indígenas, como Whinti Suyá, por exemplo. A palavra cultura é utilizada em português no diálogo com os não Xavante, pois este termo na língua nativa é designado *wahöïmanadzé*, que conforme tradução de Divino, é aquilo que todos têm desde que nascem – a cultura Xavante. Portanto, a palavra “cultura”, em português, é a que se utiliza na esfera do diálogo intercultural.

O rito corporal é também simbólico. No *Wapté Mnhônõ*, o ato corporal é efetivado pela furação das orelhas que se assemelha ao movimento masculino na relação sexual, indicando que o menino iniciado está apto para desempenhar todas as atividades de um homem maduro, incluindo a vida sexual. Por este motivo, o ritual é encerrado com o compromisso do casamento⁷⁹. A furação de orelha é obrigatória para todos os meninos quando chegam próximos à idade de 12 a 15 anos, mas pode variar bastante. No filme aparecem meninos ainda muito pequenos. Divino também contou a Gonçalves (2012, p.204) que em sua iniciação a faixa etária dos meninos correspondia às idades entre nove e 12 anos. Esta iniciação ocorre a cada cinco ou sete anos, mais ou menos.

O filme traz situações explícitas que evidenciam o aparato cinematográfico (semelhante nos outros seis filmes), pois os cinegrafistas aparecem filmando em vários momentos, assim como notamos a presença da equipe do VNA. Em certo momento um garoto olha para a câmera e diz: “Você é *waradzu* (branco)” (14’56’’), numa clara demonstração de provocação ao cinegrafista que opera um equipamento de *waradzu*.

Outra questão importante que permeia toda a filmografia dos rituais é a característica fundamental da sociedade Xavante: a divisão das pessoas em metades exogâmicas. Ou seja, a

⁷⁸ Entrevista realizada em 17/10/2010.

⁷⁹ Análise encontrada em Maybury-Lewis (1984) e Lopes da Silva (1986). Algumas vezes a futura esposa é ainda criança, o casamento de fato se concretizará depois de alguns anos, quando a menina for considerada apta, o que geralmente ocorre quando a menina tem os seios aparentes.

vida das pessoas em seus diferentes aspectos se constitui a partir de formas antitéticas, opostas. Este tipo de categorização é um modelo de interpretação desta sociedade apresentado por Maybury-Lewis (1984), no qual as pessoas pertencem a clãs opostos e também são “classificadas” em categorias de idade e classes de idade. Neste filme, os meninos a serem iniciados no ritual são os *Etepa* e conforme os letreiros do filme, o grupo de idade que irá fiscalizá-los são os *Tirowa* (iniciados há sete anos); já os seus padrinhos, que foram iniciados há quatorze anos, são os *Hotorã*.

Os Xavante consideram sua sociedade como estando permanentemente dividida em classes de idade organizadas hierarquicamente, desde as que congregam pessoas de mais idade até as que reúnem os mais moços. Cada uma dessas classes de idade é constituída por todos aqueles que viveram juntos um certo período na casa dos solteiros, foram iniciados conjuntamente e se casaram em cerimônia coletiva. [...] a casa dos solteiros é, pois, a pedra fundamental do sistema de classes de idade. [...] Os meninos não fazem parte de nenhuma delas até sua introdução formal à casa dos solteiros (MAYBURY-LEWIS, 1984, p.153).

Lopes da Silva (1986, p.63) e Maybury-Lewis concordam que as classes de idade e as chamadas categorias de idade são “peças fundamentais na sociedade Xavante”.

Categorias de idade dizem respeito às fases do ciclo de vida tal como reconhecidas pelos Xavante e diferem no caso dos homens e das mulheres. Classes de idade são as unidades de um sistema de classificação comum a homens e mulheres embora, ao nível das práticas sociais, as classes sejam mais atuantes e mais importantes para os homens no período máximo de suas atividades cerimoniais, ou seja, até o nascimento de seu segundo filho, aproximadamente, o que coincide com o início do seu envolvimento e comprometimento maiores com a vida política e faccional da aldeia.

O primeiro letreiro do filme, após a introdução, contextualiza o espectador nessa divisão etária da sociedade Xavante, pois traz a seguinte informação: “*Os Xavante se dividem em oito grupos de idade. Aproximadamente a cada sete anos, um novo grupo é iniciado*”. Os depoimentos dos mais velhos enfatizam a importância do ritual, dizem que os meninos que estão sendo iniciados serão os próximos a conduzir a aldeia. Percebemos, dessa forma, uma visão cíclica da sociedade Xavante.

O filme é montado em um formato que sempre relaciona as imagens do ritual com as explicações/descrições. Com exceção de uma sequência aos 16’, em que se mostram diferentes momentos de descontração e brincadeiras entre as pessoas. O som do filme é pertencente ao processo ritual, pois provém dos cantos específicos de cada etapa ou do ambiente. Há diversos momentos de descontração entre os Xavante que aparecem no filme. Em uma mesma cena assistimos a um ancião que deita junto a um iniciando, na ocasião da apresentação da futura esposa, e brinca: “*O que é isso menino, tá maluco? O pênis dele levantou quando eu deitei,*

será que já lhe ensinaram sobre sexo?” (49’10’’), gracejo que faz todos ao redor darem risadas. E na cena seguinte, este mesmo ancião se torna a voz da austeridade e do ensinamento: *“Essa apresentação das noivas não é brincadeira, é um compromisso que vocês estão assumindo na frente de toda a comunidade, um compromisso que deve ser cumprido senão as sogras vão ficar muito tristes” (49’30’’).* Há lugar para o humor em meio à seriedade ritual.

A presença de Divino no filme em questão acontece de maneira diferente de como ocorre em suas outras produções fílmicas. Por ser um filme com um caráter coletivo, ele não é o narrador principal, como nos outros, mas ainda assim sua presença pode ser notada em diversas situações. Na cena relatada acima, o cineasta aparece em meio às outras pessoas que estão ouvindo o discurso do ancião a respeito da seriedade do compromisso que está sendo firmado entre o iniciando e sua futura esposa. Divino também aparece participando em diversos momentos do ritual, pois pertence ao grupo dos *Tirowa* e não está isento das atividades de fiscalização dos *Etepa*. Além de Divino, Jorge Protodi também aparece participando do ritual, além de filmá-lo.

Em suma, o filme engloba partes de diferentes processos do ritual principal (*Oi’ó*, corrida do *noni*, dança do sol, dança dos padrinhos, etc.), rico em detalhes e analisado em pormenores por outros pesquisadores, como já citado. É a partir deste primeiro filme que se pode perceber o início do processo de construção de uma “cultura Xavante”, e isso se elucida principalmente através dos rituais. No *Wai’á rini: O Poder do Sonho* (48’, 2001), filme que consagra Divino tanto dentro da aldeia como fora dela (Gonçalves, 2012), o ritual tratado é o *Wai’á*, considerado como uma “religião” dos Xavante (como afirmou Divino durante o debate no evento Ameríndias), este é também um dos filmes que o cineasta considera mais importante, junto com *Sangradouro* (2009)⁸⁰.

Como apontado outrora, é por causa deste ritual que o VNA adentra Sangradouro e registra pela primeira vez a cerimônia. O *Wai’á* é muito importante para o homem Xavante, pois é uma cerimônia espiritual e dela só podem participar aqueles que já participaram do ritual de iniciação masculina (MAYBURY-LEWIS, 1984). Ainda assim, notamos a presença de meninos bem pequenos no filme, ainda não iniciados. O *Wai’á* é apresentado como sendo exclusivamente masculino, cercado de proibições e segredos às mulheres, o que não acontece

⁸⁰ Divino me contou durante entrevista realizada em São Paulo, no dia 12/12/2012, que considera estes dois filmes os mais importantes de sua carreira.

no ritual de iniciação⁸¹. O filme tem início com o canto de vozes masculinas ao som do chocalho (maracá). Com a imagem aérea da aldeia, que é circular, sabemos que é Sangradouro pelo letreiro informativo. Na sequência, o espectador é apresentado aos donos das vozes que estão numa área aberta, onde podemos enxergar as mesmas casas da aldeia, conforme descritas acima. A câmera abre num plano geral e depois conjunto. As pessoas geralmente são enquadradas na mesma altura do cinegrafista. Quase podemos “vê-lo” andando e captando as imagens, a câmera-corpo é evidenciada⁸². O encadeamento das sequências é predominantemente rápido com cortes demarcados e geralmente mais curtos. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994)

Vemos um grupo de rapazes com idades entre 15 e 20 anos (entre outros mais novos), uns ao lado dos outros, segurando um tronco de madeira (borduna) com os dois braços, vestidos apenas com calções de cores variadas (vermelhos, brancos, azuis), alguns com as gravatas típicas e a maioria com brincos nas orelhas (iniciados). Eles estão dançando e cantando. Na cena seguinte entra uma fileira de rapazes correndo na frente daqueles que seguram a madeira, todos vestidos de modo semelhante, com calções de cores variadas.

Diferentes dos primeiros, estes tocam chocalho. Sabemos, enfim, como são produzidos os sons que ouvimos. Neste trecho inicial, com os dois grupos distintos de rapazes, percebemos a oposição do mundo Xavante, descrita por Maybury-Lewis, que pondera que “essa dicotomia nós/eles expressa uma distinção crucial presente em todas as esferas do pensamento e da vida Xavante” (1984, p.222).

Por meio dos dois grupos de rapazes que estão sendo iniciados e de outros homens com outras funções no ritual, notamos a presença das classes de idade (apesar de não serem explicitadas verbalmente). No decorrer das imagens, entram os homens já iniciados no ritual. Todos estão pintados com urucum, usando as gravatas típicas, tornozeleiras e pulseiras. Eles se posicionam batendo, com maior intensidade e força, um dos pés no chão, num movimento de aproximação e distanciamento diante dos rapazes, num gesto imponente, pois esta é uma dança que marca suas posições enquanto guardas, são eles os responsáveis por garantir o cumprimento das etapas rituais. Estes gestos, assim como outros das diferentes fases dos rituais de iniciação

⁸¹ De acordo com a dissertação de Camila Gauditano de Cerqueira (PPGAS/USP/2009), que realizou etnografia com os Xavante de Pimentel Barbosa, há relatos da participação de uma mulher (já falecida) no *Wai'á*. Ela tinha o *status* de pajé, o que para os Xavante também significa que ela tinha poderes masculinos.

⁸² Algumas vezes a presença de Divino filmando é evidente, posto que neste filme há filmagens de outro cinegrafista: Tokoda Kazukata (para saber mais, ver ARAÚJO, 2011).

masculina e espiritual, são interpretadas por Maybury-Lewis (1984, p.321) como estando relacionados à esfera mítica e espiritual pertencentes ao pensamento Xavante. Por exemplo, esse gesto imponente é representante da força e do poder e também faz alusão à agressividade e à sexualidade. No filme *Wapté Mnhõnõ*, assistimos a algumas cenas em que os meninos batem água no rio, e Maybury-Lewis atribui esta ação ao processo de “transmissão das qualidades heróicas do protótipo mítico aos iniciandos” (p.317), que revivem um mito que atribui ao *Wapté* a criação de muitas coisas a partir da água, inclusive os rios.

Segundo o artigo de Cristina Campos (2008, p.66), que cita o estudo de Elis Lagou sobre a arte em uma sociedade amazônica:

[...] pensar sobre arte entre os ameríndios equivale a pensar a noção de pessoa e corpo, no qual a pintura é feita para aderir a corpos, e objetos são feitos para completar a ação dos corpos. A vida dos objetos deriva diretamente do universo imaginativo que são capazes de invocar e condensar. Os adereços e instrumentos ajudam na transformação da pessoa.

Os corpos dos homens e mulheres aos quais assistimos participando dos rituais são ornamentados e obedecem a certos padrões de pintura e adereços que têm pouca variação de um ritual para outro, mas, no entanto, são essenciais para a realização das diferentes etapas cerimoniais. Os preparos dos corpos são mostrados diversas vezes pela câmera. Para a prática ritual é preciso estar devidamente preparado; os adereços e pinturas têm funções, seja a de proteger contra a dor (pulseiras e tornozeleiras) seja invocar o poder criador mítico (urucum).

A questão corporal é bastante importante e retorna diversas vezes nos depoimentos. A fala do primeiro ancião do filme (pai de Divino) é elucidativa: ele explica logo no início que há dois grupos de rapazes (da madeira e da cabaça/chocalho), e que ambos têm que sofrer muito para conhecerem as forças sobrenaturais. O processo de aprendizado está diretamente relacionado ao corpo, eles precisam ficar em pé quase o dia todo, cantando, dançando, pulando e correndo.

“Os meninos da cabaça pulam muito para sofrerem bem, isto se chama Wai’á rini: o sofrimento do homem Xavante, para conhecer as forças sobrenaturais. Os meninos da madeira também ficam de pé o dia todo, cantando e segurando a madeira no braço. Eles sofrem muito como os meninos da cabaça (Alexandre Tsereptse)” (1’).

O sofrimento corporal proporciona aos rapazes o momento mais esperado: o desmaio. Os iniciandos são vigiados e controlados pelos padrinhos que os auxiliam, e por suas mães/

irmãs/ esposas que, mesmo não podendo participar na maior parte do ritual, participam zelando pelos rapazes e aparecem em vários momentos no filme, afinal, em muitas ocasiões as atividades são realizadas no pátio da aldeia, um local público.

Ainda são as mulheres quem levam a água para os iniciandos, apesar de serem constantemente expulsas pelos guardas. Elas também os auxiliam na corrida com o grupo de idade que os fiscaliza e são as responsáveis pela preparação de um bolo de milho, em momento específico. Outras situações interessantes são as que remetem somente às mulheres. Apenas uma senhora (Pierina Wa'utó) concedeu depoimento no filme explicando o papel feminino no ritual.

Nos momentos em que a câmera registra as conversas femininas, há uma postura que se repete entre os mais velhos (mulheres e homens) perante os mais jovens – a repreensão por eles não saberem de nada, não saberem cumprir as diversas etapas. Postura que pode ser entendida como decorrente dos processos de mudanças vivenciadas pelos Xavante, assim como parte de uma retórica desse povo, que parece repetir as mesmas falas de repreensão que devem ter ouvido de seus pais, e dos mais velhos da aldeia, quando eram jovens.

As mulheres em todos os filmes, principalmente as mais velhas, sempre tecem comentários bem-humorados, dando broncas nos homens ou até mesmo ironizando suas atividades, como sucedeu quando um velho recolhia a cabaça dos meninos e a corda que as mulheres usaram para segurar os meninos durante os desmaios (as mulheres são as madrinhas dos meninos da cabaça). *Ancião*: “*Isso só os velhos da cabaça podem fazer*”; *Mulheres*: “*Entregue tudo para ele guardar de lembrança (risos ao fundo)*” (35’38’’).

