Universidade Federal Fluminense -UFF
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

"O OLHAR INDÍGENA": ATIVISMO ÉTNICO E PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM CAMPO GRANDE

Marta Castilho da Silva

Niterói

Agosto de 2009

Universidade Federal Fluminense -UFF
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

"O OLHAR INDÍGENA": ATIVISMO ÉTNICO E PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM CAMPO GRANDE

Marta Castilho da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre

Orientador: Prof. Sidnei Peres

Niterói

Agosto de 2009

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação, defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 24/08/2009.

Banca Examinadora

_____

Orientador, Prof. Dr. Sidnei Peres

Universidade Federal Fluminense

_____

Profª. Dra. Laura Graziela Gomes

Universidade Federal Fluminense

_____

Prof. Dr. Fábio Mura

Universidade Federal da Paraíba

_____

Prof. Dr. Rogério Medeiros

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Profª. Dra. Letícia Veloso

Universidade Federal Fluminense

_____

Prof. Dr. Amaury Fernandes da Silva Junior

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ficha Catalográfica

Resumo

Este trabalho busca mapear as representações que se constituem durante um processo de capacitação de produção audiovisual indígena para compreender as bases de sustentação de um novo tipo de ativismo indígena, mediado pela aquisição de conhecimentos e do domínio das tecnologias do audiovisual. Neste intuito, realizamos um estudo de caso da Oficina Básica de Produção Audiovisual da Mostra Vídeo Índio Brasil, dirigida a jovens indígenas, que se realizou em junho de 2008, em Campo Grande –MS. A investigação do tema poderá ser de grande contribuição para compreender a dinâmica do audiovisual como suporte narrativo na arena do contato interétnico, na qual os povos indígenas brasileiros travam uma luta simbólica pela afirmação dos seus direitos e da sua identidade.

Palavras-chave: audiovisual, indígenas, interetnicidade, vídeo, identidade

Abstract

The subject of this thesis is to identify the representations produced during a learning process of indigenous audiovisual production. The purpose is to understand the formation of a new kind of indigenous activism, which is mediated by the knowledge and the control of audiovisual technologies. In particular, the article focuses on the Vídeo Índio Brasil Festival's audiovisual workshop, which was directed towards young members of Brazil's indigenous peoples. The workshop occurred on June 28, in Campo Grande –MS. Investigation of this subject could contribute to the understanding of audiovisual media as a narrative support in the ethnic arena where different Brazilian indigenous peoples fight symbolically to affirm their rights and identity.

Key-words: audiovisual, indigenous peoples, ethnicity, video, identity

Para Paulo, Edna e Raquel,
com muito amor e imensa gratidão

Agradecimentos

Sou imensamente grata a todos que tornaram possível a realização deste trabalho. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –CAPES o apoio financeiro através da concessão da bolsa de estudo. Agradeço também a todos os professores do Departamento de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense com os quais tive o privilégio de ter aulas. Seus valiosos ensinamentos me apresentaram a Antropologia –visto que venho de outra disciplina– e muito contribuíram para minha formação profissional.

Agradeço especialmente ao meu orientador, professor Sidnei Peres, a forma tranqüila, paciente e generosa com que se fez sempre presente. Obrigada por estar sempre pronto a ajudar, aberto para discutir idéias, oferecer esclarecimentos e recomendações, cuja sabedoria eu admiro.

Agradeço também, especialmente, às professoras Laura Graziela Gomes e Eliane O´Dwyer, cujas disciplinas me ofereceram muitas lentes teóricas para minha dissertação, lentes que tornaram minha visão ainda mais nítida depois das relevantes contribuições com que elas generosamente me presentearam durante a defesa do projeto da dissertação. Da mesma forma, agradeço, imensamente, o privilégio de ter sido avaliada por uma banca interdisciplinar na defesa desta dissertação, na qual os excelentes professores Laura Graziela Gomes, Letícia Veloso, Fábio Mura e Rogério Medeiros, através de suas preciosas sugestões e críticas, ampliaram meus horizontes de pesquisa em várias direções.

Igualmente ampliaram muito os meus horizontes os generosos conselhos dos professores Lívia Barbosa, Júlio Cesar Tavares e Paulo Gabriel da Rocha Pinto. Nesse âmbito, é preciso também destacar os preciosos ensinamentos de Edgar Morin, pensador e escritor francês, diretor emérito de pesquisa do Centro Nacional da Pesquisa Científica – CNRS, ao qual agradeço imensamente a solicitude e inestimável colaboração.

Também importante na minha trajetória profissional, foi a professora Neide Esterci, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com quem aprendi muito e que despertou em mim o interesse pela antropologia quando eu ainda cursava jornalismo.

Além da valiosa contribuição dos professores, não poderia deixar de mencionar a importante ajuda de Ilma Cochrane, funcionária da Secretaria da Pós-Graduação em Antropologia da UFF. Sou particularmente grata à forma generosa, atenciosa, prestativa e paciente com que me auxiliou nas questões administrativas e institucionais.

Quero agradecer aos meus amigos e companheiros de jornada, que tive o privilégio de conhecer no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFF: Tatiana Arnaud, Rafael Fernandes, Martin Curi, Izabella Lacerda, Kássio Motta, Monique Aguiar, Marisa Rodriguez, Marisa Dreys e Pedro Santos. Vocês tornaram essa jornada muito agradável!

Em relação à minha pesquisa de campo no Mato Grosso do Sul, é importante notar que certamente foi uma experiência muito enriquecedora e me fez amadurecer não apenas profissionalmente, tal qual um rito de passagem, mas também como pessoa. Sou muita grata a todos que viabilizaram essa experiência. Agradeço à Sayonara Medeiros a forma prestativa com que tirou minhas dúvidas, quando busquei informações sobre o Vídeo Índio Brasil, à Luana Salomão por permitir minha presença na Oficina Básica de Produção Audiovisual e à Raquel Damasceno que sempre foi muito generosa e atenciosa.

Gostaria de agradecer também aos professores Hélio de Souza, Sérgio Sato, Divino Tserewahú e Paulinho Kadojeba por me acolherem em suas aulas e compartilharem um pouco de suas experiências comigo. Agradeço também de forma especial a Sérgio Sato e a Aivone Brandão por me receberem no Museu Dom Bosco. Sou grata também a Vincent Carelli pela boa vontade que teve em responder minhas perguntas.

Aos alunos da oficina agradeço pelo carinho com que me acolheram –em especial Danieli, Eliel, Célio, Valdevino, Sidnei e Rafael. De forma ainda mais especial, agradeço a Gilmar a generosidade com que me permitiu vivenciar um pouco do seu cotidiano. Seu talento, sua coragem, sua sabedoria e sua sensibilidade me surpreenderam.

Não poderia deixar de agradecer também à equipe da Universidade Católica Dom Bosco –ao professor Antonio Brand, pelo carinho com que me recebeu; ao professor Neimar Machado de Sousa, pelos valiosos ensinamentos; a Fernando de Almeida, Rosa Colman e Eva Ferreira, pela boa vontade em me conceder entrevistas; a José Francisco Nogueira pela generosidade e simpatia; e à Caroline Maldonado pela forma meiga com que sempre procurou me ajudar. Não posso deixar de mencionar também o professor Marcelo Marinho com quem tive conversas instigantes e muito inspiradoras!

Finalmente sou imensamente grata a meus pais Paulo e Edna e a minha irmã Raquel, que me apoiaram incondicionalmente, sempre torceram por mim, e me ajudaram de todas as formas –em todos os momentos. Essa dissertação não seria possível sem vocês! Também agradeço ao Vikram, meu namorado, que me encorajou a fazer o mestrado.

Agradeço, especialmente, a Deus por ter me sustentado e me guiado em todos os momentos.

Muitíssimo obrigada a todos!!!

Sumário

INTRODUÇÃO..... 13

CAPÍTULO 1 - O CAMPO DA INDIANIDADE NO BRASIL – Da tutela à capacitação..... 18

1. Histórico da atuação indigenista 19

1.1. Período Colonial..... 20

1. 2. O regime tutelar e as representações que o balizam..... 21

1.2.1. Associação do índio com a representação da criança..... 22

1.2.2. Associação do índio com a representação do animal..... 23

1.2.3. Associação do estado com a representação do protetor..... 23

1. 2.4. Uma perspectiva evolucionista..... 24

1.2.5 Uma concepção essencialista de identidade..... 25

1.2.6 A Tutela como proteção dos interesses do Estado..... 28

1.2.7. Estrutura do regime tutelar..... 30

2. A diversificação do campo da indianidade..... 33

2.1 Redefinição da prática missionária..... 34

2.2 O Estatuto do Índio..... 35

2.3 Um conflito entre os interesses nacionais e transnacionais..... 37

2.4 A Constituição de 1988 e seus desdobramentos..... 38

3. Considerações Finais..... 40

CAPÍTULO 2 – MOSTRA VÍDEO ÍNDIO BRASIL - CAPACITAÇÃO DE JOVENS LÍDERES INDÍGENAS PRODUTORES DE AUDIOVISUAL: PRIMEIRO E SEGUNDO MÓDULOS..... 42

1- A mostra Vídeo Índio Brasil..... 43

2. O processo de capacitação..... 44

2.1. A Oficina Básica de Produção Audiovisual..... 44

2.2. Os alunos da oficina..... 45

2.3. Primeiro módulo da Oficina Básica de Produção Audiovisual: a história do cinema e do audiovisual..... 47

2.3.1 A origem do cinema..... 48

2.3.2 Sobre a construção da imagem negativa das populações indígenas..... 49

2.3.3 O Cinema Mudo x o Cinema Falado..... 50

2.3.4 A idade de ouro do cinema americano..... 52

2.3.5 O néo-realismo italiano..... 53

2.3.6 Novos movimentos cinematográficos..... 53

2.3.7. Ladri di biciclette..... 55

2.3.8 Apresentação do blog do PROARI..... 55

2.4. Abertura oficial..... 57

2.5. Pïrinop – meu primeiro contato..... 58

2.6. A dança da Ema..... 60

2.7.Segundo módulo do processo de capacitação: a linguagem do documentário 60

2.7.1 Flaherty e os filmes e projetos de vídeo que incluem a comunidade na produção..... 60

2.7.2. City symphony..... 62

2.7.3. Grierson e a origem do termo documentário..... 63

2.7.4. Documentários engajados..... 64

2.7.5 Cinema etnográfico..... 66

2.7.6. Participatory films..... 75

2.7.7 Cinema Direto e Cinema Verdade..... 77

2.7.8 Documentário contemporâneo brasileiro..... 79

2.7.9 Tipos de documentário..... 81

2.7.9.1 O modo poético..... 82

2.7.9.2 O modo expositivo..... 82

2.7.9.3 O modo observativo..... 83

2.7.9.4 O modo participativo..... 84

2.7.9.5 O modo reflexivo..... 85

2.7.9.6 O modo performático..... 86

2.7.10. Camelos também choram..... 87

2.8. Em trânsito - A saga dos Manoki..... 88

2.9. Nguné Elü, o dia em que a lua menstruou..... 93

2.10.Que país é este?..... 95

2.11. Primeiro debate..... 97

2.12. Juruna o espírito da floresta..... 99

2.13. Segundo debate..... 101

CAPÍTULO 3 – MOSTRA VÍDEO ÍNDIO BRASIL - CAPACITAÇÃO DE JOVENS LÍDERES INDÍGENAS PRODUTORES DE AUDIOVISUAL: TERCEIRO E QUARTO MÓDULOS..... 103