Os sacrifícios corporais levam os jovens em direção às forças espirituais. E é principalmente os desmaios que os fazem sonhar e entrar em contato com o mundo espiritual, objetivo primordial deste ritual, segundo os relatos dos anciãos.



Para os mais velhos, sonhar durante o ritual e nos desmaios é fundamental para o rapaz, pois é a partir dos sonhos que se pode saber sobre o próprio futuro, conhecer cantos de outros rituais, como os da corrida de tora do buriti, encontrar os mortos e ter poderes de cura. Como afirmou outro ancião: “*É no Wai’á que aprendemos a curar os doentes e a ressuscitar os mortos. Mais os meninos sofrem mais força eles recebem*” (5’13’’) ⁸³.

O filme é permeado por situações de intimidade entre Divino e os entrevistados, principalmente seu pai, com quem dialoga durante todo o filme e obtém grande parte das explicações das etapas referentes ao ritual. Durante os diálogos, seu pai demonstra apoio às suas filmagens e exorta os jovens sobre a importância de se conhecer o ritual:

“Eu não sei se vou viver até o próximo Wai’a, gravem bem o que vocês estão vendo na tevê, aprendam como é duro viver a tradição Xavante. Por isso digo para o meu filho que está me filmando guardar bem estas imagens [...] se eu morrer, ele (o filme) será lembrado pela comunidade” (3’20’’).

Momento interessante em que o espectador novamente vê a presença corporal de Divino, pois enquanto seu pai está falando a edição traz a imagem do cineasta operando a câmera, dando a entender que ele também está filmando aquele momento.

Os primeiros seis minutos do filme correspondem a um panorama desse ritual, com imagens da festa, explicações por parte dos mais velhos e apresentação de Divino à câmera que informa que, além de filmar, também participa do ritual como guarda. A montagem paralela revela imagens do *Wai’a* anterior, com o cineasta ainda iniciando e posteriormente o mostra como guarda. Divino faz o filme e é parte dele. A sua presença está bem mais marcada neste caso do que no filme anterior. É Divino quem capta a maior parte das imagens e ainda dirige as situações, além de ter participado da edição ⁸⁴. Escolha acertada da edição (Valdir Afonso, Divino Tserewahú e Marcelo Pedroso) que finaliza a introdução do filme posteriormente às

⁸³ O sonho para os Xavante (homens e mulheres) é muito importante, pois além das faculdades adquiridas por meio do *Wa’á*, é pelo sonho que se nomeiam as pessoas (ver Lopes da Silva, 1986), e se decide a vida (ver Laura Graham: *Performing Dreams: discourses of immortality among the Xavante of Central Brasil*, 1998). Sonhar é uma característica predominantemente masculina, no entanto, as mulheres também o fazem (Lopes da Silva, 1984; Cerqueira, 2009) e ouvi do próprio Divino que elas também sonham. Rafael Franco Coelho (PPGAI/UNICAMP) 2007 produziu um curta-metragem sobre este tema: “O dono da madeira *Wamarĩ: Wamarĩtede’wa* (O dono dos sonhos), disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5wAs_aZg-G0>

⁸⁴ O cineasta me contou em entrevista (12/12/2012 – SP) que participou de todas as edições dos seus sete filmes; no entanto, disse que prefere dividir esta tarefa com outras pessoas, pois demanda muito trabalho.

explicações gerais a despeito do ritual, e em seguida ao momento em que o pai de Divino canta uma canção, o canto que ele sonhou em sua cerimônia de iniciação, anos antes.

Gonçalves (2012, p.207) escreve que ouviu Divino repetir diversas vezes a frase: “*Meu futuro começou em 2001*”, referindo-se ao *Wai’á rini*. Gonçalves (2006; 2012) se detém na análise deste filme em sua tese e o considera como o filme mais importante de Divino, assim como também Carelli (cf. ARAÚJO, 2011). Se este filme é importante para Divino por ter trazido reconhecimento ao cineasta na aldeia e fora dela, com premiações em festivais de cinema, também lhe proporcionou o convite de uma liderança Xavante para realizar outro filme deste mesmo ritual, mas desta vez na aldeia de São Marcos, que resultou no filme *Daritzé: Aprendiz de curador* (35’, 2003)⁸⁵.

Filme que Divino parece não ter gostado muito, segundo Gonçalves (2012, p.206), pois conforme o relato da pesquisadora, na ocasião das filmagens estava havendo um conflito interno na aldeia de São Marcos, o que prejudicou o envolvimento da população local com o processo fílmico, resultando em um filme sem intimidade. De certo que não há o mesmo nível de intimidade do cineasta com a aldeia de Sangradouro, pois apesar das boas relações que Divino mantém com todos os Xavante, esta é uma população numerosa, com estimativa de 13 mil pessoas em todas as T.I., e é compreensível que sua relação de afinidade não se estenda igualmente a todos os Xavante.⁸⁶

Ainda assim, talvez ao contrário de Divino, considero este filme bastante interessante e esteticamente belo. Apesar de tratar do mesmo ritual – *Wai’á* – há também diferenças entre os dois filmes, o que é muito interessante para se pensar. O gestual e os ornamentos corporais, assim como as explicações dos mais velhos são equivalentes aos da festa de Sangradouro, e proporcionam ao espectador uma visão mais ampla a respeito da continuidade das relações interpessoais e sociais deste povo, que coadunam com a ideia de cultura (sem aspas), nos termos wagnerianos, do qual o ritual é um dos meios para isso.

⁸⁵ Conforme artigo de Vincent Carelli (2004), até a finalização deste filme, Divino havia enfrentado diversas situações conflituosas em decorrência de seus trabalhos, tendo seus equipamentos de audiovisual sequestrados e vendo-se envolvido em disputas políticas internas. Gonçalves (2012) relata que Divino apresentou dúvidas quanto a continuar com os trabalhos de cineasta no período em que ela iniciou sua pesquisa em Sangradouro, em 2004.

⁸⁶ Informações sobre este conflito são descritas na tese de Delgado (2008).

A montagem fílmica deste mantém o formato da montagem do *Wai'á rini*, com explicações e descrições por depoimentos. Em ambos não há letreiros explicativos, como no primeiro filme tratado, apenas legendas que marcam a passagem do tempo. Não há identificação do nome das pessoas por legenda ou oralmente (os nomes vêm apenas nos créditos, sem as imagens, fato que se repete nos filmes seguintes). Quase não há diálogos diretos com o cineasta. Também não temos ideia precisa do tempo de duração do ritual, apenas acompanhamos a passagem do tempo por transições (fade in/fade out) em que se utilizam imagens do nascer e do pôr do sol, também como no *Wai'á rini*.

Quando se referem ao cineasta, eles o chamam por colega ou de outra forma genérica, por ele ser de outra aldeia, e não pelo nome, como na situação em que Divino filmava os homens no acampamento, preparando-se para ficar acordados durante toda a noite:

“Essa é a última noite em que ficamos acordados. Para aguentar o sono tomo esse café aqui, vejam bem, não é bebida alcoólica, é café, pessoal de Sangradouro e de São Marcos, vejam, é só café (risos)” (29’).

Há certa distância entre quem filma e quem é filmado, apesar de ambos serem Xavante, o que não impede momentos de descontração e humor, predominantemente entre os jovens, nesse caso. Mas, diferente do *Wai'á rini*, em *Daritzé* há explicações para o choro das mulheres durante os desmaios dos iniciandos. Um ancião explica que elas sentem saudade das festas antigas e também sentem pena do sofrimento dos meninos. Além disso, percebemos que os participantes ficam mais performáticos com a presença da câmera, fazem mais graça entre si quando dão os depoimentos, postura que predomina entre os jovens e crianças; entendemos que, nesse sentido, a câmera também é provocadora.

Possivelmente por estar havendo conflitos internos na época das filmagens, o filme reflete um pouco a tensão. Existem queixas que vão além daquelas que também ocorrem em Sangradouro, típicas dos iniciandos que reclamam do cansaço e da falta de comida. Por exemplo, no *Waiá rini* um jovem fala à câmera: *“Os velhos falaram que nós vamos desmaiar hoje, por isso eles nos deixaram sem comer nada. Sem comer nem beber eu vou morrer, isso eu não quero” (27’12’’).*



As queixas diferenciadas que aponto em *Daritzé* vêm por parte dos anciãos, por exemplo, com relação ao fato de algumas aldeias não cumprirem mais o ritual corretamente, diferente deles. Também houve reclamação por parte do mesmo ancião no que diz respeito ao ensinamento das etapas da festa aos iniciandos, sua queixa era a de que estava fazendo tudo sozinho.

Apesar disso, mais do que no filme anterior, obtemos informações que podem complementar nosso entendimento acerca deste ritual Xavante, principalmente com relação ao desmaio dos meninos. Disse um ancião: “*Antigamente uns morriam, outros demoravam muito pra acordar. Hoje os guardas levam os meninos para o acampamento. Antigamente eles ficavam lá mesmo onde desmaiavam e os pais ficavam chorando e os padrinhos esperavam lá mesmo*” (6’).

A fala deste ancião vem na sequência do desmaio de um iniciando que se prolonga por certo tempo, o jovem está visivelmente passando mal e é socorrido por seus pais e padrinho, que jogam água em seu rosto e cabeça para que o jovem retorne à consciência. Com este depoimento, percebemos a dimensão da espiritualidade ritual para os Xavante. É uma cerimônia que está envolta em segredos e ainda perigos relacionados a forças sobre-humanas.

Essa valorização do trabalho de Divino por parte dos outros Xavante parece que tem a ver não somente com o produto finalizado – o filme *Wai’á rini* – em seu acabamento, muito bom por sinal, mais bem dirigido e editado do que o anterior, mas com o que este ritual significa para os Xavante. Arrisco-me a afirmar que este é o filme mais importante de Divino porque trata do ritual mais importante para os Xavante, por seu caráter espiritual, mas também porque esse ritual é a expressão daquilo que Divino chamou de “religião Xavante”. Isso se torna mais importante ainda para este povo que reflete sobre os processos de mudança de comportamento ocasionados pelo contato com as missões salesianas.

No caso da aldeia de Sangradouro, os salesianos ainda estão presentes. No filme *Sangradouro* (2009), há uma discussão bastante esclarecedora dos anciãos com Divino a respeito dos salesianos e também dos processos de mudança. Eles fazem reflexões sobre os impactos da catequese católica, sabem que a noção de pecado foi introduzida entre os Xavante e que isso ocasionou alterações no comportamento, entendem que mudaram, mas se reafirmam enquanto Xavante. Sua língua e rituais ainda são os mesmos, disse um velho. O ritual *Wai'á* pode ser interpretado como um símbolo da resistência dos Xavante à catequização católica.

Maybury-Lewis (1984, p.321) aponta uma interpretação sobre o *Wai'á* que vai além daquilo que o espectador pode assistir, mas que pode nos ajudar a pensar sobre sua importância. Segundo o autor, há pelo menos três tipos de *Wai'á*, um realizado para os doentes, outro para as flechas e o último para as máscaras. Apenas os dois últimos ele considera como proibidos às mulheres. Em linhas gerais, este é um ritual em que as disputas faccionárias chegam a um momento de clímax, e é entendido pelo autor como um momento de muita ferocidade entre os Xavante: “Depois de atingir um estado de imensa excitação, os homens da aldeia estavam prontos para acertar velhas rixas. Assim, é que o *Wai'á* era frequentemente acompanhado de uma morte que, no entanto, não fazia parte do ritual” (*Idem*, p.333).

As forças espirituais do ritual também são relacionadas a dois elementos, à agressividade e à sexualidade. O autor afirma que tanto a dança dos homens em diversos momentos faz alusão ao ato sexual, e os objetos que remetem à sexualidade como a borduna, a flecha e o chocalho se relacionam à agressividade. O autor relata que o espírito que transmite a ferocidade ritual é chamado por *Tsimihöpãri* e narra algumas situações que não são apresentadas no filme de Divino, como o momento em que os Xavante matam este espírito. Outra situação que o autor relata e que não assistimos no filme é a das relações sexuais envolvendo uma mulher de cada clã durante o ritual. Há momentos do relato de Maybury-Lewis que podemos pensar que não são mostrados propositalmente no filme ou que não são mais praticados. Os velhos alegam em depoimento haver segredos que não podem ser mostrados ao espectador. Os espíritos citados no filme são os *pi'u*, o autor também fala deles, e os entende como sendo os transmissores de força. Isto também entendemos no filme.

Por outro lado, apreendemos com os depoimentos fílmicos que este é um ritual importante porque introduz o homem à vida espiritual. Ele pode aprender a curar doenças e o sonho é um expoente desse processo, pois é por ele que os homens podem prever o futuro, aprender os cantos rituais, além de obterem mais força: “*Quanto mais os meninos sofrem, mais*

força eles recebem” (5’15’’), disse um ancião. Maybury-Lewis praticamente não aborda a questão do sonho e dos desmaios, como fica tão elucidado nos dois filmes de Divino sobre o *Wai’á*. E também foi o sonho do avô de Divino o motivo da vinda de um grupo de Xavante até Sangradouro em 1957, como narram os velhos (tio e pai de Divino) no filme *Sangradouro* (2009).

O espectador também pode conhecer que há um canto específico dos homens para solicitar que as mulheres tragam água para os meninos iniciandos. Este momento é um verdadeiro embate corporal, pois as mulheres precisam ser fortes para escapar dos homens, elas literalmente lutam com os guardas para chegar até os meninos, mas sempre acabam empurradas e tem as garrafas de água que carregam jogadas ao chão e muitas vezes pisoteadas pelos guardas. Mas algumas conseguem jogar um pouco de água para os meninos. A mulher que concedeu depoimento neste filme disse o seguinte:

“Quando levamos água para os meninos, os guardas nunca deixam eles beberem, pegam a água e derramam no chão, é o trabalho deles. Mas nós mulheres ficamos com muita pena dos meninos, então sempre tentamos.”

Alexandre Tsereptse (pai de Divino), ao falar sobre este canto específico, emociona-se; ele diz que se lembra do ritual em que foi iniciado. Momentos como esse no filme reafirmam o “sotaque” que alego pertencer a este cinema menor; é um momento de extrema sensibilidade e subjetividade, preservado na edição e relatado para o filho que o estava filmando. Parece que temos acesso a uma intimidade familiar, e aqui novamente é possível “ver” ou “sentir” a presença de Divino segurando a câmera, a câmera-corpo.

Outra especificidade ritual diz respeito à caça cerimonial, que segundo um homem maduro (*ipredu*) é parte de um dos segredos dos homens, mulheres não podem saber sobre a caça e caso algum homem conte, há o risco de ele ser assassinado sem que ninguém saiba quem foi. As imagens a que se assiste são de caças já mortas sendo trazidas pelos homens e apresentadas aos iniciandos e aos participantes do cerimonial.

Outros dois segredos são pontuados pelos mais velhos, com relação ao rito da abóbora: [1] quando os homens vão buscá-las e trazem o monte para o pátio da aldeia para ser empilhada; e [2] com relação ao lançamento da flecha. Sabemos destes segredos pelos depoimentos, pois os ritos não foram filmados, e o que o espectador assiste é a parte posterior do rito, vemos as

abóboras empilhadas e as flechas todas com os meninos. É enfatizado que as flechas são as responsáveis por trazerem as caças e possibilitarem a força aos homens, por isso elas precisam ser tratadas com cuidado, como se cuida de um filho. Essa mesma expressão foi utilizada por um ancião no filme *Wapté Mnhõnõ*, com relação ao cuidado que aqueles iniciandos deveriam ter com suas bordunas.

“Receber a flecha Darã é como o nascimento do primeiro filho, tem que cuidar muito. Os filhos de quem quebrar a flecha nunca vão crescer, sempre vão morrer. [...] Através dela recebemos a força espiritual, ela representa o espírito da natureza que o branco chama de Deus”. (Alexandre Tsereptse, 36’45’’).

Como espectadores, imergimos naquilo que os homens podem mostrar. O ritual é importante porque lida com forças sobre-humanas, forças que conferem ao homem Xavante poderes e conhecimentos os mais diversos e, por isso, tão importantes.

A câmera nunca é neutra, ela provoca e participa, mostra as diversas facetas do ritual, como as reclamações dos jovens iniciandos que sofrem à exaustão longos dias de corrida, dança, canto e conflitos, alguns cerimoniais, outros não. *“As mulheres correm muito e eu não agüento mais. [...] Os gordos não agüentam mais, vão desmaiar de cansaço” (15’05’’).*

Em um momento a câmera desencadeou um conflito entre um guarda e um iniciando que precisou ser discutido entre todos os participantes. Um jovem reclamava para a câmera: *“Eu não agüento mais, quero que a festa acabe logo, estamos cansados, mas os velhos prolongam a festa” (15’25’’).* Um guarda que estava batendo os pés ao estilo cerimonial próximo da filmagem, puxa o jovem pelo braço longe da câmera e diz: *“Não diga isso, você tem que sofrer. Vai dançar” (15’35’’).*

O conflito fora instaurado, o iniciando não gostou nada de ser puxado, disse que não reclamava do guarda, apenas falava à câmera. Não sabemos quanto tempo durou o conflito, mas na sequência entra uma cena de diversos guardas e iniciandos discutindo sobre o cerimonial, os guardas atestando que o papel deles é vigiá-los para que os iniciandos sofram conforme as regras do *Wai’á* e os iniciandos dizendo que exigem respeito dos guardas. Depois da conversa tudo volta ao processo da dança e canto, e o jovem iniciando fala novamente à câmera, em tom de deboche, sobre os guardas: *“Eles não são nada pra nós” (15’50’’).*

Esta câmara também é provocadora de tensões e situações; nos termos de Jean Rouch, ela cumpriu seu papel⁸⁷. Além desta tensão causada pelo aparato técnico, também há outra tensão, uma briga cerimonial, situação em que homens simulam um enfrentamento conjunto no centro da aldeia, guardas e iniciandos. Neste momento, as mulheres estão assistindo aos homens baterem os pés e se encostarem uns nos outros, quase brigando fisicamente, situação que precisa ser amenizada pelos anciãos que atuam como pacificadores e os levam para outro local, distantes das mulheres. As mulheres choram ao ver a situação, mas o choro é cerimonial como descreveu Maybury-Lewis (1984).

Nota-se que as tensões entre os homens de diferentes grupos de idade, e possivelmente de clãs opostos, aparecem em diferentes momentos do ritual; temos acesso ao que pode ser considerado como um desentendimento interno, mas não temos certeza se realmente o é. Considerando a análise de Maybury-Lewis, neste ritual as tensões que poderiam existir anteriormente entre as facções e as pessoas, se tornam evidentes. Os filmes de Divino nos permitem ter acesso a uma multiplicidade de situações.

Em *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome* (56', 2009), a primeira imagem que vemos apresenta a legenda: "Sangradouro, 2003". Em primeiro plano assistimos a um homem segurando uma lança com uma das mãos, cantando e dançando, todo coberto por uma máscara feita por fibras grossas (palha de buriti) que se estende até a altura dos joelhos, mais ou menos. Ele está embaixo de algumas árvores e naquela localidade há sombra; ao fundo e mais distante, notamos uma área aberta e com sol. Em seguida, ouvimos a voz de Divino que está operando a câmara: ele pergunta ao homem o que significa aquilo que ele está fazendo e ouvimos o seguinte diálogo:

- *É o canto do tamanduá Manã' uipre.*
- *Por que chama assim?*
- *Vem da lenda do Tamanduá, que saiu da lagoa encantada. Ele era o dono da lagoa.*

Essa conversa dura os primeiros 30 segundos do filme, em plano sequência. Em seguida em primeiro plano, um jovem também coberto com a mesma máscara, mas com o rosto descoberto e pintado de preto. Ele conta a Divino que estão na primeira fase da festa das

⁸⁷ Jean Rouch, cineasta francês considerado o criador do cinema verdade e da antropologia compartilhada, utilizava a câmara em seus filmes como uma provocadora de situações (BARBOSA; CUNHA, 2006, p.38). Em entrevista do dia 12/12/2012, Divino confessou-me que admira os trabalhos de Jean Rouch.

mulheres, em preparação para ir à aldeia escolher aquelas que irão participar do ritual. Neste momento a câmera se movimenta e revela outros homens, todos usando a máscara, com calções vermelhos e azuis, segurando uma lança feita de alguma planta; eles têm os rostos pintados de preto, mas quase não é possível vê-los por baixo das máscaras.

Este é o único ritual feminino que ainda se praticava em Sangradouro, ou melhor, se procurava praticar. Logo ouvimos um ancião, o único que não está ritualmente ornamentado, segurando algumas flechas de madeira, que fala para os homens: *“Não tem ninguém aqui com experiência que possa conduzir vocês nesta dança. E você tem que comprar calção para os Wapté, senão comprar vou quebrar sua câmera”* (1’).

Neste início de filme já notamos a provocação por parte do ancião a Divino. Mais à frente, também por meio do depoimento do cineasta (cf. ARAÚJO, 2011), sabemos que a compra dos calções para a iniciação dos *Wapté* fazia parte de um acordo com os velhos para a filmagem do ritual feminino.

Posteriormente à explicação do velho, um jovem o questiona sobre a precisão das instruções relativas à dança que eles deveriam realizar na aldeia, e o velho se mostra confuso. Entra outro plano, outro ancião está contando como se pratica a festa. É um tio de Divino. O cineasta lhe pergunta por que eles pintam o rosto de preto, o velho diz que aprendeu com os seus antepassados e elabora a seguinte narrativa:

“Antigamente, as mulheres foram pegar mel de abelha preta, no caminho foram beber água porque estavam com sede. Elas deixaram seus cestos perto da lagoa, se aproximaram e viram cabacinhas vermelhas boiando. Mergulharam para pegar e os u’u que viviam na água as pegaram. Só a gestante fugiu porque tinha ficado na beira. Elas ficaram dias na água, saíram com o rosto preto e morreram. Apareceu um homem que tinha poder espiritual, ele foi para a lagoa e começou a bater o pé, ele secou a água e os u’u saíram. Eles foram para outra lagoa, todo mundo viu e fazemos assim até hoje” (2’40’’).

Seguem mais descrições do ancião sobre como os homens devem proceder durante a cerimônia. Com o ensinamento de um canto cerimonial a introdução é encerrada, surgem os letreiros do VNA e o nome do filme. Em todos os filmes de Divino há uma pequena sequência de imagens e descrições/explicações que introduzem o filme. Neste caso, temos algumas informações sobre o ritual feminino de nomeação.

Este filme não é como os outros. Rapidamente o espectador assiste Divino narrando em voz *over* que este é um ritual que não mais se realiza nas 165 aldeias Xavante; somente Sangradouro ainda conserva a prática, no entanto, a última vez que a festa aconteceu por completo foi em 1995. A narração é finalizada durante a cena em que Divino inicia um diálogo com alguns anciãos dentro de uma casa na aldeia. Notamos alguns computadores e um monitor passando imagens antigas desta cerimônia. O cineasta conversa com os anciãos que estão ornamentados com seus adereços cerimoniais: gravatas, pulseiras, cabelos pintados com urucum. Todos estão sentados de frente para o monitor assistindo às imagens antigas. Os velhos falam que esta festa acontece por causa das mulheres, das cabaças e dos *u'u*. Ouvimos uma piada de um dos anciãos a respeito de alguém no monitor, ele fala que é um *e öwawê* feio, parece falar de si mesmo, pois ele é um dos velhos que ensinavam os jovens na cena inicial descrita.

Tiago Tôrres, que assina a direção e a edição deste filme com Divino, conta que o processo de realização foi bastante complicado. A proposta era que o ritual se realizasse novamente em 2008, desta vez por inteiro, para que pudesse ser filmado e assim Divino teria completado com sucesso a realização de três filmes sobre rituais Xavante, os mais importantes. O prazo do financiamento do filme estava se esgotando e Tiago Tôrres e Amandine Goisbault, ambos participantes do VNA, foram para Sangradouro apoiar o cineasta na conclusão do filme. Mas por questões internas da aldeia, o ritual novamente não foi realizado. Segundo Tiago Tôrres e Carelli (ARAÚJO, 2011, p.63), Divino demorou a aceitar que este seria um filme de um ritual que não está mais sendo realizado. (cf. ARAÚJO, 2011)

O filme é construído com a presença constante de Divino. Ele se torna o principal protagonista. O cineasta é o investigador-narrador que conta ao espectador a respeito do ritual e porque ele não está mais sendo realizado. O cineasta desenvolve a narrativa por meio de sua voz *over*, por imagens de arquivo de festas antigas, através da conversa com Tiago Tôrres e com inúmeras conversas e entrevistas com as pessoas da aldeia (anciãos e anciãs, homens e mulheres adultos e jovens). Assim, ficamos sabendo que aconteceram diversos eventos inesperados, acidentes com pessoas, doenças e mortes que impediram os rituais, nos anos posteriores a 1995, de se concretizarem até o final.

A montagem de *Mulheres Xavante sem nome* foi uma das mais longas que já vivenciei no Vídeo nas Aldeias. A cronologia dos eventos era confusa, trabalhamos muito com arquivo e o *making of*, que incorporamos também ao filme. Um processo bem complexo. Mas o foco era este, a busca do Divino pelo seu filme (ARAÚJO, 2011, p.64).

Divino também descreve o processo como muito complexo e afirma que “Até doença me pegou nesse momento” (cf. ARAÚJO, 2011). As questões políticas e os conflitos internos também colaboraram para tornar o processo mais difícil, o que prolongou o tempo e demandou parte do dinheiro destinado ao projeto. A questão do dinheiro também foi negociada por Divino com as lideranças. Tôrres conta que a condição para que o ritual se realizasse era o dinheiro, mas grande parte dele já havia sido gasto ao longo do projeto, e isto foi o que causou por fim a suspensão da festa.

Estas questões não são transmitidas ao espectador. O que norteia o filme é a investigação de Divino para saber os motivos que levaram as pessoas a não mais querer realizar a cerimônia. Algumas questões bastante interessante são mostradas ao espectador e, de fato, são muito instigantes para se pensar os Xavante na contemporaneidade. É isso o que Divino fez no filme, refletir sobre tais questões.

A noção de mudança “cultural” está presente não apenas nos depoimentos, descrições e narrações, mas também a notamos nas imagens que mostram a aldeia em anos distintos (1995, 2003, 2008), a aldeia mudou com o tempo. As casas não são mais como eram nos filmes anteriores, elas agora são cobertas por telhas de cerâmica, há uma maior quantidade de carros, bicicletas, postes de iluminação. Essas mudanças são abordadas no filme *Sangradouro* (2009).

Divino entrevistou muitas pessoas em *Pi’õnhitsi*. Reproduzirei alguns diálogos a seguir. A primeira conversa acontece da seguinte maneira: Divino é filmado em movimento levando uma câmera até a casa de seu tio. Dentro da casa, eles arrumam o lugar para a sessão de entrevista e durante a arrumação o cineasta fala ao tio para tirar a camiseta e afastar as roupas que estavam penduradas próximas aos enfeites rituais da festa das mulheres. Após esta arrumação, mostrada ao espectador, a conversa tem início com Divino perguntando: Por que muita gente não quer mais realizar a festa?

“A festa de 2003 foi interrompida logo no começo, depois a festa foi enfraquecendo até que não aconteceu mais. E agora muita gente não quer mais que a festa aconteça, porque estão dizendo que nesta festa acontecem relações sexuais. Na verdade, isso não acontece com todos” (9’40’’).

Na cena seguinte, Divino entrevista uma senhora e a questiona sobre a interrupção da festa: *“Não sei por que as meninas não gostam da festa. O que elas imaginam não tem nada a*

ver. *Essa festa quando participei durou três meses (agosto, setembro, outubro). E, durante a festa você vive aquela experiência, se relaciona com algumas pessoas*” (10’40’’).

O cineasta ainda a questiona sobre o fato de haver rumores de que os homens fazem fila para manter relações sexuais com as meninas, e que isto está causando medo nelas. A senhora responde: *“Isto é mentira, não é com todo mundo, só alguns nos dão assistência, só os cunhados. Primos, netos e irmão, não. Tem regra. Somos da geração do internato da missão Salesiana, aprendemos a bíblia, nós dos grupos Nodzo’u e Anarow’a não sabíamos como era a festa, e todos participamos, não deixamos a festa para trás [...]. Não éramos frouxos como vocês que estão deixando a festa*” (11’25’’).

Nessas entrevistas iniciais percebemos que o pensamento a respeito da realização de relações sexuais com outros homens, além do marido, está mudando em Sangradouro. Segundo Lopes da Silva (1986) e Cerqueira (2009), esta situação se repete em outras aldeias.

A organização social e a cultura do povo Xavante foram estudados nas décadas de 1960 e 1980 por Maybury-Lewis (1984) e Lopes da Silva (1986), que já apontavam para alguns rituais que estavam deixando de se realizar, o *Wai’á* também é um deles, além de apontarem outras mudanças, como nos hábitos alimentares, dentre outros, devido ao contato com a sociedade não indígena e, sobretudo, devido à catequização dos religiosos católicos da missão salesiana, que criaram escolas em regime de internato nas aldeias, assim como organizaram regimes de trabalho na lavoura em troca de auxílio a este povo.⁸⁸

Divino conta para Tiago Tôrres durante a conversa de ambos que os padres proibiram o ritual porque o consideravam pecaminoso. *“Em 1967, os padres viram essa festa pela primeira vez e começaram a achar que é pecado. Eu não falo mal dos padres, eu falo como nossos pais falam, eles não quiseram mais que a festa acontecesse*” (47’37’’).