1. Terceiro módulo: fotografia para o audiovisual..... 103

1.1 Lente e diafragma..... 103

1.2. Visita de Diogo Juruna, Marcos Terena, Maria Morales e José Maria..... Paratsé 104

1.3 Profundidade de campo e foco..... 106

1.4. Reportagem do SBT..... 108

2. A festa do Kikikoi..... 108

3. Huni Meka, os cantos do cipó..... 110

4. Uirá, um índio em busca de Deus..... 113

5. Quarto módulo: edição e montagem..... 114

5.1. Primeiro dia de captação de imagens..... 114

5.2 Segundo dia de captação de imagens..... 115

5.3. Terceiro e quarto dia: edição..... 116

6. O vídeo produzido na oficina..... 117

6.1 Sobre os alunos da oficina..... 123

6.2. A trajetória de Gilmar..... 123

7 - Xiná Bena – novos tempos..... 125

8 - O estado do índio..... 126

9- Debate com Ricardo Pieretti e Daniel Munduruku..... 127

10- Serras da desordem..... 131

11- Imbé Gikegü – cheiro de pequi..... 133

12- Boe Ero Kurireu..... 134

13- Wai´a Rini - o poder do sonho..... 135

14. Estratégia Xavante..... 137

15 –A produção indígena audiovisual e a realidade dos povos indígenas..... 137

16. Monte-Mór é nossa terra..... 140

17- Vencendo el miedo..... 141

18- Considerações finais..... 141

CAPÍTULO 4: REPRESENTAÇÕES (RE)PRODUZIDAS NA MOSTRA VÍDEO ÍNDIO BRASIL E SUAS RAÍZES..... 142

1. Os usos sociais e políticos da produção audiovisual..... 142

1.1. O vídeo como registro e fixação da memória cultural..... 142

1.2. O vídeo como vetor da redefinição da imagem..... 148

1.3. O vídeo como arma /prova documental..... 150

1.4. O vídeo como janela de conectividade..... 152

1.5. O vídeo como ferramenta de persuasão..... 154

2. Um processo extenso e complexo..... 155

2.1. Cinecultura..... 156

2.2. O Museu Dom Bosco..... 160

2.2.1. O novo Museu Dom Bosco no Parque Indígena..... 161

2.2.2 A mudança no *modus operandi* do Museu..... 161

2.2.3. O Museu na Aldeia..... 163

2.2.4. A trajetória de Paulinho Kadojeba..... 167

2.2.5. O Programa de Apoio ao Realizador Indígena..... 168

2.3- O projeto Vídeo nas Aldeias..... 170

2.3.1 As oficinas de produtores audiovisuais..... 172

2.3.2 A trajetória de Divino Tserewahú..... 172

2.3.3. Realizadores indígenas..... 176

2.3.4. O processo de capacitação..... 178

2.4. O olhar indígena..... 180

3. Considerações Finais..... 183

CONCLUSÃO..... 184

BIBLIOGRAFIA..... 189

INTRODUÇÃO

> Da mesma maneira que a palavra e o texto, a imagem pode, a seu modo, ser o veículo de todos os poderes e de todas as resistências.
>
> Serge Gruzinski

O Brasil possui uma das maiores diversidades étnicas do mundo. Segundo dados do Instituto Socioambiental (ISA), atualmente, vivem no país 227 povos indígenas (ISA, 2008). De acordo com a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), há aldeias indígenas em todos os estados brasileiros, com exceção do Rio Grande do Norte e do Piauí (FUNAI, 2008). Contudo, mais da metade da população indígena está localizada nas regiões Norte e Centro-Oeste do Brasil. O estado do Mato Grosso do Sul detém a segunda maior população indígena do Brasil, que integra nove etnias[1].

O presente trabalho discorre sobre a capacitação como um aspecto fundamental da formação de um tipo de ativismo indígena que está crescendo no Mato Grosso do Sul e que atua através da produção audiovisual. O objetivo deste estudo é contribuir para a compreensão da construção social desse tipo de ativismo indígena e das categorias que orientam e legitimam seus atores. A investigação do tema poderá ser de grande contribuição para compreender a dinâmica do audiovisual como suporte narrativo de um ativismo indígena que luta no plano simbólico – no plano da elaboração das representações e dos significados que fundam a imagem e a identidade destes grupos – criando uma arena onde esses grupos indígenas, diante do contato com os não-indígenas, podem adquirir visibilidade e afirmar sua legitimidade no âmbito cultural, político e moral, para lutar por seus interesses. Faye Ginsburg, diretora do Centro de Mídia, Cultura e História da *New York University*, e referência nos estudos sobre produção audiovisual autóctone, situa a emergência desse campo[2] de ativismo nos anos 80 e destaca a importância que deve ser dada ao tema.

> Over the last ten years, indigenous and minority people have been using a variety of media, including film and video, as new vehicles for internal and external communication, for self-determination, and for resistance to outside cultural domination. The new media forms they are creating are innovations in both filmic representation and social process, expressive of transformations in cultural identities in terms shaped by local and global conditions of the late 20th century. […] I want to argue that it is of particular importance, now, that these most contemporary of indigenous forms of self-representation and their creators be considered seriously. They are of critical theoretical and empirical significance for current debates in several fields (GINSBURG, 1991, p. 92, 93)

1- As etnias presentes no Mato Grosso do Sul são: Atikum, Guarani (Kaiowá e Nhandéwa), Guató, Kadiwéu, Kamba, Kinikinawa, Ofaié, Terena, Xiquitano.

2- Campo se refere ao termo cunhado por Bourdieu, que designa um espaco social estruturado, com posições e interações objetivas centradas na produção, distribuição e apropriação de um capital (BOURDIEU, 1996)

No primeiro capítulo, construiremos as bases para fundar a compreensão do ativismo indígena no Brasil. A partir de uma perspectiva histórica e analítica, rastrearemos as diferentes abordagens que nortearam a forma de lidar com as questões indígenas no país. Descreveremos e examinaremos, num primeiro momento, o regime tutelar, analisando seus conceitos de base, bem como a forma como foi sendo estruturado ao longo do tempo, de acordo com o contexto político do Brasil. Em seguida, examinaremos as mudanças que culminaram em uma nova forma de lidar com as questões indígenas, que passa a valorizar a capacitação visando um efeito multiplicador, ao invés da proteção, e o trabalho em parceria com as comunidades indígenas, ao invés da tutela. Examinaremos essas mudanças de representações, categorias e conceitos na abordagem da questão indígena. Concomitantemente, examinaremos também o desenvolvimento do ativismo indígena e sua diversificação. Deste modo, poderemos contextualizar o ativismo indígena através do audiovisual. Contudo, é relevante observar que esta pesquisa não aborda os processos de desenvolvimento de projetos de produção audiovisual nas aldeias. Apesar destes processos serem importantes para entender este novo tipo de ativismo indígena, este trabalho pretende apenas fornecer subsídios teóricos, metodológicos e empíricos para futuras etnografias da inserção das aldeias neste campo de formação de políticas de identidade étnica.

No segundo capítulo e no terceiro, acompanharemos o processo de capacitação (ideológica, teórica e técnica) dessa forma de ativismo indígena - operante simbolicamente através da produção audiovisual - que ocorreu durante a mostra Vídeo Índio Brasil. Durante este evento, vinte jovens indígenas participaram de uma oficina básica de produção audiovisual projetada especialmente para eles, bem como de algumas atividades da mostra que eram abertas para o público em geral. A Oficina aconteceu no Museu Dom Bosco, em Campo Grande (MS), entre os dias 23 e 28 de junho de 2008, de 8h às 17h30.

Estes dois capítulos baseiam-se na minha primeira viagem de campo, ocasião em que acompanhei a oficina. Cabe observar que fui a única não-indígena autorizada a assisti-la integralmente. Durante minha estadia nesse campo, meu objetivo era descrever com a maior precisão possível o processo de capacitação ideológica, teórica e técnica desses jovens indígenas, processo este que é decorrente dos diferentes intercâmbios estabelecidos com os professores durante a oficina, os demais participantes desta e os diferentes atores sociais da mostra de modo geral. Estes intercâmbios levam ao estabelecimento não apenas de representações como também de vínculos entre os jovens alunos e as diferentes instituições envolvidas nessa formação (MATO, 2003, p. 334). Assim, optei por seguir rigorosamente os

passos desses jovens: acompanhava a oficina e, em seguida, ia junto com eles assistir aos filmes e debates que aconteciam após a oficina e que eram abertos ao público em geral.

Neste trabalho, portanto, considerarei a capacitação como sendo a conjugação das aulas da oficina com os filmes e debates que ocorriam à noite. A descrição e a análise da mostra constituirão um método de investigação através da metonímia. Com efeito, através deste estudo, poderemos desenvolver reflexões que facilitem a compreensão do processo de produção e reprodução dos conceitos e representações que permeiam o campo semântico deste tipo de capacitação - que se propõe a ensinar a alunos indígenas técnicas de uso do suporte audiovisual em prol de seus interesses.

Esta escolha metodológica de investigação através da metonímia inspira-se e sustenta-se no conceito de estudo de caso desenvolvido por Max Gluckman e em particular na sua análise das interações sociais que ocorreram durante a inauguração de uma ponte na Zululândia (GLUKMAN, 1987).

Outra referência relevante é o trabalho do antropólogo venezuelano Daniel Mato, no qual, a partir de uma etnografia de um evento internacional do qual participaram ativistas indígenas, bem como atores governamentais e não-governamentais, Mato analisa as representações que norteiam o evento e orientam relações locais, nacionais e globais (MATO, 2003).

Por fim, é importante salientar que também busquei na metodologia desenvolvida pelo antropólogo Victor Turner alguns instrumentos de análise que utilizarei para compreender a importância deste processo de formação ideológica e técnica. Procurarei adotar como referência os três níveis de significado sistematizados por ele (TURNER, V. 2005).

Primeiramente, investigaremos o nível de significado exegético, observando a fala dos professores da oficina, dos alunos indígenas, bem como dos debatedores das discussões e do seminário aos quais estes alunos tiveram acesso. Procurarei destacar igualmente falas-chave que aparecem em alguns filmes que foram exibidos a esses jovens. Concomitantemente com a descrição detalhada, tentarei contextualizar, analisar e comentar criticamente as sistematizações e ênfases elaboradas pelos professores, alunos e debatedores a partir do meu arcabouço teórico, adquirido não apenas durante esta pesquisa e nas disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFF, mas também durante meu curso de graduação em jornalismo. Assim, em alguns momentos, investigaremos as raízes de alguns conceitos introduzidos durante esse processo de capacitação a partir do mapeamento da história do documentário, bem como da história da utilização do documentário audiovisual na antropologia. É relevante observar que a proposta deste trabalho não é descrever a história da

antropologia visual ou do documentário, nem tampouco enumerar todos os projetos que envolvem a produção audiovisual de populações indígenas. Recorreremos a estas discussões teóricas apenas para apontar alguns caminhos para examinarmos e compreendermos os conceitos e as representações que balizam a capacitação indígena através do audiovisual e permeiam esse tipo de ativismo indígena no Mato Grosso do Sul.

Por fim, me interessarei também pela interpretação que os diferentes atores presentes constroem sobre a Oficina Básica de Produção Audiovisual e a mostra Vídeo Índio Brasil em geral. Tentarei perceber, através dessas falas, a constituição das diferentes representações e categorias que inserem a mostra no campo deste tipo de ativismo indígena através do audiovisual.

Concomitantemente com a investigação do nível de significado exegético, como recomendado por Victor Turner, focalizaremos também o nível operacional, ou seja, a relação do significado com a sua prática, através, não do que os atores dizem, mas do que demonstram em suas práticas no evento.

Por fim, no capítulo 4, a partir destes dois níveis de análise, buscaremos sistematizar as representações relativas à produção audiovisual indígena, discernindo alguns usos sociais e políticos dessa produção que foram explicitados durante a mostra Vídeo Índio Brasil e a oficina. Em seguida, investigaremos o nível posicional do evento, focalizando a mostra em relação a um contexto mais geral, seguindo a perspectiva defendida por Turner do estudo de caso desdobrado (TURNER, V. 2005). Para alcançarmos este objetivo, investigaremos os diferentes atores e instituições que participaram ativamente do processo de formação técnica e ideológica desses estudantes. Adotaremos uma perspectiva histórica e analítica, procurando descrever a organização dessas instituições, bem como as categorias e representações que balizam suas ações. Procuraremos também destacar e descrever os projetos destas instituições que direta ou indiretamente repercutem na formação desse ativismo indígena através do audiovisual, contextualizando estes projetos em relação aos demais. Este capítulo será desenvolvido tendo por base uma pesquisa bibliográfica, bem como informações obtidas de sites da Internet. Estas informações serão ainda complementadas por dados obtidos na minha segunda viagem de campo, ocasião em que permaneci um mês em Campo Grande e em Dourados, no estado do Mato Grosso do Sul, circulando por diferentes instituições –como a Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, o Museu Dom Bosco e a Universidade Católica Dom Bosco– e acompanhando o dia a dia de um aluno da Oficina Básica de Produção Audiovisual que desenvolveu projetos depois da mostra.