Posteriormente a esta proibição, os Xavante foram negociar com os padres a realização da festa, que precisou ser submetida à exigência dos religiosos para ser realizada. Eles não permitiram que as mulheres dormissem fora do internato durante o ritual; quem relata é

⁸⁸ Os Salesianos estiveram e ainda estão presentes em diversas áreas indígenas. Para mais informações ver: SILVA, Aramis Luis. A cultura como um caminho para as almas. In: Paula Montero (Org.). **Deus na Aldeia:** missionários, índios e mediação cultural. São Paulo: Globo, 2006, p.343-426.

Alexandre Tsereptse, pai de Divino. Divino coloca em discussão a catequização salesiana, que teve muita influência sobre o término desse ritual, em Sangradouro.

Essa é uma questão muito delicada para os Xavante, e este motivo foi possivelmente o que fez os velhos não gostarem inicialmente do seu título: “Mulheres Xavante sem nome” (ARAÚJO, 2011, p.64). Afinal, o filme expõe algo para o espectador que nos outros filmes havia sido reafirmado, o rito como marcador diacrítico Xavante, algo que eles realizam mesmo com as mudanças advindas do contato com os não indígenas. E uma das principais maneiras de se mostrar aos outros “quem somos nós, os Xavante”, como disse Divino (informação verbal)⁸⁹. Este ritual ainda não é totalmente conhecido no mundo não indígena, os antropólogos que trabalharam com os Xavante não conseguiram acompanhá-lo nem o descrever em detalhes. Maybury-Lewis e Lopes da Silva, que passaram anos trabalhando com os Xavante, relataram o ritual apenas através das informações que puderam colher de seus informantes.

Lopes da Silva (1986) deixa em seu texto uma sugestão a outros pesquisadores para que continuem as investigações acerca do ritual. É o que motiva Cerqueira (2009) em sua proposição inicial da pesquisa de mestrado, mas que também não se efetiva, visto que tal proposta não foi aceita pela aldeia *Wederã* (desmembrada de Pimentel Barbosa), sua dissertação se centraliza na coleta e formação das mulheres Xavante.

Maybury-Lewis (1984, p.205) atribui à nomeação feminina a passagem da mulher para a vida madura, estando relacionada ao ritual de iniciação dos *wapté*. Para o autor, esta relação está ancorada na natureza do sistema de classes de idade que funciona como modelo para a sociedade Xavante. A nomeação das mulheres seria puramente classificatória. Já para Lopes da Silva (1986, p.134), que difere em muitos pontos da análise do autor supracitado a respeito das categorias de idade feminina e conseqüentemente do ritual de nomeação, “[...] os nomes não são o ponto que explica a passagem para a maturidade. Os nomes pessoais são um dos elementos relativos à categoria de idade *adabá/soimbá*. Ou, poder-se-ia colocar a questão inversamente: é preciso ser *adabá/soimbá* para se receber o segundo nome” (*Idem*, p.136).

Para a antropóloga, as mulheres vão passando por transformações corporais e sociais, individualmente. Enquanto os meninos da mesma idade (10 a 15 anos) estão no *hõ* (casa dos

⁸⁹ Em entrevista; ver nota 35.

solteiros), elas se casam, menstruam e tem seu primeiro filho. As mulheres passam por diversas categorias de idade até se tornarem *pi'õ*, quando tem seu primeiro filho, e são consideradas mulheres maduras.

Neste quadro mais geral do processo de maturação, os nomes pessoais entram como um dado a mais, mas não como fatores decisivos para a determinação de *status* ou passagem de uma categoria de idade para outra, no caso das mulheres (LOPES DA SILVA, 1986, p.139).

A autora, como já informado, não pôde acompanhar nenhuma vez este ritual e supõe que a nomenclatura feminina seja mais importante para os homens do que para as mulheres, por ser função do homem a escolha do radical do nome feminino, que está relacionado com as categorias de idade masculinas. A nomenclatura das mulheres tem relação direta com a iniciação masculina.

A análise da autora faz uma comparação com o sistema de nomenclatura masculina, e ela conclui que os sistemas de nomenclatura de mulheres e homens se complementam por meio das identificações costumeiras da sociedade Xavante. Pois, enquanto a mulher se desenvolve biológica e socialmente de modo individual, com o homem é o contrário; no caso da nomenclatura esse sistema se inverte, as mulheres são nominadas publicamente e os homens privadamente. Essa análise compartilha a noção de oposição da sociedade Xavante expressada por Maybury-Lewis.

Por fim, para a autora, os nomes pessoais não são tão importantes cotidianamente para os Xavante (homens e mulheres), antes, eles dão preferência a vários sistemas de chamamento, como terminologias de relações rituais, por exemplo. Eles podem ser entendidos na esfera da expressão simbólica, pois “ressaltam aspectos essenciais da sua sociedade, identificando talvez, assim, a própria sociedade e não, apenas individualmente, cada um de seus membros” (*Idem*, p.151). Os bebês não têm nome, nem os velhos, o nome dos mortos recentes não se pronuncia. Os nomes expressam, portanto, o desempenho do sujeito enquanto ser social, ele define o pertencimento ao grupo de idade, mas também é um dos elementos que constituem a individualidade.

Além desta interpretação antropológica, a investigação fílmica de Divino é bastante interessante e demonstra uma mudança comportamental não apenas feminina, mas também masculina, uma vez que um dos motivos para que as mulheres não mantenham relações sexuais com os cunhados é o ciúme dos maridos. Natal e Divino compartilharam tal questão em debate

(item 2.3), pois foram questionados pelo público se permitiriam que suas esposas participassem do ritual, responderam que concordariam, pois é “tradição”. Certamente eles não fariam o contrário, não o cineasta e seu aluno, que utilizam o cinema para apresentar a “cultura Xavante” e são, claro, incentivadores dos rituais.

O cineasta procura instigar a aldeia a realizar novamente o ritual em 2008, e uma das estratégias utilizadas para isso foi projetar no centro da aldeia um filme antigo do ritual, feito por Adalberto Heide (missionário salesiano). Divino conclama as pessoas e principalmente as lideranças a acompanharem a edição do filme que estava realizando, dando suas opiniões. Esta sequência que se inicia aos 20’ parece estimular os velhos a realizarem novamente a festa, eles se emocionam ao verem seus parentes no filme de 1967. Deparam-se com as mudanças que ocorreram ao longo dos anos e comentam:

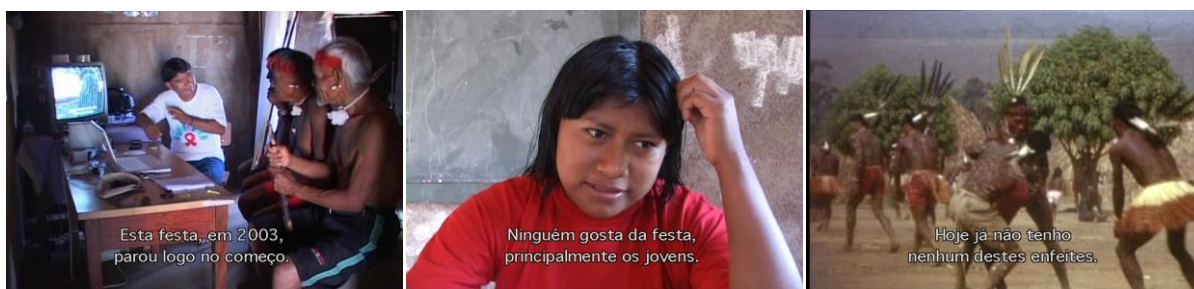
“Vamos ter que fazer a festa de novo! Depois vocês vão pensar bem, se organizar bem”;
“Como podem alguns não gostarem desta festa? Não tem nada de errado com ela”; *“Não sei por que eles não autorizam as moças e falam pra elas que acontecem coisas na festa. Eu, quando aconteceu a festa, não quis ter relação com a moça”;* *“Os homens ficam chorando e não liberam as moças”;* *“Ainda tinham o cabelo comprido e usavam o Adzahu, o Dahire e pintavam a testa de urucum, era bonito”;* *“Estavam todos bonitos” (21’).*

No entanto, essa estratégia não funciona. Não satisfeito, Divino entrevistou também os jovens, mulheres e homens. Uma garota conta: *“os velhos ensinam como tem que ser a festa, mas o pessoal não gosta, parece que a festa é perigosa. Não sei, dizem que acontecem coisas (risos)” (25’)*; Um garoto: *“Todos sempre falam que vai acontecer a festa que se chama ‘nome das mulheres’, é bom que aconteça porque eu nunca vi, e também quero ver como é” (25’26’)*; Em seguida uma mulher afirma que gostaria de participar: *“Eu acho que antigamente realmente aconteciam relações sexuais na festa, mas hoje as coisas mudaram, não é mais assim, então acho que vai dar tudo certo se a festa acontecer” (26’30’).*

De todos os depoimentos de jovens no filme, apenas uma jovem assume que tem medo de participar do ritual, outras duas contam que gostariam de participar, mas uma delas deixa claro que acredita que não haverá relações sexuais, como antes. De todo modo, o assunto parece que não agrada a muitas mulheres e homens, e segundo os depoimentos dos mais velhos, os maridos têm ciúme de suas esposas. Mas, Divino não teve essa resposta em suas entrevistas, pois nenhum jovem assumiu publicamente este posicionamento.

A edição procurou contemplar as conversas de Divino com os mais velhos explicando alguns momentos do ritual. Vendo as imagens antigas, os anciãos explicavam o significado dos processos, nada fáceis de se compreender. Divino fala em determinado momento da conversa (31’): *“Por isso essa história é difícil de explicar”*.

O espectador não apreende as etapas do ritual como nos outros filmes, em que há mais detalhes transmitidos nas imagens e o ritual, propriamente. A dificuldade em se montar *Pi’õnhitsi* reflete um pouco da problemática que envolve a não realização do ritual. Tiago Tôrres conta que houve momentos em que os tradutores das imagens “traduziam da maneira que lhes era mais conveniente” (ARAÚJO, 2006, p.63). A conclusão da investigação de Divino diz respeito ao fato de os maridos não permitirem mais que suas esposas mantenham relações sexuais com os cunhados por influência da religião católica que proibiu essa prática ritual, associando-a à ideia de pecado. As entrevistas com as mulheres sugerem que elas desejam realizar o rito, os velhos se queixam de que os jovens não estão permitindo que elas o façam. O depoimento mais contundente a respeito da não realização do ritual é o Bartolomeu Patira:



“Essa festa não foi deixada de lado. É por causa das religiões: catolicismo e crente que os índios tiveram uma confusão de ideias na parte religiosa, e alguns Xavante nas outras aldeias começaram a deixar essa festa” (45’27’’).

É caminhando para o final do filme que Divino assume que foi gerado nesse ritual e que o seu pai biológico é outro homem, o homem com quem sua mãe manteve relação sexual cerimonial. O cineasta conta algo muito íntimo ao espectador, de maneira sensível, pois deixa claro o quanto ficou emocionado ao saber que este comportamento cerimonial faz parte da “cultura Xavante”, e como este fato implica relações de ajuda mútua entre o pai biológico e sua família, pois quando este homem caça, compartilha o alimento com o núcleo doméstico de Divino.

“Mulheres Xavante sem nome” é finalizado com a explicação de Divino sobre a conclusão do ritual, o espectador assiste às imagens do ritual de 1995, quando dois homens ornamentados ritualmente têm a função de passar a outros dois homens uma porção de brincos de flechas usadas no ritual. Essa passagem representa a continuidade da próxima festa. O filme é um chamado aos Xavante para realizarem novamente o ritual de nomeação das mulheres.

A pesquisadora Camila Cerqueira (2009), apesar de não ter desenvolvido sua pesquisa exclusivamente sobre este ritual, coletou informações importantes sobre a ausência desta cerimônia nas três aldeias onde desenvolveu pesquisa, próximas a Pimentel Barbosa, além da própria Pimentel Barbosa. Tal ritual, exclusivamente feminino, não está sendo mais realizado nessas aldeias desde 1980. Esta interrupção aconteceu em decorrência do ciúme de um marido que colocou fogo na casa do sogro que havia permitido a filha de participar do ritual. O sogro, líder da aldeia na época, persuadiu a comunidade a não realizar novamente a festa, pois ela poderia causar sérios danos a todos da aldeia. Instituiu, dessa forma, uma nomeação simbólica às mulheres e não mais o ritual. A pesquisadora apresenta uma análise para o término do ritual que compactua com a ideia de renovação da cultura Xavante, proveniente da análise da antropóloga Marcela Coelho de Souza a respeito do ritual entre os Jê:

O ritual apareceria, desse ponto de vista, como o contexto da reprodução social, enquanto reprodução das relações que constituem as pessoas; ele é também, o contexto em que esta última emerge como um “agente” no sentido pleno – alguém que, imbuído dos poderes dos protagonistas míticos, faz mais do que simplesmente reproduzir o mesmo, mas que é capaz de criar, de novo, a sociedade (COELHO DE SOUZA, 2002, p.18 *apud* CERQUEIRA, 2009, p.102).

Cerqueira acredita que esta nova forma de nominar as mulheres é também uma forma de reinvenção deste ritual Xavante, aos moldes de Coelho de Souza, que desenvolve a ideia de que os rituais vão sendo reinventados conforme incorporação de elementos novos, de acordo com as circunstâncias que os povos indígenas vão vivenciando. No entanto, entendo que a reinvenção que propõe Coelho de Souza é ritual, e no caso da nomeação feminina em Pimentel Barbosa, é simbólica. O ritual não parece ter sido reinventado.

E, apesar de compactuar com a ideia de reinvenção ritual, como apontou Coelho de Souza (2002) e também Delgado (2008) com relação à substituição de materiais e alimentos que os Xavante utilizavam anteriormente nas cerimônias (o bolo de milho por bolo de trigo a partir da farinha industrializada), não acredito ser possível afirmar algo semelhante ao que propõe Cerqueira (2009) para a aldeia de Sangradouro ou outras aldeias Xavante, no que se refere à nomeação feminina. Os elementos que vimos no filme de Divino tampouco

possibilitam compactuar com Cerqueira, não há nem mesmo informações sobre nomeações simbólicas, como em Pimentel Barbosa.

Divino relata que os velhos não gostaram do nome do filme, pois ele não os consultou na edição final, algo raro na trajetória deste cineasta, que até então estava bastante preso aos comentários dos líderes quanto ao formato final do filme:

Então perguntei: vocês querem saber por que a gente colocou ‘Mulheres Xavante sem nome’? Alguém já pensou nisso? Em 2002 começamos a festa. Vejam aquelas mulheres sentadas ali, elas receberam um nome? Não. E aquela outra recebeu? Não. E aquela outra recebeu? Não. Então pronto. Em 2003 tiveram outras meninas que iriam participar da festa. Elas receberam um nome? Não. E em 2007, receberam? Não. Essas mulheres que tiveram vontade de participar e ganhar um nome hoje em dia já têm filhos. Já se casaram, já são mães, e não receberam um nome. O nome desse filme é uma homenagem a elas (ARAÚJO, 2011, p.65).



Mudanças culturais (no sentido wagneriano) podem ser reelaboradas indefinidamente, porém, não se sabe os caminhos a serem seguidos nesse processo, e a cultura com aspas é objetificada para apresentar aos não indígenas os “Xavante”. As escolhas de Divino e dos líderes deste povo, sobre o que manter e apresentar para os “outros” e também para si, depende de uma série de questões que podem passar por valores que antes não estavam presentes entre eles, como o pecado, por exemplo.

A subjetividade do povo pode ter sido alterada com os processos interculturais, mas reflexões e novas formas de invenção sobre quem são os Xavante e/ou sua “cultura”, são feitas constantemente e em relação ao contexto vivenciado. O ritual ainda é um importante sinal diacrítico que eles utilizam para se apresentarem como Xavante perante os não indígenas, um marco identificador.

3.3 Um Cinema Indigenizado

Partindo da afirmação de Sahlins (1997) a respeito de ser a tarefa da atual antropologia indigenizar a modernidade, trago esta ideia também para o cinema de Divino. Além de ser menor por suas características, tais como a intimidade; a subjetividade; falas em língua nativa; temática privilegiada de rituais; discursos de reafirmação de uma “cultura Xavante”, dentre outros, ele também foi indigenizado à medida que Divino Tserewahú se apropria dessa forma de comunicação/expressão da sociedade não indígena ou ocidental, de acordo com seu interesse e do seu jeito.

Sahlins (1997) demonstra como alguns antropólogos que estudaram o povo Mendi da Nova Guiné tiveram que mudar suas concepções acerca do que estavam denominando de degradação cultural, quando se referiam ao ingresso de produtos ocidentais entre os indígenas e sua apropriação e utilização. O que estava sendo entendido em primeira instância como “perda da cultura” e dos costumes tradicionais mudou de sentido quando os pesquisadores se deram conta de que os usos que estes povos faziam dos objetos e costumes ocidentais tinham finalidades diferentes daquelas imaginadas por eles.

No decorrer do trabalho etnográfico, portanto, Lederman e Merrill deixaram de lamentar a indigência econômica dos Mendi, uma vez que o significado da utilização que esse povo fazia dos objetos europeus era completamente outro. Tampouco era esse o significado de sua bricolagem com latas de conserva e outras porcarias ocidentais: isso não era nenhum sinal de humilhação ou um prelúdio a desejos frustrados. Percebendo que, ao contrário, as relações dos povos da Nova Guiné com os objetos estrangeiros traziam consigo algo como uma maestria, os etnógrafos gradualmente abandonaram suas sombrias conclusões *a priori*. Essa maestria era tanto uma questão de destreza simbólica quanto de destreza técnica: a habilidade demonstrada pelos Mendi em dar seu próprio sentido às coisas. A caça e coleta de embalagens de pão e armações de guarda-chuvas havia perdido seu travo amargo. Para Lederman e Merrill, ela não significava mais uma premonição de morte cultural. Havia outra lógica, a lógica Mendi, nas improvisações exóticas daquele povo. Os bens eram europeus, mas não as necessidades ou intenções. ‘Os Mendi’, refletia Lederman, ‘não veem esses objetos do mesmo modo que nós os vemos: as finalidades Mendi substituem as nossas’ (1986a, p.8). Suas percepções se guiavam por um conjunto diferente de concepções (SAHLINS, 1997, p.62).

A noção de “perda da cultura” ou “aculturação”, pensada para os povos tradicionais com relação ao avanço do sistema capitalista, não se efetivou da maneira prevista. O que Sahlins defende em seu artigo não é a ausência de mudança vivida pelos povos tradicionais a partir do processo colonialista – pois elas ocorreram e continuarão ocorrendo – mas, sim, que mudanças nos hábitos e costumes tradicionais não são exclusivas deste processo, elas já aconteciam anteriormente. “Tudo o que se pode hoje concluir a respeito disso é que não conhecemos *a priori*, e evidentemente não devemos subestimar o poder que têm os povos indígenas de integrar

culturalmente as forças irresistíveis do Sistema Mundial” (SAHLINS, 1997, p.64). Para o autor, não é possível prever o futuro das relações dos povos indígenas no sistema capitalista, muito menos ter certeza de que o sistema irá absorvê-los e acabar com sua distinção cultural, como dizem alguns críticos.

Neste sentido, a utilização de tecnologias comunicacionais pelos indígenas já foi bastante questionada como uma forma de deterioração cultural; porém, projetos envolvendo o uso de tecnologias pelos indígenas estão sendo realizados desde os anos de 1970, como já citado anteriormente (GINSBURG, 1999; TURNER, 1993; CARELLI, 2004), e os desdobramentos dessas experiências vêm sendo relatados ao longo dos anos por meio dos pesquisadores, sendo que os resultados analisados não consideram a deterioração como algo inerente a este processo.

Como se deu com o caso bastante conhecido da experiência de utilização do vídeo entre o povo Waiãpi, relatado por Dominique Gallois e Vincent Carelli (1992; 1995), no qual a experiência de experimentação do vídeo ocorreu por meio de projeções de diversos filmes de outros indígenas e proporcionou aos Waiãpi reflexões acerca de diversas questões. As principais questões relatadas por Gallois e Carelli dizem respeito às reflexões dos líderes Waiãpi que entenderam o vídeo como um instrumento de reivindicação política, influenciados principalmente pelos vídeos que assistiram do povo Kaiapó, que vinha realizando filmes de denúncias contra empreendimentos econômicos em suas terras.

Dessa maneira, os Waiãpi criaram um tipo de performance específica para as situações de encontro com os representantes dos órgãos estaduais, pois os líderes passaram a discursar em sua própria língua assim como passaram a se apresentar com adornos típicos de seu povo, marcando sua distintividade. Neste caso, o vídeo desencadeou entre eles um processo de autorreflexão acerca da própria imagem e de um discurso específico para tais ocasiões (com os não indígenas). Outras situações interessantes nesse primeiro momento da experiência de vídeo entre os Waiãpi são relatadas como as primeiras impressões das imagens e autoimagens, que inicialmente causaram receio mediante a crença de que a TV transportava o espírito das pessoas através das imagens⁹⁰.

⁹⁰ Conferir sinopse do filme “O espírito da TV” (filmografia).

As reflexões a respeito da autoimagem foram muito profícuas, ocasionando também disputas políticas internas no que concerne aos discursos das lideranças, responsáveis por protagonizar grande parte dos discursos dos vídeos. De todo modo, segundo Gallois e Carelli, importantes reflexões e ações foram desencadeadas pelo vídeo, como as mudanças nos discursos para os não indígenas, para outros indígenas e para si mesmos. Situação que ocasionou reelaborações da própria história de contato com a sociedade não indígena a partir de muitos debates seguidos das projeções fílmicas, além de mudanças nas formas de ação política, melhores e mais eficazes, e alianças políticas com outros indígenas no intuito de mais bem se organizarem para as demandas da vida contemporânea. O vídeo para os Waiãpi foi uma maneira de reelaborar a própria consciência de mudança decorrente do contato interétnico, que todos os indígenas vivenciam.

É por isto que, entre os desdobramentos mais concretos do intercâmbio promovido pela circulação de vídeos, estão os encontros, na vida real, entre povos que se conheceram, inicialmente, através de imagens da TV. O caráter restrito desses encontros e a existência de afinidades culturais preexistentes são aspectos essenciais nesse processo de “micropolítica”, em oposição às formas de intercâmbio pan-indígenas, muito mais conhecidas. De fato, as ações normalmente consideradas como parâmetro para os ganhos do movimento indígena são a luta para a garantia de direitos territoriais ou a captação de apoios assistenciais mais efetivos. Os caminhos citados são as formas mais imediatas de comunicação e intercâmbio, resultantes das associações, das reuniões ou assembleias pan-indígenas. Essas modalidades mais conhecidas da “macropolítica” indígena obtêm seus ganhos na soma de múltiplas vozes (GALLOIS; CARELLI, 1995, p.66).

Ao contrário da ideia de deterioração que o audiovisual poderia causar, noções de autorrepresentação e consciência de mudança foram apontadas como resultantes das primeiras experiências de trocas de imagens interétnicas. Diversos processos foram desencadeados a partir da comunicação intercultural, inclusive o da produção nativa da própria imagem, acontecendo de maneira relacional e em constante transformação, segundo Gonçalves e Head (2009).

O trabalho precursor de Caiuby Novaes (1993) chama nossa atenção para o modo como se constrói a autoimagem. Neste caso, as representações são produzidas através de um ‘jogo de espelhos’ em que as ‘imagens sobre si’ se produzem através dos outros em um processo eminentemente relacional, fazendo com que as imagens de si afetem e sejam afetadas pelas imagens dos outros sobre si. Assim, autoimagem é por definição uma imagem em transformação, o que acentua o seu ‘devir-imagético’ (GONÇALVES; HEAD, 2009, p.20).

Segundo Queiroz (2004) houve duas principais preocupações da opinião pública acerca dos primeiros trabalhos do VNA entre os indígenas: a primeira era a incerteza quanto à capacidade de esses povos dominarem a linguagem do audiovisual e virem a produzir bons

materiais; e a segunda era a de que essa tecnologia causasse deterioração cultural. Para este autor, estas duas preocupações apenas confirmavam velhos preconceitos da sociedade não indígena. Ainda tratando do processo de trabalho do VNA, Queiroz aponta as duas fases do projeto (item 1.2) de maneira distinta e afirma que, antes de o projeto formar realizadores, os filmes produzidos tinham uma preocupação estética que prezava o gosto popular. Havia preocupação em se editar um filme atrativo para o público, com belas fotografias, movimentos rápidos de câmera e cortes mais acelerados. Contudo, com a entrada de Mari Corrêa este estilo de montagem e realização dá lugar a outros estilos, os indígenas são incentivados a filmar as “não ações”, o cotidiano, o que resultou em planos mais longos e narrativas reflexivas, que este autor compara ao cinema de Antonioni e Ozu; já outros pesquisadores compararam ao cinema iraniano contemporâneo⁹¹.

[...] os índios absorvem as informações a respeito de uma técnica e de uma cultura do cinema e as empregam no seu contexto local para construir obras que são portadoras não só de uma voz interna, mas, diria, de um corpo em movimento, de um pensamento indígena (QUEIROZ, 2004, p.3).

Este autor acredita que os filmes dos nativos brasileiros são capazes de revelar outros mundos ao espectador, outras formas de pensamento. Ainda nesse sentido, o autor faz uma ressalva para as particularidades dos filmes dos indígenas, como sendo caracterizados por outras falas e sotaques, o que se assemelha ao que apresentei no item anterior deste trabalho como sendo característica do cinema menor. Diversas reflexões acerca deste cinema nativo foram realizadas, principalmente em artigos (QUEIROZ, 2004; GONÇALVES, 2006; BACAL, 2009; BERNADET, 2004; BENTES, 2004; FRANÇA, 2006), e apontam para algumas das características que procurei desenvolver neste trabalho como sendo pertencentes ao cinema menor. De fato, tais características do cinema menor corroboram um tipo de cinema que está sendo indigenizado. Divino Tserewahú é um dos atores indígenas a realizar este processo de indigenização, que também é a invenção de um cinema que apresenta uma “cultura Xavante”.

Quando falo de cinema indigenizado, além de estar me reportando diretamente à noção de Marshall Sahlins (1997), também dialogo com Carlos Fausto (2006) quando o mesmo se refere à indigenização da tecnologia. Ao se referir ao atual contexto de produções culturais

⁹¹ Michelangelo Antonioni (1912-2007) cineasta italiano e Yasujiro Ozu (1903-1963) cineasta japonês, apesar de distintos, ficaram conhecidos por realizarem filmes com planos longos, de ritmo lento e poucos movimentos de câmera. A pesquisadora Ivana Bentes, no artigo “Câmera *muy very good* pra mim trabalhar”, publicado no site do VNA, compara o filmes dos realizadores indígenas ao cinema contemporâneo iraniano, principalmente por retratarem o cotidiano.

indígenas, o autor defende que é preciso permitir e oferecer instrumentos aos povos indígenas para que eles façam um movimento semelhante àquele feito pelo modernismo brasileiro – a antropofagia modernista – e, neste caso, que eles sejam capazes de indigenizar a nossa produção cultural.

Não se trata apenas de reconhecer e conferir valor às manifestações culturais “tradicionais” dos povos indígenas, mas de oferecer instrumentos para que eles possam “indigenizar” a nossa produção cultural. E para indigenizá-la, efetivamente, os realizadores indígenas terão que adotar uma atitude antropofágica. Assim como fizeram nossos modernistas ao buscar navegar entre o nacionalismo regressivista e o mimetismo europeizante para construir uma literatura nacional internacional, ao visar um nacional por adição, caberá aos realizadores indígenas navegar entre o tradicionalismo e a indústria cultural para produzir culturas indígenas por adição (FAUSTO, 2006).

Em 2011, Fausto teve outro artigo publicado no livro-vídeo de 25 anos do VNA no qual aponta outras inquietações a respeito dessas produções cinematográficas, provenientes do povo Kuikuru do Xingu. Povo com quem trabalha há muitos anos e também realiza filmes conjuntamente com os jovens cineastas, por meio do centro de documentação Kuikuro e o VNA. Dentre essas inquietações, chama nossa atenção as que dizem respeito aos dilemas contemporâneos que podem estar vivendo os cineastas, visto que são protagonistas deste movimento de apropriação tecnológica e são questionados a respeito do caráter de suas produções, tanto por seu povo quanto pelos não indígenas. Fausto não responde a estas questões com posições conclusivas; antes, questiona algumas críticas/questões dos não indígenas quanto a certas expectativas do ideal de um cinema autenticamente indígena. O autor considera este movimento de apropriação do cinema semelhante ao que este povo fez no passado, ao se apropriar dos cantos e ritos de outrem. Sendo assim, este cinema seria sempre inautêntico aos olhos dos não indígenas (FAUSTO, 2011).