Através deste estudo, esperamos iluminar a compreensão da produção (e reprodução) dos conceitos e representações que balizam este novo tipo de ativismo indígena através do audiovisual no Mato Grosso do Sul, que está se desenvolvendo rapidamente, apesar de ser um fenômeno relativamente novo, se considerarmos que atualmente estamos na primeira geração de cineastas indígenas.

CAPÍTULO 1 - O CAMPO DA INDIANIDADE NO BRASIL – Da tutela à capacitação

Poderíamos definir o ativismo indígena através do audiovisual como uma modalidade de constituição de um ativismo étnico que opera no plano simbólico, atribuindo significados e (re)elaborando representações que visam (re)definir a imagem, a identidade e o posicionamento de um grupo indígena na arena social, de modo que, dentro deste campo político, este grupo indígena obtenha legitimidade para afirmar sua cidadania de forma culturalmente diferenciada e lutar por seus interesses.

Esta forma de ativismo indígena que vem ganhando força no Mato Grosso do Sul constitui um modo de exercício da indianidade. Por indianidade, nos referimos à categoria definida por Peres como

> um campo de práticas e estratégias representacionais de construção social da etnicidade indígena. Pressupõe um complexo articulado de redes transnacionais por onde circulam fluxos de significados e formas culturais. É no bojo deste aparato cognitivo que as identidades étnicas são re-elaboradas continuamente. Indianidade não remete a um núcleo identitário substancial, mas a um quadro multidimensional de práticas discursivas referenciais para a formação e desenvolvimento de identidades coletivas locais (territorialmente orientadas). A indianidade aproxima-se mais de um princípio de dispersão e de múltiplas possibilidades de identidades do que por uma totalidade integrada de onde elas derivam mecanicamente. Porém, isto não significa ausência de relações de poder, conflitos e contradições entre os atores envolvidos no trabalho de geração das identidades, e projetos de hegemonia em torno da demarcação legítima das imagens que configuram as abordagens sobre o problema indígena. (PERES, 2008, p 2)

Assim, no intuito de adquirirmos uma perspectiva contextualizada do ativismo indígena através do audiovisual, investigaremos neste capítulo, como se formaram as bases conceituais do campo da indianidade – como se constituíram os conceitos e representações que balizam o surgimento deste campo na sociedade brasileira.

Para realizar tal intento, examinaremos num primeiro momento, o quadro do contexto antecedente à configuração histórica na qual a indianidade é produzida no Brasil. Neste contexto anterior, o "índio" já era definido como objeto da ação estatal (PERES, 1996, p 110). Deste modo, na primeira parte deste capítulo, investigaremos através de uma lente histórica, como se constituiu e se modificou essa relação. Discorreremos sobre o regime tutelar, mapeando as categorias e representações que permeiam esse tipo de relação, bem como a forma como esta relação foi se estruturando ao longo do tempo, em função do contexto político brasileiro.

Em seguida, na segunda parte deste capítulo, analisaremos a mudança de cenário decorrente da ampliação dos fluxos transnacionais de estruturação da cidadania, que ocorre com a emergência de redes transnacionais institucionalizadas de afirmação de uma cidadania planetária, baseada na consciência da diversidade cultural como valor humano universal (HANNERZ, 1993 apud PERES, 1996, p 110). Este cenário propicia o desenvolvimento de agências associativas modernas direcionadas para a constituição e a difusão de direitos de autodeterminação étnica. O ativismo indígena se estabelece então como um canal institucionalizado de mediação entre diferentes províncias de significado (PERES, 1996, p 110).

Essa mudança de cenário culminará em uma mudança nas categorias que mobilizam os atores neste campo político relacionado às questões indígenas. A "proteção" e a "assistência", por exemplo, darão lugar à "capacitação" e à "parceria"; o ideal da "integração" dará lugar ao do "reconhecimento da diversidade" (PERES, 2008 p 15). Assim, durante a segunda parte deste capítulo, discorreremos também sobre essa mudança de representações, categorias e conceitos na abordagem da questão indígena, e de modo concomitante, examinaremos também o desenvolvimento do ativismo indígena e sua diversificação.

1. Histórico da atuação indigenista

Para compreendermos como se forma o campo da indianidade no Brasil, é preciso entender o processo de construção da política indigenista brasileira. Lima, citado por Ferreira, aponta que o indigenismo é uma forma de "saber de estado" que surgiu no contexto mexicano, migrando para o Brasil onde foi ressignificado - se combinando com outros saberes de estado como o sertanismo – e onde começou a ser usado no sentido estrito nas décadas de 40 e 50.

Para definir o termo política indigenista, Ferreira cita Lima:

> Assim, pode-se considerar indigenismo o conjunto de idéias (e ideais, aquelas elevadas à qualidade de metas a serem atingidas em termos práticos) relativas à inserção de povos indígenas em sociedades subsumidas a Estados Nacionais, com ênfase especial na formulação de métodos para o tratamento das populações, operados, em especial, segundo uma definição do que seja índio. A expressão política indigenista designaria as medidas práticas formuladas por distintos poderes estatizados, direta ou indiretamente incidentes sobre os povos indígenas. (LIMA 1995, p 14- 15 apud FERREIRA, 2007 p 77)

Assim, como observa Ferreira,

> a política indigenista compreende todas as técnicas utilizadas dentro das diferentes situações, para gerir os territórios e a mão de obra indígena, como as técnicas de atração e pacificação, as técnicas de substituição e representação política do índio, as formas de repressão como a "polícia indígena", a pedagogia da nacionalização e etc. (FERREIRA, 2007 p 77)

No intuito de percebermos as bases conceituais sobre as quais se funda a política indigenista no Brasil, investigaremos as raízes históricas da relação entre o estado brasileiro e as populações indígenas.

1.1. Período Colonial

Peres aponta que, no período colonial, os povos indígenas foram alvos de planos concorrentes e até mesmo conflitantes, propostos por missionários e colonos. Por esta razão, a legislação correspondente oscilava entre a abolição e o reconhecimento da escravização dos índios.

> Ora imperavam as necessidades e interesses dos colonos em explorar esta mão-de-obra para seus negócios particulares, além do emprego nas obras e serviços públicos nos centros coloniais, ora o desejo missionário de propagar a fé cristã entre esta multidão de infiéis e assim submetê-los à soberania do rei de Portugal. (PERES, 1996, p111)

Os grupos indígenas que viviam nos aldeamentos missionários nas proximidades de povoados lusitanos e de fortificações militares eram catequizados e explorados como força de trabalho. Os missionários repartiam a mão-de-obra indígena com os colonos e estes eram incentivados a pagar um salário aos índios e a tratar-lhes bem para que não fugissem, retornando à "gentilidade". Caso isso acontecesse, no entanto, estes índios eram escravizados. Havia igualmente uma outra situação em que a escravização era "justificada": quando as chamadas tropas de resgate capturavam prisioneiros de guerra feitos por um grupo rival, esses prisioneiros tornavam-se escravos de seus "bem-feitores" durante alguns anos, como uma forma de pagamento pela sua "libertação", bem como pela salvação de sua alma e de sua vida (PERES, 1996, p 111).

Em contrapartida, os índios que viviam nas suas aldeias, de acordo com suas crenças e seus costumes, recusando submeter-se aos colonizadores, eram tidos como "gentios bravos dos sertões". Expedições militares, contando com a participação de missionários, iam até eles, na tentativa de deslocá-los de suas aldeias e fixá-los nos aldeamentos missionários. Em certas ocasiões, no entanto, eram os "gentios" que se aproximavam e atacavam as povoações

lusitanas, recusando a conversão e "teimando" em continuar praticando seus costumes. Nesses casos, para os colonos e missionários, justificava-se a guerra. Este padrão de relacionamento com os grupos indígenas se prolongará até o Império (PERES, 1996, p. 111-112).

Em meados do século XVIII, o elo entre o projeto missionário e o colonial se rompe: "civilizar" deixa de corresponder aos desígnios de Deus e do rei, à salvação de almas, e passa a equivaler a transformar os índios em trabalhadores. Ora, pretendia-se uma assimilação imediata dos índios e para tal, incentivavam-se os casamentos interétnicos e a inserção de arrendatários e foreiros nos assentamentos indígenas (CARNEIRO DA CUNHA, 1992 apud PERES, 1996, p.112).

Vemos, portanto, que desde o período colonial, os povos indígenas eram vistos como um potencial de mão-de-obra. É interessante perceber que tanto na época dos aldeamentos missionários quanto no século XVIII, a forma através da qual as populações indígenas eram convertidas em mão-de-obra era a inserção dessas populações na cultura não indígena. Esse interesse em transformar os índios em mão-de-obra e essa tentativa de assimilação como forma de concretizar esse objetivo norteará todas as relações entre o Estado e as populações indígenas no regime de tutela que começa a ser concebido no século XIX.

. 1. 2. O regime tutelar e as representações que o balizam

No século XIX, no período final do regime colonial no Brasil, os índios libertos da escravidão passaram a ser designados como "órfãos" e foram colocados sob a tutela do Estado, tendo como representante legal o "juiz de órfãos". Estava sendo criada a categoria denominada como "tutela orfanológica". Cabe observar que esta tutela abrangia apenas os índios saídos da escravidão. Foi apenas no começo do século XX que todos os índios passaram a ser indicados como relativamente incapazes perante a lei e tutelados pelo Estado republicano, através de uma lei imperial, promulgada em 1831, que associava igualmente os direitos territoriais à relação tutelar (PERES, 1996; FERREIRA, 2007). Cabe destacar ainda um terceiro momento do regime tutelar que designa a transição da tutela orfanológica para a tutela de uma instituição de Estado especializada: o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) que ocorreu por decreto em 1928.

1.2.1. Associação do índio com a representação da criança

Chama a atenção os termos "órfãos" e "tutela". Ambos remetem a uma analogia entre os índios e as crianças. Segundo o dicionário da língua portuguesa Aurélio, "órfão" significa "aquele que perdeu os pais ou um deles; que perdeu um protetor" (FERREIRA, A, 1975). Tutela, por sua vez, vem do Latim, do verbo "tueri" que significa proteger, vigiar, ou defender alguém. De acordo com o dicionário Aurélio, o termo tutela pode ser definido como: "Encargo ou autoridade que se confere a alguém, por lei ou por testamento, para administrar os bens e dirigir e proteger a pessoa de um menor que se acha fora do pátrio-poder, bem como para representá-lo ou assistir-lhe nos atos da vida civil (FERREIRA, Aurélio, 1975). Como categoria jurídico-política, a tutela é regulada pelo código civil e dispõe fundamentalmente acerca de questões familiares. Assim, como observa Andrey Cordeiro Ferreira, apesar de no Brasil o termo ter sido empregado para nortear as relações interétnicas, ele não é originário deste campo.

> Enquanto dispositivo jurídico, [o termo] se apresenta fundamentalmente como uma intervenção na relação familiar, para regular o patrimônio ou propriedade, transmitidos através do direito de herança, em situações em que a criança se encontra órfã ou similares (ou seja, sem o controle da família). O tutor se apresenta como um substituto da "família", e também como um substituto / representante da criança em atos civis. (FERREIRA, 2007, p72)

Esta analogia entre o índio e a criança, que constitui a base simbólica da tutela, já foi bastante discutida na antropologia brasileira - em trabalhos como os de Cardoso de Oliveira, Oliveira Filho ou Souza Lima - e advém de uma representação do índio como ingênuo e incapaz. Esta representação é muito visível no discurso oficial do Estado. Neste sentido, o discurso proferido pelo tenente Alípio Bandeira, durante a sessão de instalação do Serviço de Proteção ao Índio, no Amazonas, é muito revelador:

> O português que no século XVI aportou as plagas do Brazil, encontrou nesta parte da América, povos de assimilação facílima, a julgar pelo testemunho dos antigos navegadores e viajantes.
>
> Eram sóbrios, confiantes, dóceis e ingênuos e, como tal, amigos da festa e da alegria.
>
> Estavam esses povos na infância da humanidade e, portanto, participavam assim dos vícios e virtudes inherentes a essa situação.
>
> Sendo como creanças que a educação amolda e modela à vontade e feição do educador, uma sábia e humanitária política te-los-ia aproveitado tanto para o desbravamento da terra, como para o concurso intellectual e moral que era lícito esperar delles. (Bandeira, op. cit. p.8 apud FERREIRA, 2007, p. 68)

Como observa Ferreira, o índio surge como uma "criança simbólica", posicionado em um estágio primitivo na escala da evolução da humanidade (FERREIRA, 2007, p 68).