Comparando o movimento de apropriação audiovisual dos cineastas Kuikuro com o próprio movimento de “abertura ao outro”, desenvolvido por Levi-Strauss, Fausto põe em cheque a visão estereotipada da perda cultural por meio da tecnologia. Os indígenas são entendidos como atores políticos capazes de utilizar os instrumentos do mundo não indígena da melhor maneira possível, num movimento favorável a eles mesmos. Importante ressaltar que Fausto, em seu artigo, apresenta esta questão como sendo pensada conscientemente pelos Kuikuro, e há todo um processo de reflexão acerca destas questões, de como se deseja viver atualmente e nas futuras gerações, principalmente do que não se deve esquecer para que o modo de vida Kuikuro perdure (*Idem*, p.165). A esse tipo de reflexão, o autor enquadra como pertencente ao pensamento indígena sobre a própria cultura em movimento, bastante

semelhante à cultura com aspas de Carneiro da Cunha, noção que tomo emprestada para pensar essa expressão nos filmes de Divino.

Ora, se os filmes de Divino, que são em sua maioria sobre os rituais mais importantes para os Xavante, contêm além da própria temática, aspectos da construção cinematográfica que lhes possibilitam ser identificados com sotaques (cinema menor), é porque se pode apreender que esteja ocorrendo um processo de indigenização desta tecnologia. Pode ser o caso de aproximar Divino daquilo que Fausto pensou para os indígenas cineastas Kuikuro, que eles deveriam devorar antropofagicamente o conhecimento do outro no processo de “virar branco”, isto é, no processo de mudança da tradição, o que para os índios Kuikuro (dentre outros) corresponde à apropriação externa, apropriar-se da alteridade.

O cinema de Divino se apropria da alteridade num movimento correspondente ao “virar branco”, conscientemente, sem deixar de ser Xavante. Tais reflexões acerca desse processo, pensadas pelos Kuikuro, são recorrentes entre os povos indígenas do Brasil. Assim como para os Kuikuro, o ritual é para os Xavante um lugar em que eles se reafirmam indígenas, e conseqüentemente apresentam para os não indígenas “a cultura Xavante”; e, como afirmou Fausto (2011, p.167), é este o lugar da tradição objetivada. Esse movimento de apropriar-se do outro e “virar branco” é refletido e apresentado nos filmes de Divino. Em seu primeiro filme *Hepariidub'radá: Obrigado irmão* (19 min., 1998), o cineasta narra em português sua trajetória de trabalho até aquele momento, como ele se torna cineasta com o curso de realizadores indígenas no Xingu, em 1997. O filme é construído com imagens antigas e experimentais de Divino filmando diversos momentos na aldeia de Sangradouro (rituais, embates com fazendeiros, participação no programa de índio), enquanto o cineasta explica a sua evolução profissional, de como melhorou suas técnicas de captação da imagem, enquadramento, aproximação das pessoas e perda progressiva da timidez. Bartolomeu Patira, seu incentivador e interlocutor em todos os filmes, conta ao espectador que o caminho de Divino ainda está sendo construído e que ele um dia será reconhecido pelos Xavante.

Em certo momento Divino comenta: “*a ideia do branco que índio que filma não é mais índio, acho que é inveja*” (9’37’’); essa fala demonstra a reação ao pensamento de degradação cultural e perda da cultura, tão difundido com relação à inserção tecnológica no mundo indígena. Todavia, o filme que mais bem expressa o pensamento reflexivo a respeito das tantas mudanças que ocorreram com os Xavante é, sem dúvida, *Sangradouro* (28’, 2009). O filme é a expressão do pensamento coletivo desse povo a respeito das mudanças vivenciadas, como

também do amadurecimento de Divino como cineasta. O filme é dirigido por Divino em parceria com Tiago Torres e Amandine Goisbault, e os créditos da edição são apenas para Amandine.

O filme em sua forma não é muito diferente dos anteriores, pois narra a partir dos depoimentos dos anciãos, dos jovens, mulheres e homens e, claro, de Divino, contando como teve início a aldeia de Sangradouro. No entanto, a novidade nos relatos provém dos depoimentos do padre Luiz, salesiano residente em Sangradouro, que conta sua versão da história de contato com os Xavante e início dessa aldeia. Outra novidade interessante é a utilização do som. Enquanto nos outros filmes ouvíamos apenas o som proveniente dos cantos rituais e ambientes, este apresenta músicas dos não indígenas, mas também as de outros indígenas, apreciadas pelos jovens.

A narrativa ganha, dessa maneira, a atualidade que os diretores imaginaram para contar a história. Os velhos contam que chegaram até os salesianos em 1957 por causa do sonho do avô de Divino “papai Pedro”, que guiou um grupo de Xavante que estava com muitos problemas (doenças, conflitos, sem território) até aquela localidade. Em seu sonho ele viu a figura do padre como a pessoa que iria ajudá-los. Segundo os depoimentos do padre Luiz, os salesianos os receberam e em troca os Xavante eram submissos aos padres, estudavam, trabalhavam e participavam dos cerimoniais católicos.

Os velhos reconhecem que se os salesianos não os tivessem ajudado, possivelmente eles teriam morrido. No entanto, apesar da catequização católica ter modificado um pouco sua “cultura”, eles são enfáticos em reconhecer que ainda mantêm suas tradições. O filme também apresenta as imagens de contato com os Xavante do antigo Serviço de Proteção Indígena (SPI) e de como eles eram noticiados pela mídia: Xavante, índios bravios.

A atualidade do filme se completa com as imagens da vida cotidiana na aldeia, primeiro filme de Divino a considerar esta dimensão. Em certo momento, assistimos a algumas crianças irem até uma venda local (de um Xavante) comprar refrigerante e doce e ouvimos o relato do comerciante: *“Todos os Xavante comem salgado e tomam refrigerantes, por isso estou vendendo”* (17’47”). Na sequência entra um plano com o depoimento de um ancião cultivando sua roça (pai de Divino): *“Antigamente não tinha doenças, as mulheres faziam bolo tradicional, milho cozido, no tempo da chuva comíamos cará, tinha mandioca, palmito, castanha, hoje sofremos para achar isso, mas vamos resgatar ainda”* (17’51”); posteriormente, uma anciã,

no mesmo local, também trabalhando na roça, diz: *“Os jovens vão morrer das doenças dos brancos, acostumaram com a comida dos brancos que não presta para nós”* (18’24’’); a sequência é finalizada novamente com o comerciante: *“Nós, jovens, tentamos pensar como os brancos da cidade, temos que trabalhar e inventar coisas aqui, como eu com meu negócio de refrigerante e salgado. Você pensa que é fácil, mas não é. Todo o lucro serve para comprar mais. Na nossa cultura tem que distribuir pra todos, na dos brancos cada um trabalha para si mesmo”* (19’23’’).

O filme equilibra a visão dos jovens com a dos mais velhos no que diz respeito aos processos de mudança. As mudanças não são negadas, houve a introdução da religião católica, alguns costumes foram aos poucos sendo alterados como assistimos no filme sobre o ritual de nomeação das mulheres, a alfabetização em português também é presente, assim como o acesso ao mundo dos não indígenas, seja por meio da cidade ou da televisão. Músicas e danças de outros indígenas são apreciadas pelos mais jovens a ponto de eles montarem apresentações dessas danças na aldeia.

Estes aspectos não são bem-vistos pelos mais velhos; no entanto, eles afirmam que não têm como proibir os jovens de ouvir outras músicas e aprender os costumes de outros povos, mas desejam e lutam para que os jovens também sigam os costumes Xavante. Os jovens assumem gostar da “cultura” dos brancos e de outros indígenas, mas são enfáticos em dizer que praticam tais costumes apenas em determinados momentos.

A mudança existe e é vivenciada, a aldeia tem energia elétrica, casas de alvenaria e telhados de cerâmica, computadores, carros; as pessoas alteraram seu ritmo de vida com a televisão. O filme demonstra que as mudanças trazem consequências negativas, como doenças ocasionadas por hábitos (alimentares, físicos) que antes os Xavante não tinham, mas ainda assim o filme mostra que as mudanças também têm seu lado positivo, pois os Xavante não estão inertes nesse processo. Eles estão se adaptando e muitos trabalham, estudam e discutem a “diversidade cultural”, como assistimos um professor falar. Atualmente, a escola tem professores Xavante, em sua maioria, e os rituais continuam a acontecer, enquanto a língua nativa é falada cotidianamente por todos na aldeia.



Divino mostrou no filme que, apesar das mudanças vivenciadas, os Xavante ainda continuam sendo indígenas e mantêm os costumes que eles denominam de “sua cultura”. A cena que finaliza o filme tem um último depoimento de um ancião: “*Quando chegamos éramos poucos, e hoje temos muitas crianças, isso nos emociona muito*” (27’20”), cena que antecede a dança e o canto de um grupo de homens (velhos, jovens e crianças), ornamentados com gravata, pulseiras e tornozeleiras, vestidos com calções vermelhos e pintados de urucum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei no decorrer dessa dissertação apresentar, principalmente, o modo como o cineasta indígena Divino Tserewahú realizou seus sete filmes para demonstrar o que ele chama de “a cultura do meu povo”. Para tanto, busquei destacar os discursos presentes nos filmes que se assemelham à ideia de cultura com aspas (CARNEIRO DA CUNHA, 2009) e alguns aspectos nos filmes que o caracterizam como cinema menor (DELEUZE E GUATTARI, 1977) e cinema indigenizado (SAHLINS, 1997).

Esta pesquisa teve como motivação dar continuidade a uma primeira investigação realizada no final da graduação em ciências sociais a respeito do tipo de cinema que os realizadores indígenas no Brasil estão construindo. Busquei centralizar a pesquisa na análise dos filmes de apenas um cineasta indígena, com o intuito de demonstrar as especificidades desses filmes, que corroboram a ideia de cinema menor e indigenizado no que concerne aos diferentes processos da realização fílmica, tais como: a priorização da temática do ritual; tipos de planos; cortes; movimentos de câmera; proximidade da câmera com os sujeitos filmados; a não utilização do zoom; narração em *voz over* (corporificada); entrevistas; depoimentos e explicações sobre os diferentes momentos dos filmes. As opções de edição ainda caracterizam um tipo de filme bastante íntimo e subjetivo, que tem em Divino um sujeito que filma e participa das filmagens ao mesmo tempo. Dessa maneira, o espectador tem acesso a uma multiplicidade de questões pertencentes à esfera íntima das relações sociais e pessoais dos Xavante, de Sangradouro (MT).

O processo de apropriação da tecnologia pelos indígenas no Brasil foi contextualizado historicamente para apresentar o principal projeto de formação de indígenas no manejo do audiovisual – o Vídeo nas Aldeias – originário do Centro de Trabalho Indigenista, instituição que surge para apoiar a causa indígena no momento em que o governo militar exercia uma política de assimilação e negação da diversidade dos povos indígenas.

Procurei ainda demonstrar o modo como os coordenadores do VNA desenvolvem o trabalho de formação e capacitação dos realizadores indígenas por meio de uma metodologia de trabalho de natureza híbrida, como a não utilização do zoom, filmagens dos “não acontecimentos”, além de aspectos da construção cinematográfica utilizados em diversos filmes documentários, como entrevistas, narrações, dentre outros, tendo sido a principal escola

formadora de Divino. Tal metodologia de trabalho é utilizada por Divino em sua prática de realização de filmes e em seus cursos como instrutor em oficinas de audiovisual.

O conceito de cultura foi problematizado através de teóricos da antropologia como Roy Wagner (2010), Adam Kuper (2002), Marshall Sahlins (1997) e Manuela Carneiro da Cunha (2009). No entanto, relaciono a utilização desse conceito pelos indígenas à invenção da cultura proposta por Wagner, que a pensa em decorrência de um contexto relacional. Procurei apresentar como a cultura Xavante é construída por Divino em seus filmes através da relação com o mundo dos não indígenas, e tem no ritual o seu principal expoente. Ainda relaciono os discursos sobre valorização da “cultura Xavante” como sendo discursos que objetificam a cultura em decorrência da escolha de um sinal diacrítico nas relações com a alteridade – o ritual – por este motivo a cultura é usada com aspas, conforme Carneiro da Cunha, que a propõe na esfera das relações interétnicas.

Um percurso do trabalho de Divino foi traçado até os dias de hoje, relativo ao conhecimento que obtive, na medida em que fui me relacionando com o cineasta, em uma esfera de interlocução. Alguns momentos etnográficos que vivenciei junto ao realizador foram trazidos à discussão, como a oficina de audiovisual entre os Guarani de Ribeirão Silveira, os eventos que apresentaram quatro de seus filmes seguidos de debate com o realizador na UNIFESP e na UNESP, assim como os encontros pontuais que tivemos em São Paulo. Momentos importantes para perceber sua performance e relacionamento com alguns espectadores de seus filmes.

Assim, pude entender parte daquilo que Tiago Torres (ARAÚJO, 2011, p.65) escreve a respeito da postura de Divino: “Ele tem uma postura perante a gente, outra perante os padres, outra diante da comunidade, precisa se movimentar nesse jogo de relações, do que se espera dele, tem que pesar muito o que pensa e a forma como vai se expressar nos seus filmes”.

Divino tem um discurso pronto e afiado para responder às diversas questões vindas do público, ele sabe muito bem como dirigir o debate, dá o tom do início e pontua o final da conversa, sempre deixando claro que o seu objetivo é mostrar “a cultura Xavante” para os “outros”.

A ideia de cinema menor mostrada aqui foi tomada de empréstimo do conceito de literatura menor dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977), e diz respeito aos aspectos

da construção fílmica, i.e., o sotaque aparente desse tipo de produção. Os filmes de Divino estão repletos de particularidades que expressam um sotaque indígena e um sotaque deste sujeito, em específico. Peculiaridades que indigenizam este cinema. Este sujeito Xavante, apresenta em suas narrativas as reflexões dos Xavante, mas também de outros indígenas, a respeito das mudanças vivenciadas no contato com a alteridade, e demonstra que as imagens são um importante aliado nos processos de reinvenção da “cultura”, além de instrumentos fundamentais no campo de negociações das relações interétnicas. O cinema possibilita visibilidade aos Xavante, parcerias com diferentes instituições, projetos e, de certa forma, estimula a continuidade de costumes, como o próprio ritual, a que chamei de marcador diacrítico da “cultura Xavante”.

Os rituais Xavante geralmente são assistidos e filmados/fotografados por muitos não indígenas, que vêm até essas aldeias por diferentes vias, como relata Carelli (ARAÚJO, 2011); notamos tais presenças nos filmes de Divino. Eles se assemelham ao “espetáculo ritual” dos Kuikuru no Xingu, momento assistido por muitas pessoas de fora do Xingu, fenômeno relatado por Fausto (2011).