1. 2.2. Associação do índio com a representação do animal

Contudo, a analogia índio/criança revelada no discurso de Bandeira continha uma limitação: a criança não-indígena estaria mais preparada a viver e atuar na sociedade nacional que o índio (FERREIRA, 2007, p 70):

> Ainda quando sejam elles equiparados a menores, muito é de se considerar a grande differença que existe entre um menor creado e educado no seio da sociedade civilizada, conhecedor dos hábitos e noções correntes no meio em que vive, e um habitante das selvas, que sobre desconhecer estes hábitos e noções, é ainda movido e dominado por costumes radicalmente diversos". (Bandeira & Miranda, op. cit, p 63 apud FERREIRA, 2007, p. 70)

Esta constatação da vantagem que a criança dita "civilizada" teria em relação ao índio cunha uma nova oposição: o "civilizado" em contraste com o "habitante das selvas" e relega o índio a um papel ainda inferior ao da criança civilizada. Essa atribuição do índio enquanto um habitante das selvas o coloca quase na fronteira da humanidade. Peres (2003) complementa essa idéia quando observa que durante o século XIX, os índios eram classificados entre domésticos, mansos ou bravos, termos que normalmente são utilizados para designar animais. O autor acrescenta ainda que, na época, algumas concepções científicas afirmavam que as Américas estavam repletas de raças "incapazes de evoluir a uma plena humanidade".

1. 2.3. Associação do estado com a representação do protetor

Vemos, portanto, que a designação do índio como habitante das selvas ou selvagem, e seu posicionamento como sendo mais incapaz do que uma criança "civilizada" são signos que relegam o índio a uma posição de inferioridade em relação aos civilizados. É nessa condição de desvantagem e incapacidade que se apóia o conceito da tutela. No discurso oficial, o propósito da relação tutelar é de proteger e dar assistência aos índios até que estes se tornem adaptados à civilização do país. Esse caráter transitório da tutela indígena é explícito, por exemplo, no artigo 6º do código civil de 1916 (que somente foi revogado em 2002) que define

que o regime tutelar será estabelecido por leis e regulamentos especiais, cessando à medida que os tutelados se forem adaptando à civilização do país. Observe-se que a redação desta parte foi modificada pela Lei nº 4.121, de 27 de agosto de 1962.

> Art. 6 São incapazes, relativamente a certos atos (art. 147, I), ou à maneira de os exercer: (Redação dada pela Lei nº 4.121, de 27.8.1962)
> I - os maiores de 16 (dezesseis) e os menores de 21 (vinte e um) anos (arts. 154 a 156); (Redação dada pela Lei nº 4.121, de 27.8.1962)
> II - os pródigos; (Redação dada pela Lei nº 4.121, de 27.8.1962)
> III - os silvícolas. (Redação dada pela Lei nº 4.121, de 27.8.1962)
> Parágrafo único. Os silvícolas ficarão sujeitos ao regime tutelar, estabelecido em leis e regulamentos especiais, o qual cessará à medida que se forem adaptando à civilização do País. (Redação dada pela Lei nº 4.121, de 27.8.1962)

É interessante perceber que a lei preserva o caráter transitório que constitui a categoria jurídico-política da tutela aplicada na esfera da família. Contudo, ao invés do fim da tutela estar condicionado à idade do tutelado, como na categoria originária, no caso das populações indígenas, a condição é a adaptação à civilização do país. Esse condicionamento é muito revelador. Aparentemente, denota uma preocupação do governo em proteger as populações indígenas até que consigam se defender sozinhos frente à civilização dominante. Essa idéia ingênua que reflete o discurso oficial do Estado é muito difundida no senso comum e fica muito nítida nessa fala de Ismael Marinho Falcão, que é professor de Direito no Centro Universitário de João Pessoa, bem como advogado e jornalista.:

> [...] O objetivo maior do Estatuto do Índio e do próprio regime tutelar indígena é, exatamente, o de preservar a cultura indígena e integrar o elemento silvícola à comunhão nacional de modo progressivo e harmônico, sem violentação dos hábitos, usos e tradições característicos da cultura selvática. [...] O índio ainda não integrado, pois, está colocado sob tutela, vale dizer, sob proteção especial do Estado, exatamente para não ser vilipendiado, enganado, massacrado pelo cidadão da sociedade envolvente, dita civilizada. (FALCÃO, 1997)

1. 2.4. Uma perspectiva evolucionista

Essa idéia da proteção do Estado, bem como a associação do índio à figura da criança ou do animal está profundamente imbricada em um conceito evolucionista também plenamente difundido na sociedade e presente na argumentação de Falcão: a idéia de progressão de um estado selvático para um estado civilizado, como se o desfecho lógico para o contato interétnico fosse a "civilização das populações indígenas", de modo que deixando o

estado selvagem e infantil, possam adquirir capacidade de ter responsabilidade, no sentido etimológico da palavra: "habilidade de resposta".

> Para nós, a lei quis dizer e disse-o de modo enfático, que o índio integrado é aquele que já se amoldou de tal sorte à vida civilizada das cidades, vilas e povoados, que lhe seria muito difícil retornar ao convívio diuturno da selva. É dificílimo acreditar que o índio amoldado à vida da cidade grande queira renunciar ao conforto da vida civilizada para novamente abraçar a vida bruta da selva; Esse testemunho vivo é perfeitamente encontrável em cidades de Estados não amazônicos, como na Paraíba, em Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, onde existem índios que há centenas de anos se acham perfeitamente integrados à comunhão nacional, morando em cidades, vilas e povoados, possuindo televisão, geladeira, aparelho de som, colchão de mola, enceradeira, liqüidificador, etc., etc., e residindo em casa própria, com filhos cursando normalmente o ensino civilizado e que somente se diz índio por mera conveniência, mas que, convocados ao convívio selvático, jamais renunciariam a esse elenco de conforto e bem-estar em troca de uma vida bruta e selvagem. (FALCÃO, 1997)

1. 2.5 Uma concepção essencialista de identidade

Por fim, há ainda uma outra idéia comumente associada com essa "civilização" das populações indígenas: a crença de que os índios que adquirem produtos e hábitos da sociedade dominante deixam de ser índios. Essa idéia também é visível na argumentação de Falcão;

> [...] Na área dita indígena dos Xucuru-Kariri, [...] existem elementos remanescentes indígenas que há anos - desde que nasceram, para ser mais preciso - residem na cidade de Palmeira dos Índios, mas que, por mera conveniência e oportunismo, abandonaram suas residências na cidade, por alguns dias, a fim de se manterem na posse da Mata da Cafurna, como forma de forçar o Governo a acorrer em seu auxílio e, em nome da tutela indígena, regularizar a área da Mata da Cafurna para uso da Comunidade Indígena que nunca existiu. Nunca existiu porque, segundo o figurino legal, não existe Comunidade Indígena aonde não existe índio não integrado. Se o índio é já integrado, ele é um brasileiro comum, igual a qualquer outro brasileiro comum, com direitos e deveres iguais a todos os brasileiros comuns, não sujeito a qualquer tipo de proteção, a não ser a proteção legal (art. 5º e seus incisos da CF/88) conferida a todo cidadão nascido sob o solo desta grande Nação.
>
> [...] O índio que, tendo se afastado do convívio tribal, passando a conviver com os elementos da sociedade nacional, desfrutando dos bons e dos ruins da sociedade em que vive, portador de cédula de identidade civil, título de eleitor, carteira de reservista ou alistamento militar, e todos os demais documentos exigíveis aos cidadãos brasileiros, em pleno gozo dos seus direitos civis e políticos, é um índio integrado à comunhão nacional, pouco importando sua origem selvática. Assim também entendeu o Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil, como assim tem entendido os nossos Tribunais pela judiciosa fala dos nossos maiores juízes. (FALCÃO, 1997)

Essa opinião ilustra uma concepção essencialista de identidade, pois amarra o grupo a uma cultura e a uma identidade definida e constituída por um conjunto de hábitos, valores e significados compartilhados pelo grupo e distintos do conjunto de valores e significados dos outros grupos. Essa concepção essencialista fica ainda mais nítida em outra fala:

> [...]Os índios já integrados, habitantes de cidades, vilas e povoados, sem mais nenhum convívio com a selva há dezenas e até centenas de anos (apesar da palhaçada de alguns de colocarem cocares de agave sobre a cabeça, para imitar os verdadeiros e puros indígenas amazônidas), tais como todos os descendentes indígenas do Nordeste, do Sul e do Centro-Oeste brasileiros, não estão sob regime tutelar e a eles se aplicam as normas de direito comum e não as contidas no Estatuto do Índio. [...] Somente estão sob tutela os índios ainda não integrados à sociedade nacional e nesse rol acham-se todos quantos não sejam moradores dos centros de população, ausentes do convívio selvático e se portando como se civilizados fossem, sem mais qualquer tradição de língua, usos e costumes de seu antigo povo. (FALCÃO, 1997)

"Verdadeiros e puros indígenas amazônidas" é uma expressão que remete à idéia de que existe uma "essência" intocada, que abarca um determinado número de práticas culturais, características e condições, que criam um estilo de vida fechado. Essa concepção essencialista de identidade é muito encontrada no senso comum brasileiro, e em particular no que diz respeito à representação que se tem do índio, balizada por conceitos como "autenticidade" ou "pureza cultural".

Ora, esta concepção reificada de identidade não leva em consideração que esta se forja de modo dinâmico, atrelado a um determinado contexto social, histórico e político. As identidades não são processos lineares, mas podem mudar, dependendo do processo histórico e social: os vetores que as orientam são as disputas que ocorrem na arena social. Gluckman traz suporte teórico a esta observação quando, em sua análise da organização social da Zululândia moderna, investiga alguns processos históricos e mostra como eles interferiram na constituição das diferentes posições sociais (GLUCKMAN, 1987 p 269).

Como argumenta Turner, a realidade da política cultural das situações interétnicas incentiva muito mais as minorias indígenas a integrarem em suas próprias culturas as formas institucionais, os símbolos e as técnicas pelos quais a sociedade dominante define suas relações com elas, para em certa medida, controlá-los sob seus próprios termos. (TURNER, T, 1993, p107). Assim, o fato de se apropriarem e incorporarem elementos da cultura não-indígena, não tornam esses grupos indígenas vítimas de um processo de aculturação, mas autores de sua história.

Essa idéia condiz com o argumento que Fredrik Barth apresenta, baseado na análise das formas de identidade Pathan, grupo étnico habitante das regiões próximas à fronteira entre

o Afeganistão e o Oeste do Paquistão. Barth demonstra que uma identidade étnica só persiste e se reproduz mudando, pois é preciso se apropriar de símbolos, significados e discursos de representação externos ao grupo para construir uma identidade enquanto estratégia em determinados contextos (BARTH, 2000, p 89).

Ora, é relevante notar também que a incorporação dos elementos advindos do contato com outras culturas não se dá de forma passiva. Como destaca Sahlins, face à expansão global do capitalismo ocidental, os povos colonizados e periféricos moldam as circunstâncias materiais que lhe são impostas de acordo com suas próprias concepções, nos termos de sua própria cultura. (SAHLINS, 2004, p. 447) Essa idéia é reiterada pela fala de Carelli: Os índios [...] têm plena consciência da mudança pela qual estão passando. Há toda uma discussão e uma dinâmica interna em andamento entre as gerações, incorporando algumas coisas de fora, rejeitando outras, preservando a memória de tradições e abandonando outras (CARELLI, 2004).

Faye Ginsburg também enfatiza esse argumento quando afirma que: "In Aboriginal media, the work is not simply an assertion of existing identity, but also a means of cultural invention that refracts and recombines elements from both the dominant and minority societies" (GINSBURG, 1991).

Portanto, os grupos indígenas não perdem sua própria cultura quando adotam elementos culturais não-indígenas, apenas a articulam em uma nova configuração que inclui esses elementos novos e que, inclusive, garante a permanência dessa cultura, pois essa adaptação permite-lhes manter o controle e reorganizar os elementos que constituem o novo cenário social em que esses grupos se inscrevem.

Como afirma Sahlins, "não há dúvida de que existe uma *continuidade* [grifo do autor] cultural. Mas a continuidade não é sinônimo de imobilidade; a rigor, a *mais rigorosa continuidade pode consistir na lógica da mudança cultural*. [grifo do autor]" (SAHLINS, 2004, p.11).

Essa mesma perspectiva também aparece no trabalho de Stuart Hall - que contribuiu com obras-chave para os estudos da cultura, bem como das implicações da globalização, do contato interétnico e da pós-modernidade na identidade cultural: ele designa a incorporação de elementos, técnicas e perspectivas da cultura dominante como um fator importante para a luta pela sobrevivência cultural e social dos povos indígenas (TURNER, 1993, p. 107).

Hall rejeita a noção de "autenticidade" quando aplicada a uma concepção idealizada de cultura "tradicional" e enfatiza que é na construção de representações que incluem elementos advindos de outras culturas e elementos mais tradicionais, que se articulam as

identidades étnicas, culturais e sub-culturais. (HALL, 1990, 1992 apud TURNER, 1993, p. 83)

Ora, se observarmos a história ocidental, veremos que essa articulação com elementos de outras culturas também ocorreu com os europeus, por exemplo. Com efeito, inúmeras vezes os europeus incorporaram práticas orientais em seu cotidiano – podemos citar exemplos tão básicos como a utilização do garfo e da faca – sem perder sua "identidade" por isso. Quando são os povos europeus que incorporam as práticas de outros povos, a incorporação é lida como progresso. Quando são os povos colonizados e "periféricos" ela é lida como aculturação.

Essa discussão nos indica que a apropriação de elementos da vida não indígena não é indício de aculturação, ou de "perda de identidade", pelo contrário, constitui uma ferramenta para, diante da sociedade dominante, definir suas relações com ela, para em certa medida, controlá-las sob seus próprios termos.

1.2.6 A Tutela como proteção dos interesses do Estado

Tendo em visto o exame pormenorizado que iniciamos, ao mapearmos as representações que a política da tutela carrega em si, para constituir uma representação de sua atuação frente às populações indígenas, podemos a seguir, através da lente de uma perspectiva histórica, estudar as condições da implantação desta política. Deste modo encontraremos pistas para compreendermos que a aparente preocupação do governo em proteger as populações indígenas "até que consigam se defender sozinhas frente à civilização" é um discurso oficial que dissimula motivações diferentes.

Ora, se no discurso oficial, o propósito da relação tutelar era de proteger e dar assistência aos índios, Manuela Carneiro da Cunha aponta uma outra motivação: segundo ela, a relação tutelar foi concebida para garantir a mão-de-obra indígena, como salientamos anteriormente, quando discorremos sobre as raízes conceituais da política indigenista no Brasil, analisando o período colonial:

> É no entanto na transição da escravidão indígena para o trabalho assalariado que, no bojo das reformas pombalinas implementadas a partir da década de 50 do século XVIII, podemos localizar, com maior precisão, a gênese do conceito de tutela orfanológica. "(CARNEIRO DA CUNHA, 1988, p 104) A principal providência tomada pelo Governo Colonial para impedir uma evasão dos índios libertos,

> citadinos ou a serviço dos moradores no interior da capitania foi colocá-los sob o regimento dos órfãos. "(CARNEIRO DA CUNHA, op. cit, p 107)
>
> Desta maneira a tutela, na sua gênese e na primeira forma que assume, está relacionada primeiramente às necessidades econômicas da Coroa Portuguesa, visando garantir a estabilidade da oferta de mão-de-obra indígena.[...] Na verdade, o juiz de órfão foi usado em todo o século XIX para tutelar toda a mão-de-obra potencialmente rebelde: ficavam sob sua jurisdição não apenas os índios, mas os escravos alforriados e os africanos livres." (CARNEIRO DA CUNHA, 1988. p 110 apud FERREIRA, 2007)

Essa perspectiva ilumina a compreensão de que a tutela não traduz uma intenção de proteção das populações indígenas até que consigam se defender face à civilização dominante, pelo contrário, expressa uma forma de controle dessas populações até que essas sejam efetivamente convertidas em força de trabalho, através da inserção na sociedade não indígena. A tutela procura, assim, garantir a mesma dinâmica que se estabeleceu no período colonial, a de uma força-de-trabalho criada através da inserção social. Nesse âmbito seria muito mais uma proteção dos interesses do Estado face às populações indígenas do que o contrário. Como observa Andrey Ferreira, a relação tutelar surge como um dispositivo de dominação que incidia sobre diversas minorias étnicas como os grupos indígenas e africanos, consagrando a desigualdade social e econômica gerada pela conquista colonial. Com efeito, a relação tutelar institucionaliza a desigualdade e lhe dá um formato jurídico político.

Além disso, como mostra Ferreira, o regime tutelar foi instaurado a partir da ação de militares e sertanistas, no início do século XX e foi sendo estabelecido em lei, ao longo de 15 anos, até 1928, quando o Senado aprovou o decreto. Sua criação se articulou pela ação política de uma rede de poder composta por militares positivistas e engenheiros. Sua arquitetura jurídico-normativa foi estabelecida partindo de dois dispositivos principais: o Regulamento do Serviço de Proteção aos Índios e o de Localização dos Trabalhadores Nacionais (decreto nº 9214 -15/12/1911 e decreto nº 5484 de 27/06/1928), como o nome atribuído ao Serviço de Proteção aos Índios (SPI) nesse primeiro momento revela: "Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais" (PERES, 1996).

A atribuição deste nome deixa claro como a questão indígena estava profundamente inserida no problema da falta de trabalhadores no campo, em decorrência da abolição da escravatura, no século anterior. Era, segundo Peres, uma alternativa ao trabalho dos imigrantes estrangeiros, vistos por alguns políticos como incapazes de se adaptar às condições ambientais do Brasil e avessos à integração à nacionalidade brasileira (PERES, 1996). Como demonstra Lima, O Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais era parte integrante do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio e reunia as tarefas de fixação da mão-de-obra rural não estrangeira no campo, que se supunha ser descendente dos

escravos, através de um sistema de controle do acesso à propriedade, bem como do treinamento técnico da força de trabalho, executado por intermédio de unidades de ação designadas como centros agrícolas. Lima salienta que o governo dos índios era uma tarefa prevista no decreto de criação do ministério da agricultura em 1906 (LIMA, 1998 p 156). Foi somente em 1918 que o SPI se desvinculou da tarefa de formação de mão-de-obra. (LIMA, 1992 apud PERES, 1996).

É interessante perceber, contudo, que desde o início, esse propósito do SPI de angariar e controlar a força de trabalho indígena foi obscurecido na história oficial do órgão indigenista: como observa Lima, de acordo com a história oficial da época, o SPI emerge de um suposto debate público de grandes proporções, ocorrido entre 1908 e 1910, motivado em protesto a um pretenso projeto de extermínio das populações indígenas no Brasil, atribuído ao então diretor do Museu Paulista. A partir deste mito originário, vincula-se o SPI à idéia de proteção do índio (LIMA, 1998 p 156).

1.2.7. Estrutura do regime tutelar

O principal poder instituído pelo regime é o da substituição da ação e da vontade do tutelado pelo tutor, o Estado. Assim, o Estado adquiriu a gestão das decisões e bens dos índios, como as terras, por exemplo. Ora, para acentuar ainda mais essa situação, não havia a possibilidade de acesso dos índios ao serviço público. Assim, os índios seriam geridos por não-índios que teriam a autoridade para decidir quase tudo em seu nome frente ao Estado e a Sociedade Nacional. Essa decisão estendia-se até mesmo à definição da identidade étnica. Com efeito, como cita Ferreira, o art. 42 (do Decreto de 1928) esclarece que é o inspetor do SPI quem atesta quem é índio e em que categoria ele se enquadra. Essa arquitetura institucional se manterá até o início da década de 70, época em que é promulgado o Estatuto do Índio, que descreveremos mais adiante.

Lima (1992) ajuda a compreender melhor o contexto dessa relação tutelar quando mostra que a prática oficial indigenista dessa época constituiu-se "no bojo do processo de absorção no aparato estatal brasileiro de um complexo ideológico ligado a setores marginalizados da oligarquia agro-exportadora: o ruralismo". (Lima, 1992 apud PERES, 2003, p 37) Ora, os itens básicos da plataforma ruralista eram a diversificação e a mecanização agrícolas, bem como a formação de uma força de trabalho rural. Tendo em vista estas metas, como descreve Peres, o ideário nacionalista priorizou também a ampliação do

perímetro cultivado e o incremento da produtividade agrícola do país. A FUNAI estaria desde o início alinhada com uma perspectiva desenvolvimentista de ação governamental instaurada após o golpe militar de 1964. De fato, como argumenta Peres, era importante "regularizar a ocupação fundiária, reservando um montante de terras para o uso das populações indígenas, e estabelecendo o estoque de recursos disponíveis para os empreendimentos empresariais – públicos ou privados" (PERES, 2005 p38). Ora, como descreve Peres, a ditadura militar passou a promover na região amazônica projetos que objetivavam a ampliação da fronteira de recursos a partir de alguma frentes: implementação de grandes empreendimentos hidrelétricos e agropecuários, de extração mineral e transporte, bem como a colonização dirigida da região. A visão estatal para a ampliação da ocupação da Amazônia submetia a lógica inerente às modalidades de apropriação do espaço dos atores locais a uma racionalidade autoritária e concentracionista. No entanto, segundo Peres, foi na década de 70 que os dirigentes militares implantaram medidas diretas de controle de fluxos migratórios e de formação de uma reserva de mão de obra na região. Este controle foi feito de modo articulado com medidas de ampliação da rede viária que ali havia (rodovias Belém-Brasília/1958 e Cuiabá-Porto Velho/1960). As unidades de assentamento de pequenos produtores rurais seriam organizadas ao longo da rodovia Transamazônica que estava sendo construída. No entanto, Peres observa que houve uma mudança na estratégia de intervenção agrária, ao privilegiarem os empreendimentos privados de colonização e ocupação fundiária.

> As grandes empresas agropecuárias receberam incentivos fiscais e creditícios do Estado para investirem na região amazônica. Emergiram assim as condições favoráveis para uma concentração ampliada de terras, proporcionada pela transferência de um montante vultoso de capitais provenientes da região sudeste e do exterior, originalmente comprometidos com outros setores da economia (industrial e comercial). (PERES, 2003, p 39)

Entretanto, foi apenas na década de 70 que a normatização da ação fundiária do órgão indigenista adquiriu impulso (LIMA, 1989 apud PERES, 2005, p 37). Com efeito, anteriormente, não havia uma preocupação em estipular-se definitivamente a quantidade de terras disponíveis para o mercado, afinal, a relação dos índios com a terra era pensada como provisória e não permanente, tendo em vista o caráter civilizador da política indigenista. (PERES, 2005, 37)

Ferreira complementa essa ação sobre as terras indígenas abordada por Peres e fornece mais detalhes para a compreendermos a inserção dessas populações indígenas na estrutura da sociedade não indígena, como força de trabalho. Citando o Decreto 1928, títulos II e IV, ele

afirma que o regime tutelar teve dois objetivos e resultados estratégicos: "impôs padrões de territorialização aos povos indígenas [e] produziu uma inserção [...] dos índios na estrutura de classes".