Filmar o rito não é só um ato de registrar uma “cultura” que pode vir a ser perder, mas também um ato de imitar o rito, de revivê-lo para tê-lo na memória. Conforme Domingues (2011), que escreve sobre o filme *Wapté mnhõnõ* de Divino: “[...] o documentário de um rito, por exemplo, a furação das orelhas dos jovens, é importante não só porque é o registro de um grande evento na sociedade Xavante, mas também porque o documentário é ele mesmo uma dobra: não só porque duplica o sistema como realidade/natureza, mas também como beleza, porque beleza é a despeito do geometrismo reinante na arte indígena em geral e, em particular entre os Xavante, imitação. O documentário imita o rito e torna-se um além do rito com a função de retornar a ele e apresentá-lo no seu desenrolar espetacular. Por isto ele é belo”.

Para Maybury-Lewis (1984), o rito para os Xavante servia para tornar as pessoas boas, além de ser um meio privilegiado de expressão estética. Atualmente, os Xavante parecem ainda concordar com esta afirmação, notamos em seus relatos o quanto eles gostam de se assistir nas imagens fílmicas de Divino.

Bartolomeu Patira previu no primeiro filme de Divino Tserewahú que este realizador um dia seria reconhecido pelo seu trabalho, o que de fato aconteceu. Divino conseguiu utilizar

o cinema para contruir e reafirmar por meio dos rituais “a cultura Xavante”; cerimônias capazes de torná-los bons e, aos olhos dos não indígenas, de serem ainda Xavante.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Ana Carvalho de. (Org.). **Vídeo nas Aldeias: 25 anos**. Olinda (PE), 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Tradução de Marcelo Félix. 2.ed. Lisboa (PT): Texto e Grafia, 2010.
- BACAL, Tatiana. Como criar uma cultura? índios, brancos e imagens no Vídeo nas Aldeias. *In*: GONÇALVES, M.A.; HEAD, S. (Orgs.). **Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2009, p.136-153.
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006.
- BENTES, Ivana. Câmera muy very good pra mim trabalhar. [2004]. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 10.06.2010.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução de Paulo Neves. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. [2004]. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 10.06.2010.
- BUSSO, Adriana Fernanda. Processos de ensino-aprendizagem na formação de cineastas indígenas em comunidades do Acre. 199 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2011.
- CARELLI, Vincent. Moi, um Indien. [2004]. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 10.06.2010.
- CARELLI, Vincent. Crônica de uma oficina de vídeo. [2004]. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 10.06.2010.
- CASTAÑEDA, Carlos. **Porta para o infinito**. Tradução de Luiza Machado da Costa. Rio de Janeiro: Record, 1974.
- CORRÊA, Mari. Vídeo nas Aldeias – Mari Corrêa. [2004]. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 10.06.2010.
- CORRÊA, Mari. Conversa a cinco. [s/d]. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 01.12.2010.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura Com Aspas e outros ensaios**. São Paulo: Ubu, 2017.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura Com Aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CERQUEIRA, Camila Gauditano de. Zöomo'ri: a construção da pessoa e a produção de gênero na concepção Xavante (*Wederã*, Pimentel Barbosa, *Etenhiritipá*). 154 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

COELHO DE SOUZA, Marcela S. A vida material das coisas intangíveis. *In*: Edilene Coffaci de Lima, Marcela Coelho de Souza (Orgs.). **Conhecimento e cultura**: práticas de transformação no mundo indígena. Brasília (DF): Athalaia, 2010, p.97-118.

CUNHA, Edgar Teodoro da. Comunicación, traducción y alteridad: imágenes e investigación entre los Bororo de Mato Grosso, Brasil. **Revista Chilena de Antropología Visual**, v. 8, p. 60-74, 2006. ISSN 0717-876X

CUNHA, Edgar Teodoro da. Índio imaginado: cinema, identidade e auto-imagem. **Cadernos de Antropologia e Imagem** (UERJ), Rio de Janeiro, v. 12, p.39-50, 2001. ISSN 0104-9658

CUNHA, Edgar Teodoro da. A imagem do índio no cinema brasileiro. **Mnemocine**, São Paulo, v. 1, p.3, 2000.

CAMPOS, Cristina R. O Corpo-forma Xavante no cenário ritualístico contemporâneo. **Revista Poiésis**, n. 12, p.65-76, nov./2008. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/pdf/poesis12/Poesis_12_xavante.pdf Acessado em 10.06.2011.

DAHER, Z. Joseane. **Cinema de índio**: uma realização dos povos da floresta. 147f. (Dissertação). Mestrado em Antropologia, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Cinema 2. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELGADO, Paulo Sérgio. Entre a estrutura e a performance: ritual de iniciação e faccionismo entre os Xavante da terra indígena São Marcos. 450f. (Tese) Doutorado em Antropologia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.

DIAS, Diego Madi. **Mekaron Ipêx**: cultura, corpo, comunicação e alteridade [usos do vídeo entre os Mebêngôkre-Kayapó, PA]. Rio de Janeiro: PPGSA-IFCS/UFRJ, 2011.

DOMINGUES, S. A. Literatura Indígena: uma literatura menor. *In*: Paolo Buccieri (Org.). **Indiografie**: saggi e racconti scritti dal nativi del Brasile. Milão: Costa & Nolan, 2007, v.01, p.85-100.

DOMINGUES, S. A. Semiótica do cinema indígena. **XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e do Nordeste** (CISO), 2012, Teresina. ANAIS do XV Encontro de Ciências Sociais do Norte, 2013. ISSN 21762368 (versão online)

FAUSTO, Carlos. Cultural por adição: uma indigenização da tecnologia? [2006]. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php> Acesso em 10.06.2010.

FAUSTO, Carlos. No registro da cultura. Ana Carvalho de Araújo (Org.). **Vídeo nas Aldeias: 25 anos**. Olinda, PE, 2011.

FRANÇA, Andréa. A livre afirmação dos corpos como condição do cinema. [2006]. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 10.05.2010.

GIACCARIA, Bartolomeu; HEIDE, Adalberto. **Xavante: povo autêntico**. São Paulo: Dom Bosco, 1972.

GALLOIS, Dominique T. Intercâmbio de imagens e reconstruções culturais. **Revista Sinopse**, CINUSP, USP, mai./2000. Disponível em: <<http://www.institutoiepe.org.br/infoteca/artigos.html>> Acesso em 10.06.2011.

GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. Brasil, Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 1, n. 2, p.61-72, jul./set.1995. ISSN 0104-7183

GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. Vídeo nas Aldeias: A Experiência Waiãpi. **Cadernos de Campo**. São Paulo, v. 2, n. 2, p.25-36, 1992. ISSN 0104-5679

GINSBURG, Faye. Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual. *In*: Cornélia Eckert, Patrícia Monte-Mór (Orgs.). **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia**. Porto Alegre: EDUFRGS, 1999, p.31-54.

GINSBURG, Faye. Indigenous media: faustian contract or global village? **Cultural Anthropology**, feb.1991.

GINSBURG, Faye. Vídeo parentesco: Um ensaio sobre a Arca dos Zo'é e Eu já fui seu irmão. [1995]. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 10.06.2011.

GOLDMAN, Marcio. O Fim da Antropologia. [2012]. Disponível em: <<http://crisol-gpec.com.br/site/linhasdepesquisa/13/301/o-fim-da-antropologia.html>> Acesso em: 27.09.2012.

GOMES, Mércio Pereira. **Os índios e o Brasil**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1988.

GONÇALVES, Cláudia Pereira. Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo. **Devires**, Belo Horizonte, v. 3, p.163-181, 2006. ISSN 2179-6483

GONÇALVES, Cláudia Pereira. Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias *et alii*: uma etnografia de encontros intersocietários. 316f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. *In*: Gonçalves, M.A.; Head, S. (Orgs.). **Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2009, p.15-35.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A, 2007.

LOPES DA SILVA, Maria Aracy de Pádua. **Nomes e Amigos**: da prática Xavante a uma reflexão sobre os Jê. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

MACDOUGALL, David. Significado e ser. *In*: Andréa BARBOSA; Edgar Teodoro da CUNHA; Rose Satiko G. HIKIJI (Orgs.). **Imagem-conhecimento**: antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas (SP): Papyrus, 2009, p.61-70.

MACDOUGALL, David. De quem é essa estória? **Cadernos de Antropologia e Imagem** (UERJ), Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p.93-105, 1997. ISSN 0104-9658

MAYBURY-LEWIS, David. **A Sociedade Xavante**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas (SP): Papyrus, 2005.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. **A comunicação reflexiva**: antropologia e visualidade no contexto indígena. (Dissertação) Mestrado em Multimeios. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. Antropologia e visualidade no contexto indígena. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p.139-152, 2007. ISSN 0104-5679 (versão online)

PIAULT, Marc Henri. Espaço de uma antropologia audiovisual. *In*: Cornélia ECKERT, Patrícia MONTE-MÓR (Orgs.). **Imagem em foco**: novas perspectivas em antropologia. Porto Alegre: EDUFRGS, 1999, p.13-30.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Política, estética e ética no projeto vídeo nas aldeias. [2004]. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 02.08.2011.

SAMAIN, Etienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. **Revista Horizontes Antropológicos**, ano 1, n. 2, p.23-60, jul.-set.1995. ISSN 0104-7183

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). **MANA**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p.41-73, 1997. ISSN 0104-9313

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. **Ipotesi**, v. 5, n. 2 p.59-70, 2009. ISSN 1982-0836 (versão online)

ZEA, Evelyn Schuler; SZTUTMAN, Renato e HIKIJI, Rose Satiko G. Conversas na desordem: Entrevista com Andrea Tonacci. **Revista Inst. Estud. Bras.** [online]. n.45, p.239-260, 2007. ISSN 0020-3874 (versão online)

TURNER, Terence. Imagens desafiantes. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v.36, p.82-121, USP, 1993. ISSN 0034-7701

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas (SP): Papyrus, 1994.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é. [2006]. Disponível em:

http://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf Acesso em 10.06.2011.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Tradução de Marcela Coelho de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FILMOGRAFIA

HEPARIIDUB'RADÁ: Obrigado irmão. Vídeo nas Aldeias. 19 min. 1998. DVD

Sinopse: Desde a primeira vez em que viu uma câmera de vídeo nas mãos de seu irmão, Divino Tserewahú, Xavante da aldeia de Sangradouro (MT) teve certeza de que seria "filmador". Hoje Divino domina a linguagem e as técnicas de gravação e edição e nos conta a trajetória de seu trabalho em parceria com a sua comunidade.

Créditos

Diretor: Divino Tserewahú e Tutu Nunes

Fotografia e câmera: Divino Tserewahú

Edição: Tutu Nunes e Divino Tserewahú

WAPTÉ MNHÕNÕ: A iniciação do jovem Xavante. Vídeo nas Aldeias. 56 min. 1999. DVD.

Sinopse: Documentário sobre a iniciação dos jovens Xavante realizado durante as oficinas de capacitação do projeto Vídeo nas Aldeias. A convite de Divino, da aldeia Xavante Sangradouro, 4 Xavantes e um Suyá realizam pela primeira vez um trabalho coletivo. Durante o registro do ritual, diversos membros da aldeia elucidam o significado dos segmentos deste complexo cerimonial.

Créditos

Diretor: Divino Tserewahú

Fotografia e câmera: Divino Tserewahú, whinti suyá, Caimi waiassé, Jorge protodi

Edição: Tutu Nunes, Divino Tserewahú, Marcelo Pedroso

Produção na aldeia: Bartolomeu Patira

Premiações

1. Troféu Jangada, prêmio da OCIC – Brasil (Organização Católica Internacional de Cinema) na 6ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, Rio de Janeiro, 1999.
2. Prêmio Manuel Diégues Júnior na 6ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, Rio de Janeiro, 1999.
3. Prêmio no X Internacional Festival of Ethnographical Films, Nuoro, Itália (2000).
4. Gran Prêmio Anaconda, Bolívia (2000).
5. Prêmio do 1º Festival de Filme Etnográfico da Sardenha (2000).

WAIÁ RINI: O poder do sonho. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. 48 min. 2001. DVD

Sinopse: A festa do Wai'á dentro do longo ciclo de cerimônias de iniciação do povo Xavante é aquela que introduz o jovem na vida espiritual, no contato com as forças sobrenaturais. O diretor Divino Tserewahú vai dialogando com o seu pai, um dos dirigentes deste ritual, para revelar o que pode ser revelado desta festa secreta dos homens, onde os iniciandos passam por muitas provações e perigos.

Créditos

Diretor: Divino Tserewahú

Fotografia e câmera: Divino Tserewahú

Edição: Valdir Afonso

Premiações

1. Prêmio Nacionalidade KICHWA, IV Festival Continental de Cinema e Vídeo das Primeiras Nações de ABYA YALA, Equador, 2001.
2. Prêmio Anaconda no ANACONDA 2002, Bolívia.

MERUNTIKUPAINIKONMAN: Vamos à luta. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. 18 min. 2002. DVD.

Sinopse: Em abril 2002, os índios Makuxi da reserva Raposa Serra do Sol comemoram 25 anos de luta pelo reconhecimento definitivo da reserva. Divino Tserewahú, realizador Xavante, vai ao encontro dos seus “parentes” e registra as comemorações e a demonstração de força do exército de fronteira para intimidar os índios. Divino manifesta a sua surpresa diante de tal confrontação.

Créditos

Diretor: Divino Tserewahú
Fotografia e Câmera: Divino Tserewahú
Edição: Leonardo Sette

DARITIZÉ: Aprendiz de curador. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. 35 min. 2003. DVD.

Sinopse: Com a divulgação do seu vídeo “Wai’ a Rini, O poder do sonho” em outras aldeias Xavante, os moradores da Aldeia Nova da reserva de São Marcos pediram ao Divino que filmasse o mesmo ritual em sua aldeia. “Aprendiz de curador” descreve o cerimonial do Wai’á, no qual os jovens são iniciados ao mundo espiritual para desenvolver o seu poder de cura.

Créditos

Diretor: Divino Tserewahú
Fotografia e Câmera: Divino Tserewahú
Edição: Divino Tserewahú; Leonardo Sette

TSÕ’REHIPÃRI: SANGRADOURO. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. 28 min. 2009. DVD.

Sinopse: Em 1957, depois de séculos de resistência e de fuga, um grupo Xavante se refugiou na missão Salesiana de Sangradouro, Mato Grosso. Hoje rodeados de soja, com a terra e os recursos depauperados, eles mostram neste filme suas preocupações atuais em meio a todas as mudanças que vêm vivenciando.