Quando se refere ao termo "territorialização" Ferreira especifica que o termo tem um papel central que articula política, identidade , cultura e economia. Ele cita Oliveira Filho para esclarecer o termo:

> Não se trata unicamente de enfocar as sociedades indígenas como coletividades inseridas em uma escala regional mais ampla, senão de explorar o fato da definição de um território como uma chave analítica privilegiada para a compreensão dos modos de sociabilidade que apresentam. A abordagem em termos de um processo de territorialização permite descrever e inter-relacionar os re-ordenamentos ocorridos nos múltiplos níveis – na morfologia social, nos papéis políticos, nas tradições culturais e na construção de identidades. O processo de territorialização não compreende unicamente as razões de Estado, mas também expressam os conceitos indígenas sobre tempo, pessoa e natureza do mundo" (OLIVEIRA FILHO, 2006 p 132 apud FERREIRA, 2007)

Como expressão desse processo de territorialização, Ferreira cita a construção de povoações indígenas, centros agrícolas, parques e reservas. A essa construção acrescentam-se as formas de territorialização dirigidas pelos próprios grupos indígenas como as migrações voluntárias e as criações de aldeias.

No tocante à inserção dos índios na estrutura de classes, Ferreira enfatiza que os índios foram inseridos como força de trabalho na sociedade capitalista em uma posição subalterna. Ele afirma que tanto a lei de 1928, quanto o Estatuto do Índio (que descreveremos mais adiante) tinham medidas práticas nesse sentido. Para embasar sua afirmação, ele cita Oliveira Filho: "O Estatuto do Índio enfatiza de forma bastante nítida a via camponesa como modo privilegiado de integração das populações indígenas na sociedade brasileira" (OLIVEIRA FILHO, 1998, p.19 apud FERREIRA, 2007).

Contudo, como observa Ferreira, apesar do regime tutelar ter como objetivo a formação de um "campesinato indígena", ele acarretou um padrão de territorialização que produziu na verdade uma camada de assalariados rurais, de "semi-proletários" e "semi-camponeses". Segundo o autor, o projeto político norteado pelo regime tutelar não foi apenas uma orientação geral, mas moldou de modo concreto as interações sociais entre os índios e a sociedade nacional. Assim, conclui o autor, a política do regime tutelar criou e impôs dinâmicas societárias concretas aos povos indígenas no Brasil.

2. A diversificação do campo da indianidade

Durante a ditadura militar, no contexto de "tutela da sociedade civil pela ditadura militar", no qual não havia qualquer possibilidade de diálogo democrático sobre o futuro do país, a questão indígena emergiu como um caminho de oposição ao regime político instalado.

> A situação dos povos indígenas recebe uma atenção inédita pelos órgãos de imprensa brasileiros. Conseqüentemente, se abre um flanco para as denúncias sobre a violação dos direitos humanos que atingem a mídia norte-americana e européia. Neste momento, o índio emerge como uma figura síntese, um signo metonímico, da cidadania aviltada de todos os brasileiros (PERES, 2005, p. 39).

Como explica Peres, o final dos anos 60 e início dos anos 70 marcam uma redefinição do posicionamento dos antropólogos – ou pelo menos de uma parte significativa da comunidade antropológica mundial – no intuito de incluir na sua prática profissional uma forte conotação ética de apoio às lutas indígenas (WRIGHT, 1988 e ALBERT, 1995 apud PERES, 2005 p 41).

Surge então uma corrente de reflexão crítica sobre os laços existentes entre as condições de nascimento e desenvolvimento da antropologia e o colonialismo. Este foi um período de aparecimento de várias ONGs indigenistas norte-americanas e européias, como também de organizações e eventos indígenas transnacionais. Os povos indígenas foram concebidos como "Quarto Mundo", ou seja, como um núcleo de resistência cultural e política às instituições e valores opressores do Primeiro Mundo capitalista e colonialista. Era a partir dessas sociedades que se poderia vislumbrar um processo civilizatório alternativo e um projeto revolucionário para a humanidade. Atribuiu-se ao movimento indígena emergente em vários países – e principalmente nos países da América Latina com grandes populações indígenas – uma tarefa de redenção e regeneração global do "Mundo Civilizado" em perigo de degradação e/ou destruição moral.

Peres ressalta a importância de um Simpósio sobre Contato Interétnico na América do Sul, organizado por antropólogos da Universidade de Berna, em 1971, a convite do Conselho Mundial das Igrejas. Neste evento, foram duramente criticadas as práticas dos Estados, dos antropólogos e dos missionários. O resultado deste simpósio foi a Declaração de Barbados. Os antropólogos foram convocados a engajarem-se nas lutas dos povos indígenas por autodeterminação, colaborando como consultores técnicos (e não como dirigentes) de movimentos de libertação que deveriam ser conduzidos pelas próprias lideranças nativas. (WRIGHT, op. cit, apud PERES, 2005, p. 42).

2.1 Redefinição da prática missionária

A reformulação da atitude desse segmento da comunidade antropológica mundial influenciou igualmente a redefinição da prática missionária católica frente aos povos indígenas, levando à elaboração de uma nova retórica fundada na etnicidade indígena. Peres cita como sendo uma personagem fundamental dessa reformulação retórica o Conselho Indigenista Missionário (CIMI). Criada em 1972, por setores progressistas da Igreja Católica adeptos da Teologia da Libertação, como um órgão ligado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), esta agência foi resultado da tentativa de reavaliação da prática pastoral executada junto aos povos indígenas (PERES, 1996, MATOS, 1997 apud PERES, 2005 p. 2). Nos últimos trinta anos, o CIMI participou de modo importante na elaboração do campo discursivo da indianidade no Brasil. Peres ressalta que nessa nova visão de evangelização, a cultura indígena deixa de ser incompatível com os princípios cristãos, tornando-se uma de suas expressões. O índio é visto como um ser oprimido que deve buscar tornar-se sujeito da sua libertação, devendo para isso, organizar-se autonomamente. Essa organização se materializaria na prática das reuniões, que constituiriam o elemento básico deste modo de ação coletiva. Com efeito, a reunião promove a conversação, através dos encontros face a face, levando os participantes a compartilharem os sofrimentos alheios e a conscientizarem-se de sua própria condição. Aos poucos, constituem-se assembléias que se tornam "um ritual secularizado, uma celebração da cidadania usurpada pelos aparelhos do Estado, uma esfera comunicativa igualitária, onde a força da palavra e a livre troca de idéias criam a comunhão entre os interlocutores" (PERES, 1996, p.119). Neste intuito, O CIMI constituiu um ator essencial no processo de imaginação de uma comunidade indígena translocal. Propôs um projeto de confrontação, alicerçado em duas grandes categorias étnicas: "índios" e "brancos" e investiu na formação de lideranças (PERES, 2005 p. 2)

Foi este modelo de organização política que balizou o movimento indígena dos anos 70. As Assembléias Indígenas ampliaram o modelo das reuniões para um nível supra-local, e foram concebidas como uma ferramenta de criação de atores na arena política nacional a partir de uma modalidade específica de identidade étnica. A conseqüência foi a formação de uma elite, uma intelectualidade nativa compromissada mais com a causa indígena enquanto uma plataforma política abstrata e abrangente, constituída a partir do (re)conhecimento mútuo dos problemas e desafios de cada povo particular (PERES, 1996, p. 119).

> As narrativas sobre as experiências interétnicas singulares de cada participante serviam para montar a imagem contrastiva do índio frente ao branco e, ao mesmo tempo, vivenciar as suas diferenças culturais. Mas a diversidade étnica não é mera coadjuvante neste drama intercultural, pois é constitutiva do próprio discurso da indianidade. A ação desses militantes será doravante informada por este jogo de espelhos onde a unidade é refletida e confirmada na multiplicidade e vice-versa. Uma não é a negação da outra, mas a condição da existência da outra. (PERES, 1996, p. 119)

Além de possibilitar as condições para uma mobilização política unificada dos índios no Brasil, o CIMI tinha igualmente por objetivo promover a solidariedade de todos os povos indígenas da América Latina e com os demais movimentos populares – desejava a união de todos os oprimidos e marginalizados. Pretendia concretizar um macro projeto de mudança social em escala transnacional.

Nesse cenário, no Brasil, é importante observar que em meados dos anos 70, o número de ONGs indigenistas era ainda muito limitado. O Estado — através da FUNAI, a agência indigenista oficial, criada em 1967 e integrada à perspectiva desenvolvimentista de ação governamental instaurada após o golpe militar de 1964 — era um dos únicos locais que possibilitavam ao antropólogo exercer uma assessoria, capaz de atender às necessidades de saúde, gestão territorial, educação, capacitação técnica e política, etc. Os antropólogos que buscavam incluir em seu trabalho acadêmico a preocupação com a situação dos povos indígenas que eles estudavam, procuravam então participar e coordenar os projetos de desenvolvimento comunitário, propostos pela FUNAI. Estes programas tinham por objetivo uma ruptura com os esquemas tutelares e assimilacionistas que balizavam a atuação da FUNAI até então, propiciando meios para que os indígenas pudessem controlar a situação de contato. Contudo, devido ao regime político ditatorial que vigorava no País e a problemas internos na FUNAI (como disputas entre funcionários e antropólogos, ou problemas orçamentários) os resultados ficaram muito abaixo do esperado. (PERES, 2005, p. 3)

2.2 O Estatuto do Índio.

Como vimos anteriormente, a política indigenista brasileira estava sendo muito criticada por organizações indigenistas estrangeiras e por antropólogos. No intuito de melhorar a imagem do regime autoritário no exterior, foi promulgado o Estatuto do Índio, em 1973. Este norteamento das relações do Estado brasileiro com os povos indígenas foi estrategicamente elaborado em uma linguagem protecionista. No entanto, manteve categorias e noções que possibilitavam a implantação de políticas assimilacionistas e desenvolvimentistas. Por outro lado, Peres reconhece que o Estatuto do Índio criou um

referencial simbólico e legal a partir do qual as demandas territoriais e identitárias indígenas se moldaram nos anos 70 (ALBERT, 1997 apud PERES, 2005, 40).

Este Estatuto, de acordo com Ferreira, apresenta um conjunto de medidas que denotariam uma tendência a uma libertação do regime tutelar, na medida em que a participação de índios na gestão da política indigenista é permitida. Contudo, essa mudança não interfere nos poderes básicos que caracterizam o regime tutelar, pois o poder de gerir os bens e as propriedades das terras indígenas permanecem sob controle Estatal. Ferreira exemplifica o alcance desse poder citando o artigo 20, §2, que permite a "remoção permanente ou temporária de grupos indígenas para outras áreas" (FERREIRA, 2007).

No entanto, como salienta Ferreira, o Estatuto do Índio traz algumas modificações muito relevantes:

> O Estatuto do Índio traz algumas alterações importantíssimas: 1) a abertura do serviço público aos índios e o incentivo a sua especialização indigenista 2) uma relativa abertura da participação dos índios na administração dos "bens e renda indígena", assegurando entretanto a exploração do solo aos índios e do subsolo à regulação estatal; 3) definição formal de índios e comunidades indígenas, de maneira que não é mais um Inspetor que define quem é integrado ou não, mas sim o próprio Estatuto; 4) a introdução de uma orientação formal para os contratos coletivos de trabalho (FERREIRA, 2007)

Como observa Ferreira, nas definições e princípios do Estatuto do Índio se inscrevem os marcos gerais da política indigenista, cujas bases gravitam em torno da idéia de preservação da cultura indígena e da idéia de integração dos índios entre os civilizados. Essa tensão que já norteava o SPI irá causar paradoxos e ambigüidades nessa nova forma de regime tutelar. Ferreira cita uma contrariedade na caracterização dos índios: primeiro as comunidades indígenas são definidas como aquelas que não foram integradas (art 3, II), em seguida reconhece-se que os índios integrados podem preservar características culturais (art 4, III), e mais adiante é especificado que é autorizada a participação dos índios nos quadros de funcionários da FUNAI (art. 16 §3), mas somente de "índios integrados". Nesse sentido, como aponta Ferreira, percebe-se uma contradição evidente: as comunidades indígenas ainda são definidas pela sua não-integração, o que dá margem para o entendimento de que a integração acarreta a diluição das comunidades indígenas; no entanto, utiliza-se em outros momentos o termo "índios-integrados", e admite-se, portanto, a possibilidade de ser índio e ao mesmo tempo estar fora deste estado de isolamento que a definição prevê. Essa contradição aponta para o início de uma relativização da definição do que é ser índio (que não precisa necessariamente estar isolado), apesar da definição oficial ainda continuar bem rígida.

2.3 Um conflito entre os interesses nacionais e transnacionais

Essa ambigüidade reflete as transformações que estavam ocorrendo no contexto semântico da indianidade. Se as pesquisas antropológicas sobre os contatos interétnicos, no começo dos anos 70, tinham por eixo os conceitos de colonialismo interno e etnicidade, na última metade desta década, adquirem visibilidade as investigações do impacto das políticas desenvolvimentistas sobre as minorias étnicas. Em conseqüência, no começo dos anos 80, o campo transnacional de produção da indianidade orienta-se para uma reflexão sobre os modelos alternativos e sustentáveis de desenvolvimento. Nesse contexto, a proteção das tradições nativas passa a remeter ao respeito pelas formas de manejo de recursos naturais particulares de cada povo indígena. Essas tradições passam então a serem vistas como uma racionalidade ecológica que se apresenta como uma alternativa às modalidades de desenvolvimento não indígenas, vistas como inadequadas por degradarem os ecossistemas locais. Essa ressignificação conceitual das tradições nativas é o que Peres denomina como uma "tradução da retórica indigenista segundo a gramática ambientalista de contestação ao capitalismo e à modernização imposta globalmente" (Peres, 1996, p 122).

Essa postura contrapõe-se às práticas governamentais que, no começo da década de 80, balizavam os processos de expansão da fronteira na Amazônia. O Projeto Grande Carajás iniciou um programa de exploração de recursos minerais, atrelado à ampliação das malhas viárias - a ferrovia Carajás era ligada às hidrovias da bacia dos rios Tocantins e Araguaia – bem como da malha urbana e de fontes de energia (através da hidrelétrica de Tucuruí) (BECKER, 1988, 1990a e 1990b, VAINER, 1990 e VAINER & ARAÚJO, 1992 apud PERES, 1996). O esquadrinhamento da Amazônia em "pontos críticos" e "pólos de desenvolvimento", foi inserido num grupo de ações estratégicas articulado ao Plano de Integração Nacional. A essas ações, acrescenta-se o Projeto Calha Norte, que ocorreu depois de instaurada a Nova República. Este projeto articulava um conjunto de medidas de orientação desenvolvimentista, tais como a ampliação das malhas viária, urbana, hidrelétrica e empresarial com preocupações geopolíticas de defesa das fronteiras internacionais (através, por exemplo, da construção de quartéis, aeroportos e barcos) (OLIVEIRA FILHO, 1990, apud PERES, 1996).

Este contexto de esquadrinhamento e estruturação global da Amazônia convergiu com uma integração multisetorial do Brasil nos circuitos transnacionais de acúmulo do capital, fortemente orientada pelo Estado. Concomitantemente, e em oposição a esse contexto, desenvolvia-se uma rede de organizações indígenas e de entidades de apoio às suas demandas,

a partir de meados da década de 80. As associações indígenas passaram a constituir os canais de mediação, planejamento e execução entre as comunidades locais e as fontes de financiamento tais quais ONGs, bancos multilaterais como o BIRD e o BID, assim como governos europeus e norte-americanos. Formaram-se estruturas horizontais e fragmentadas, que tinham uma ação esporádica, porém conjunta em torno de interesses específicos. A Amazônia passa então a ser considerada cada vez mais como o reservatório da biodiversidade do planeta, transformando-se pois numa região estratégica para o desenvolvimento de pesquisas ligadas à biotecnologia ou à engenharia genética, por exemplo. É o retorno da alegoria do Eldorado que simboliza uma grande fonte de investimentos capitalistas multissetoriais (PERES, 1996, p 128).

> Uma complexa rede de agentes e agências (instituições científicas, mídia, agências ambientalistas transnacionais, etc) e de organismos financeiros multilaterais tomaram a Amazônia como problema central para a operacionalização de seus objetivos estratégicos (BRIGAGÃO, 1991, GRAY, 1995; SILVA, 1994). O campo ideológico e político transnacional ambientalista amplia-se, interferindo nos processos decisórios de Estados-Nações, bancos mundiais e instituições políticas supranacionais quanto à implementação de programas desenvolvimentistas, ambientalistas e indigenistas (Peres, 1996, p 128).

Peres cita dois eventos como emblemáticos para uma nova etapa de institucionalização do campo interétnico em escala mundial, na qual se completa um ciclo no processo de emergência de um circuito transnacional de defesa dos direitos indígenas: o Quarto Tribunal Russel sobre Direito dos Índios da Américas, que ocorreu em 1980, em Rotterdam, na Holanda; e a Conferência sobre Etnocídio e Etnodesenvolvimento, da UNESCO, que se realizou em *San José*, na Costa Rica. O índio sai da condição de vítima e herói revolucionário do neo-colonialismo imperialista, que encarnava a esperança de mudança social global do capitalismo, para se tornar um sujeito de direitos humanos universais, um cidadão do mundo. O etnocídio então passa a assumir o caráter de um crime contra a humanidade, pois lhe destitui de um dos seus patrimônios mais valiosos: a diversidade cultural.

2.4 A Constituição de 1988 e seus desdobramentos

Em 1988, a Constituição Federal trouxe mudanças importantes mais alinhadas com esta visão do índio como um sujeito de direitos humanos universais. No artigo 232, ela reconhece plena capacidade civil aos índios, acrescentando uma modificação importante ao regime tutelar. Essa mudança não anula o regime tutelar, mas cria uma contradição relativa,

como aponta Ferreira, pois possibilita ações jurídicas dos índios ao mesmo tempo em que o Estado ainda detém o controle sobre as decisões e bens indígenas. Ferreira fala de uma "hibridização das normas tutelares" referindo ao fato de que o regime tutelar é mantido enquanto política indigenista, mas concomitantemente, a constituição reconhece a capacidade civil dos índios. Essa "hibridização" acarreta o enfraquecimento do regime tutelar e também uma mudança institucional. Como aponta Peres, "a Constituição Federal de 1988 desatou a conexão existente entre tutela e direitos indígenas e o índio foi considerado cidadão pleno, como os demais brasileiros, sem perder os diretos inerentes à sua condição étnica diferenciada" (PERES, 2008, p. 4).

É neste novo cenário que começam a proliferar as organizações indígenas, constituídas de acordo com os parâmetros jurídicos das demais associações civis. Elas visam

> representar diretamente os interesses de um ou mais povos diante dos poderes estatais e/ou captar recursos materiais e simbólicos, nas redes de apoio estabelecidas, para a promoção da autodeterminação econômica, política e cultural das comunidades e grupos étnicos. (PERES, 2008, p 4)

É interessante perceber que, em apenas vinte anos, o número de organizações indígenas aumentou mais de cem vezes: em 1984 havia quatro organizações, enquanto que em 2004 já existiam 474 (PERES, 2008, p. 4). Contudo, como observamos há pouco, foi a Constituição Federal de 1988 que proporcionou o contexto institucional para essa multiplicação de organizações. Quando a tutela deixou de balizar a situação jurídica dos povos indígenas, o associativismo se propagou por todo o país criando pontes entre as demandas dos índios e as agendas transnacionais de ONGs ambientalistas e de direitos humanos. Essas demandas decorriam em grande parte do fato de essas populações indígenas serem um dos segmentos sociais mais atingidos pela fome, pelas doenças, pela pobreza, pela violência e pelo analfabetismo. Além disso, muitos grupos viam suas terras serem degradadas ambientalmente pela mineração, pelo garimpo, pela extração de madeira, pela biopirataria, pela construção de estradas e hidroelétricas, etc... (PERES, 2008, p 5-6)

O associativismo marca um novo modelo de relacionamento entre os povos indígenas, o Estado e a Sociedade civil e substitui o comunitarismo cristão. Assim, nesse novo cenário que se desenha a partir do associativismo, vários grupos indígenas começam a participar de projetos, através de suas associações que contam com a colaboração de ONGs, bancos nacionais, estrangeiros e multilaterais, empresas, bem como órgãos governamentais municipais, estaduais e federais, para desenvolver, por exemplo, fontes alternativas de renda

para as comunidades. Peres cita o exemplo dos Sateré-Maué, que exportam guaraná em pó para o mercado europeu através da rede de vendas "Comércio para o Terceiro Mundo". Cita também, entre outros exemplos, a venda de artesanato Baniwa, por meio de uma parceria comercial com a Tok & Stock. Estes empreendimentos têm por objetivo não apenas o desenvolvimento sustentável, mas também a consolidação de uma identidade étnica (PERES, 1996, p 133-134). Eles refletem a idéia cada vez mais defendida em escala mundial, de utilizar os recursos naturais e obter lucro com eles, sem todavia degradar o meio-ambiente ou violentar os direitos e a cultura dos "povos da floresta".

Essa idéia reforça esse espaço mais simétrico de diálogo intercultural que reflete um fenômeno atuante em toda a América Latina, observado pelo Antropólogo Charles Hale. Analisando a situação da Guatemala, ele concebe o termo "multiculturalismo neoliberal" que ele utiliza para designar o reconhecimento exercido pelas agências multilaterais de financiamento e pelas altas cúpulas de dirigentes dos Estados de um pacote mínimo de direitos culturais como uma condição para viabilizar politicamente suas próprias agendas neoliberais, face à crescente capacidade interpelativa de movimentos de identidade indígena cada vez mais transnacionalizados (Hale, 2002 apud PERES, 2008, p. 6).

3. Considerações Finais

O objetivo deste capítulo foi resgatar os diferentes contextos históricos nos quais a categoria "índio" foi socialmente construída. Procuramos mostrar os conceitos e idéias que nortearam a forma como os não–indígenas percebiam os grupos indígenas. Investigamos a relação que se estabeleceu entre o estado brasileiro e os grupos indígenas que aqui viviam. Estudamos como a política de tutela procurou consolidar e justificar a subordinação desses povos segundo os interesses geopolíticos do Estado; visando inseri-los na sociedade como mão-de-obra, ao mesmo tempo em que detinha o controle de todas as posses desses grupos. Em seguida, procuramos salientar as mudanças geopolíticas que ocorreram no cenário internacional que modificaram a lógica dessa relação interétnica atrelando a indianidade às questões ecológicas e globais vinculadas a uma preocupação com o destino da humanidade e do planeta. É nesse contexto que ocorre a substituição da idéia de proteção e assistencialismo para a idéia de capacitação e parceria: é preciso capacitar esses grupos, através da colaboração técnica e científica de diversos setores da sociedade não-indígena, para junto com eles construir formas de gestão auto-sustentável dos ecossistemas nos quais esses grupos vivem.

> As ONGs indigenistas [...] transformaram-se em canais de interlocução imprescindíveis nos programas governamentais de cunho desenvolvimentista financiados pelos organismos transnacionais. O desenvolvimento sustentável tornou-se um tema paradigmático em torno do qual as ONGs passaram a elaborar seus objetivos estratégicos e respectivas modalidades de operacionalização. Se antes os povos constituíam entraves para a civilização, para o desenvolvimento das zonas de expansão das fronteiras econômicas das sociedades modernas, agora representam o principal modelo para experiências pós-modernas de geração de riquezas sem degradação ambiental. (PERES, 1996 p 138-139)

O principal referencial não é mais o Estado-Nação, mas um circuito transnacional de redes ambientalistas e de defesa dos direitos humanos. (PERES, 1996, p 139)

Ora, a elaboração e a execução dos projetos auto-sustentáveis que visam desenvolver fontes alternativas de renda e, concomitantemente, a educação, a saúde e a valorização cultural desses povos indígenas, impõem aos ativistas indígenas a necessidade desenvolver uma competência para captar recursos junto às agências governamentais, à cooperação internacional e às empresas privadas. Eles precisam também buscar parcerias vantajosas para projetos mais curtos, bem como desenvolver habilidades discursivas e cognitivas para conseguirem fomentar debates e pressionar a execução de políticas públicas mais abrangentes e permanentes, articulando um modelo de ação profissional que enfatiza a capacidade de gestão e negociação, mas também uma visão crítica e combativa. (PERES, 2008, p 5). Como salienta Peres

> Neste novo contexto interétnico altamente reflexivo e globalizado a autodeterminação e o caminho para o etnodesenvolvimento requerem a junção de novas competências de aquisição e processamento de informações, incluindo habilidades no manejo de novas tecnologias de comunicação, com saberes e fazeres dos povos indígenas (Peres, 2008, p5)

É neste contexto que o aprendizado das técnicas audiovisuais trazem uma ampliação muito atraente desse potencial de comunicação, negociação e persuasão.