Créditos

Diretor: Tiago Campos Torres, Divino Tserewahú, Amandine Goisbault
Roteiro: Vincent Carelli, Amandine Goisbault
Fotografia: Tiago Campos Torres, Divino Tserewahú
Edição: Amandine Goisbault
Locução: Divino Tserewahú
Correção de cor: Tiago Campos Torres
Mixagem: gera vieira / estúdio carranca

Premiações

Gran Prêmio Anaconda, Bolívia (2011).

PI’ÕNHITSI: Mulheres Xavante sem Nome. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. 56 min. 2009. DVD.

Sinopse: Desde 2002, Divino Tserewahú tenta produzir um filme sobre o ritual de iniciação feminino, que já não se pratica em nenhuma outra aldeia Xavante, mas desde o começo das filmagens todas as tentativas foram interrompidas. No filme, jovens e velhos debatem sobre as dificuldades e resistências para a realização desta festa.

Créditos

Diretor: Tiago Campos Torres, Divino Tserewahú
Roteiro: Vincent Carelli, Amandine Goisbault, Divino Tserewahú, Tiago Campos Torres
Fotografia: Tiago Campos Torres, Divino Tserewahú
Edição: Tiago Campos Torres
Locução: Divino Tserewahú
Correção de cor: Tiago Campos Torres
Mixagem: gera vieira / estúdio carranca

Premiações

1. Prêmio Especial do Juri, Forumdoc 2009, Belo Horizonte.

CORUMBIARA. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. 117 min. 2009. DVD.

Sinopse: Em 1985, o indigenista Marcelo Santos, denuncia um massacre de índios na Gleba Corumbiara (RO), e Vincent Carelli filma o que resta das evidências. Bárbaro demais, o caso passa por fantasia, e cai no esquecimento. Marcelo e sua equipe levam anos para encontrar os sobreviventes. Duas décadas depois, “Corumbiara” revela essa busca e a versão dos índios.

Diretor: Vincent Carelli

Fotografia e Câmera: Vincent Carelli; Altair Paixão (cinegrafista)

Edição: Mari Corrêa

Premiações

1. Menção Honrosa no É tudo verdade – 14º Festival Internacional de Documentário (São Paulo).
2. Prêmio de Melhor Filme pelo Júri Popuar no IV Festival de Cinema Latino Americano de São Paulo.
3. Prêmio de Melhor Documentário no 19º Festival Présence autochtone - Muestra de cine y video indígena de Montréal.
4. Grande Prêmio Cora Coralina no XI FICA - Festiva Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental
5. Prêmio de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Montagem, Melhor Filme do Júri popular, Melhor Filme do Júri de Estudantes de Cinema no 37º Festival de Cinema de Gramado.
6. Prêmio Manuel Diegues Jr. pela importância do tema.
7. Prêmio Aquisição de longa-metragem - da TV Brasil .
8. Prêmio OCIC (Office Catholique International du Cinéma), na 14ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico.
7. PREMIO ANACONDA 2009, categoría DOCUMENTAL.

O ESPÍRITO DA TV. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. 18 min. 1990. DVD.

Sinopse: As emoções e reflexões dos índios Waiãpi ao verem, pela primeira vez, a sua própria imagem e a de outros grupos indígenas num aparelho de televisão. Os índios refletem sobre a força da imagem, a diversidade dos povos e a semelhança de suas estratégias de sobrevivência frente aos não índios.

Créditos

Diretor: Vincent Carelli

Fotografia: Vincent Carelli

Edição: Tutu Nunes

Consultoria antropológica: Dominique Tilkin Gallois

Som e Finalização: Cleiton Capelossi

Premiações

1. Sol de Ouro no 8º Festival Rio Cine, Rio de Janeiro, outubro de 1992
2. Terceiro Prêmio no 9º Vídeo Brasil, São Paulo, setembro de 1992
3. Prêmio no Latin American Video Festival, EUA, 1992
4. Prêmio no IV Festival Americano de los Povos Indígenas, Peru, junho de 1992
5. Prêmio em Vídeo e Televisão no VIII Festival de Cinema Latino Americano, Trieste, Itália, outubro de 1993.

A ARCA DOS ZO'É. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. 22 min. 1993. DVD. Prêmios

Sinopse: Os índios Waiãpi, que conheceram os Zo'ê através de imagens em vídeo, decidem ir ao encontro destes índios recém contactados no norte do Pará e documentá-los. Os Zo'ê proporcionam aos visitantes o reencontro com o modo de vida e os conhecimentos dos seus ancestrais. Os Waiãpi, em troca, informam os Zo'ê sobre os perigos do mundo branco que se aproxima, e que os isolados estão ansiosos por conhecer.

Créditos

Diretor: Vincent Carelli; Dominique Tilkin Gallois

Roteiro: Vincent Carelli

fotografia: Vincent Carelli

Edição: Tutu Nunes

Premiações

1. Sol de Ouro (Primeiro Prêmio) no 9º Rio Cine Festival, Rio de Janeiro, 1993
2. JVC President's Award, 16 Tokyo Video Festival, Tóquio, Japão, 1993
3. Prêmio Curta Metragem, 16 Festival International de Films Ethnographiques et Sociologiques CINÉMA DU RÉEL, Centre George Pompidou, Paris, França, 1994
4. Prêmio de Melhor Vídeo, II Mostra Nacional de Cinema e Vídeo de Cuiabá, 1994

EU JÁ FUI SEU IRMÃO. Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias. 32 min. 1993. DVD. Prêmios

Sinopse: Um documentário sobre o intercâmbio cultural entre os Parakatêje, do Pará e os Krahô do Tocantins, que embora falem a mesma língua, nunca haviam se encontrado antes. Kokrenum, líder dos Parakatêje e preocupado com a descaracterização do seu povo, resolve ir conhecer uma aldeia Krahô que conserva muitas de suas tradições. Um ano depois, os Paraktêje retribuem o convite. No final, os chefes selam um pacto de amizade entre os dois povos.

Créditos

Diretor: Vincent Carelli

fotografia: Vincent Carelli

Edição: Tutu Nunes

Premiações

1. Melhor Vídeo (Júri Popular), Troféu São Luís e Troféu Jangada no 17º Guarnicê de Cine-Vídeo, Maranhão, 1994.

ANEXOS

Folder & Programação do II ENCONTRO ENCONTRO E MOSTRA DE FILMES

ANEXO A-1

Folder do Encontro

| | | |
|--|---|--|
| <p>CONVIDADOS</p> <p>Prof.º Dr.º Edgar Teodoro da Cunha (Unesp Araraquara)</p> <p>Divino Tserewahú (Cineasta Kavante)</p> <p>Natal Anhanõa Tsere' rureme (Aprendiz de audiovisual)</p> |  Comissão Organizadora |  |
| <p>Coordenação: Profa. Dra. Andréa Barbosa Curadoria e Produção: Fernanda Silva Produção: Alberto Rabelo; Bruno Puccinelli; Rubia Ramos</p> | <p>Local: Anfiteatro Unifesp Data: 07 a 09 de junho de 2011 Horário: 18h00 às 20h00</p> | |
| <p>Apoio</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> | <p>Endereço: Estrada do Caminho Velho, 333 Guarulhos-SP Telefone: (11)3381 2000 http://humanas.unifesp.br</p> | <p>ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS UNIFESP - GUARULHOS</p> |

ANEXO A-2

Programação do Encontro (Cartaz)

| Programação | | |
|---|---|--|
| <p>09 de junho de 2011 (quinta-feira) 16h</p> <p>FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS Anfiteatro B</p> <p>CONFERÊNCIA DE ABERTURA</p> <p>Povos indígenas e grandes empreendimentos: o caso de Belo Monte.</p> <p>Prof. Dr.ª Clarice Cohn (UFSCar)</p> | <p>10 de junho de 2011 (sexta-feira) 16h</p> <p>FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS Anfiteatro B</p> <p>MOSTRA DE FILMES DE DIVINO TSEREWAHÜ (Com a presença do Diretor)</p> <p>Hepari Idub'rada, Obrigado Irmão. 1998, 17min, Xavante (Diretor, Fotografia)</p> <p>Waptê Mnhônô, Iniciação do Jovem Xavante. 1999, 56min, Xavante (Diretor, Fotografia)</p> | <p>SINOPSES</p> <p>Hepari Idub'rada, Obrigado Irmão. 1998, 17 min. Desde a primeira vez em que viu uma câmera de vídeo nas mãos de seu irmão, Divino Tserewahü, Xavante da aldeia de Sangradouro (MT) teve certeza de que seria "filmador". Hoje Divino domina a linguagem e as técnicas de gravação e edição e nos conta a trajetória de seu trabalho em parceria com a sua comunidade.</p> <p>Waptê Mnhônô, Iniciação do Jovem Xavante. 1999, 56 min. Documentário sobre a iniciação dos jovens Xavante, realizado durante as oficinas de capacitação do projeto Vídeo nas Aldeias. A comitê de Divino, da aldeia Xavante Sangradouro, 4 Xavantes e um Suyá realizam, pela primeira vez, um trabalho coletivo. Durante o registro do ritual, diversos membros da aldeia elucidam o significado dos segmentos deste complexo cerimonial.</p> <p>Tsô'Rehipãri, Sangradouro. 2009, 28 min. Em 1957, depois de séculos de resistência e de fuga, um grupo Xavante se refugiou na missão Salesiana de Sangradouro, Mato Grosso. Hoje rodeados de soja, com a terra e os recursos desguarados, eles mostram neste filme suas preocupações atuais em meio a todas as mudanças que vêm vivenciando.</p> <p>P'õnhitsi, Mulheres Xavante sem Nome. 2009, 56 min. Desde 2002, Divino Tserewahü tenta produzir um filme sobre o ritual de iniciação feminino, que já não se pratica em nenhuma outra aldeia Xavante, mas desde o começo das filmagens todas as tentativas foram interrompidas. No filme, jovens e velhos debatem sobre as dificuldades e resistências para a realização desta festa.</p> |
| <p>10 de junho de 2011 (sexta-feira) 14h</p> <p>FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS Anfiteatro B</p> <p>MESA REDONDA</p> <p>Diretores Indígenas: novas perspectivas</p> <p>Adriana Busso (UFSCar) Fernanda Silva Oliveira (UNIFESP)</p> | <p>11 de junho de 2011 (sábado) 14h</p> <p>FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS Anfiteatro B</p> <p>Tsô'Rehipãri, Sangradouro. 2009, 28min, Xavante (Diretor, Fotografia, Locução)</p> <p>P'õnhitsi, Mulheres Xavante sem Nome. 2009, 56min, Xavante (Diretor, Roteiro, Locução)</p> | |

| | | |
|--|--|---|
| <p>AMERÍNDIA 2011</p> <p>Coordenação CEIMAM Paulo Sant'illi Edmundo Peggion</p> <p>Coordenação Ameríndia Edgar Teodoro da Cunha Edmundo Peggion</p> <p>Curadoria Mostra Filmes Fernanda Silva Oliveira</p> <p>Evento realizado em parceria com VISURB – Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas – UNIFESP. Coordenação: Andréa Barbosa</p> |  <p>CEIMAM 29 ANOS</p> <p>Apoio: Departamento de Antropologia, Política e Filosofia</p> <p>Centro Cultural Waldemar Saffioti</p> <p>unesp <small>UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JOSÉ MARQUES DE SALES"</small> Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara</p> <p>SAPE <small>Sociedade de Antropologia e Pesquisa Etnográfica</small></p> <p>gênesis unesp <small>gênesis</small> G17G17G17G17</p> | <p>O Centro de Estudos Indígenas "Miguel Ángel Menéndez" apresenta:</p> <p>AMERÍNDIA 2011</p>  <p>09 a 11 de junho</p> <p>LOCAL: Faculdade de Ciências e Letras - UNESP Rod. Araraquara-Jatú Km 01 Anfiteatro B</p> <p>CEIMAM 29 ANOS</p> |
|--|--|---|

ANEXO A-3

Programação do Encontro (Folder)

| PROGRAMAÇÃO | | |
|--|---|---|
| <p>07/06 – Terça-feira</p> <p>18 horas - Lançamento do filme e debate com o diretor Edgar Teodoro da Cunha</p> <p>MBARAKA – A Palavra que Age (HDV, 2011, 26 min.)</p> <p>A partir da fala dos xamãs nhanderu, e de imagens dos cantos, danças e cerimônias, o filme apresenta o universo dos cantos xamânicos por meio dos aspectos performáticos da palavra, da sonoridade, do gesto, nos trazendo a dimensão onírica e de vontade coletiva mobilizada pelo canto. Se a palavra pode ser história, mito e narrativa, entre os Guarani-Kaiowa ela também é poesia e profecia: um canto de esperança em um futuro melhor.</p> | <p>08/06 – Quarta-feira</p> <p>18h00 - Projeção do filme e debate com o diretor Divino Tserewahú</p> <p>HEPARI DUB'RADA, Obrigado Irmão (1998 / 17min.)</p> <p>Desde a primeira vez em que viu uma câmera de vídeo nas mãos de seu irmão, Divino Tserewahú, Xavante da aldeia de Sangradouro (MT) teve certeza de que seria "filmador". Hoje Divino domina a linguagem e as técnicas de gravação e edição e nos conta a trajetória de seu trabalho em parceria com a sua comunidade.</p> <p>WAPTÉ MNHÔNÔ: Iniciação do Jovem Xavante (1999/ 56min.)</p> <p>Filme sobre a iniciação dos jovens Xavante, realizado durante as oficinas de capacitação do projeto Vídeo nas Aldeias. A convite de Divino, da aldeia Xavante Sangradouro, 4 Xavantes e um Suyá realizam, pela primeira vez, um trabalho coletivo. Durante o registro do ritual, diversos membros da aldeia elucidam o significado dos segmentos deste cerimonial.</p> | <p>09/06 – Quinta-feira</p> <p>18h00 - Projeção do filme e debate com o diretor Divino Tserewahú</p> <p>TSÔREHIPARI, Sangradouro (2009 / 28min.)</p> <p>Em 1957, depois de séculos de resistência e de fuga, um grupo Xavante se refugiou na missão Salesiana de Sangradouro, Mato Grosso. Hoje rodeados de soja, com a terra e os recursos depauperados, eles mostram neste filme suas preocupações atuais em meio a todas as mudanças que vêm vivenciando.</p> <p>PT'ÔNHITSI: Mulheres Xavante sem Nome (2009/ 56min.)</p> <p>Desde 2002, Divino Tserewahú tenta produzir um filme sobre o ritual de iniciação feminino, que já não se pratica em nenhuma outra aldeia Xavante, mas desde o começo das filmagens todas as tentativas foram interrompidas. No filme, jovens e velhos debatem sobre as dificuldades e resistências para a realização desta festa.</p> |