CAPÍTULO 2 – MOSTRA VÍDEO ÍNDIO BRASIL - CAPACITAÇÃO DE JOVENS LÍDERES INDÍGENAS PRODUTORES DE AUDIOVISUAL[1]: PRIMEIRO E SEGUNDO MÓDULOS

Após delimitarmos as bases de sustentação do ativismo indígena no Brasil, examinaremos o caso específico do ativismo indígena através da produção audiovisual, que constitui, como vimos no final do capítulo anterior, um meio de desenvolver habilidades discursivas e cognitivas que visam ampliar, não apenas a capacidade de negociação, como também uma visão crítica da sociedade que circunda esses ativistas indígenas, de modo a fomentar debates e pressionar a execução de políticas públicas que atendam seus interesses.

O aprendizado de jovens indígenas das técnicas de produção audiovisual é um fenômeno relativamente recente no Brasil. Estamos na primeira geração de produtores audiovisuais indígenas. Contudo a importância desse tipo de aprendizado aumenta a cada dia. A mostra Vídeo Índio Brasil é um exemplo disso. O objetivo, segundo o folder de apresentação, seria de "através do audiovisual, contribuir com o diálogo entre a sociedade não-índia e os povos indígenas do País".

A seguir, nos próximos capítulos, descreveremos em linhas gerais a mostra Vídeo Índio Brasil e especificamente, a Oficina Básica de Produção Audiovisual. Em seguida, buscaremos identificar as representações sociais relativas à produção do audiovisual indígena, discernindo alguns usos sociais e políticos dessa produção que foram explicitados durante a mostra e a oficina. O objetivo é destacar como a oficina e a mostra de modo geral, por possibilitarem o encontro de atores locais com atores transnacionais em relações multidimensionais (culturais e políticas) dentro das dinâmicas próprias das diversas sociedades locais e nacionais representadas, constituem um espaço de produção e reprodução de tipos específicos de representações sociais (MATO, 2003, p. 331). Neste intuito, realizaremos neste capítulo, após uma breve contextualização geral sobre o evento, uma descrição pormenorizada dos dois primeiros módulos da Oficina: "A história do cinema e do audiovisual" e "A linguagem do documentário". Concomitantemente, descreveremos também as demais atividades da mostra a que os jovens alunos tiveram acesso durante o tempo de

---

1- Este capítulo baseia-se na minha primeira viagem de campo.

ensino desses dois módulos, de forma articulada a eles, uma vez que as atividades da mostra também são constitutivas desse processo de capacitação audiovisual, principalmente no que tange à formação ideológica.

1- A mostra Vídeo Índio Brasil

O projeto, que aconteceu entre os dias 23 e 29 de junho de 2008, foi idealizado pelo Cine Cultura (instituição que estudaremos em um capítulo posterior) e pela associação de amigos do Cine Cultura, contando com o patrocínio da FUNAI e do Ministério da Cultura, através da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural.

A programação incluía seminários, mostras de filmes e debates simultaneamente em três cidades: Campo Grande, Dourados e Corumbá – as três cidades mais populosas do estado do Mato Grosso do Sul. Além disso, também havia uma exposição fotográfica e uma oficina básica de produção audiovisual dirigida para jovens indígenas.

Em Campo Grande, às 9h da manhã, acontecia diariamente no Cine Cultura (local principal da mostra) o seminário "A Imagem dos Povos Indígenas". Durante o seminário, os debatedores discutiam temas como políticas públicas de cultura para os povos indígenas, a imagem dos povos indígenas na mídia e no cinema brasileiro, a inserção dos povos indígenas no mundo contemporâneo e a produção indígena audiovisual (que foi discutida no último dia de seminário). Interessante perceber que, diferentemente dos outros seminários que tinham três debatedores além do mediador, este último contou com quatro debatedores, dentre os quais, os dois realizadores indígenas que ministraram a oficina básica de produção audiovisual. Esta diferença pode ser um sinalizador da importância que o tema teve no evento.

Às 18h, no mesmo local, a mostra "O olhar dos povos indígenas" exibia filmes de curta e média metragem[2]: alguns tinham sido totalmente produzidos por índios, outros tinham sido feitos por grupos indigenistas com a participação dos índios na produção dos filmes e outros, ainda, eram documentários sobre os índios sem a participação destes. Diariamente, após as sessões, os diretores de algumas das produções que haviam sido exibidas no dia conversavam com o público sobre seus filmes.

Após a mostra "O olhar dos povos indígenas", em torno de 20h, havia outra sessão de

2 - Segundo a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), em sua Instrução Normativa 22, anexo I, a designação de curta-metragem é dada a filmes de até 15 minutos, a de média-metragem a filmes com tempo entre 15 e 70 minutos e a de longa-metragem para filmes com mais de 70 minutos (ANCINE, 2003).

exibição de filmes: a mostra "Povos indígenas no Cinema Brasileiro". Nesta sessão, eram apresentados longas-metragens sobre questões e personalidades indígenas, bem como filmes antigos e clássicos com a temática indígena. Apenas a primeira sessão teve debate.

Concomitantemente à exibição dos filmes, havia também uma pequena exposição fotográfica sobre diferentes grupos indígenas na entrada do Cine Cultura.

Paralelamente à programação do Cine Cultura, entre os dias 24 e 28 de junho, eram realizadas também exibições de filmes em quatro outras localidades em Campo Grande: na Aldeia urbana Marçal de Souza, onde vivem indígenas de etnia Terena, na aldeia Água Bonita (também Terena), na Casa Brasil do Instituto Delta de Educação e na Casa Brasil da Vila Santo Eugênio. Concomitantemente, aconteciam as exibições de filmes em Dourados e Corumbá. Nas aldeias indígenas e em Dourados, foram exibidas diariamente três sessões de cinema: uma às 9h, outra às 15h, e a última, às 19h. Na Casa Brasil da Vila Santo Eugênio e na Casa Brasil do Instituto Delta de Educação, assim como em Corumbá, havia duas sessões diárias: às 9h e às 15h. Em todas as localidades, após a exibição de algumas sessões, os diretores de algumas produções exibidas durante a sessão conversavam com a platéia.

2. O processo de capacitação

2.1. A Oficina Básica de Produção Audiovisual

A Oficina Básica de Produção Audiovisual para jovens indígenas aconteceu no Museu Dom Bosco, em Campo Grande, entre os dias 23 e 28 de junho, de 8h às 17h30 com uma pausa para o almoço ao meio-dia que durava uma hora e meia. Assim, entre os dias 23 e 28 de junho, os jovens indígenas não tiveram acesso às discussões do seminário "A Imagem dos Povos Indígenas", pois estas ocorriam durante o período da manhã. Somente assistiram ao seminário do dia 29, que discutiu especificamente a produção indígena audiovisual e contou com a presença dos dois realizadores indígenas que ministraram o quarto módulo da oficina básica de produção audiovisual - sobre registro videográfico e edição -, assim como de Sérgio Sato, coordenador do museu Dom Bosco e professor do módulo de fotografia da oficina. Cabe observar que, na abertura deste último seminário, foi apresentado ao público um vídeo elaborado durante a oficina que será descrito no próximo capítulo.

A carga horária da oficina era de 48 horas/aula, contudo é relevante ressaltar que, diariamente, após a oficina, o processo de capacitação era complementado pela programação da mostra, pois os jovens indígenas eram conduzidos ao CineCultura para que pudessem

assistir a toda a programação aberta ao público que acontecia depois do seminário, a partir das 18h.

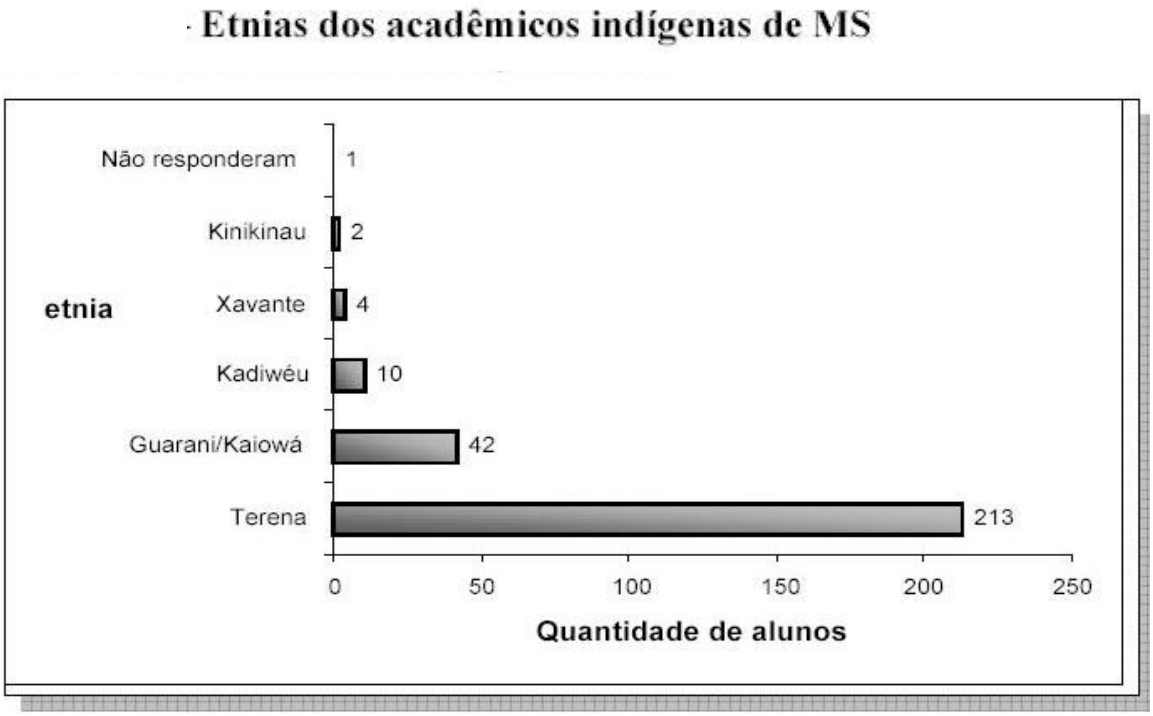
Visto que meu objetivo era acompanhar de perto o processo de formação ideológica, teórica e técnica desses jovens estudantes indígenas, optei por seguir os passos desses jovens: acompanhava a oficina e em seguida ia com eles ao Cine Cultura para assistir ao resto da programação. Assim, neste trabalho, considerarei a capacitação como sendo a conjugação das aulas da oficina com os filmes e debates que ocorriam à noite. Contudo, neste capítulo, me aterei apenas aos dois primeiros módulos da oficina, que descreverei pormenorizadamente, tentando em concomitância, contextualizar, analisar e comentar criticamente as sistematizações e ênfases elaboradas pelo professor, a partir do meu arcabouço teórico, adquirido não apenas durante esta pesquisa, mas também durante meu curso de jornalismo realizado durante minha graduação. Concomitantemente, descreverei também, de forma articulada à oficina, as demais atividades da mostra que foram assistidas pelos jovens.

2.2. Os alunos da oficina

Vinte jovens de diferentes grupos indígenas do Mato Grosso do Sul participaram dessa oficina para adquirir conhecimentos básicos sobre cinema, documentário e fotografia, bem como para aprender a registrar e editar suas imagens. Destes jovens, dezesseis eram Terena (de diferentes aldeias), dois eram Kadiwéu e dois eram Guarani-Kaiowá. A maioria havia sido indicada por caciques ou por professores[3]. A indicação dos professores pode ser uma explicação para a predominância dos jovens Terena. Apesar da maior população indígena no Mato Grosso do Sul ser a população Guarani e apesar de algumas universidades estarem mais próximas dessas populações Guarani, a maioria dos acadêmicos indígenas são Terena, como demonstra o gráfico 1, referente aos acadêmicos indígenas matriculados nas instituições de ensino superior do Mato Grosso do Sul, no ano de 2006, elaborado pela equipe de coordenação do programa Rede de Saberes do Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas (NEPPI) da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), em Campo Grande. É

3- A educação acadêmica indígena é um tema de crescente importância no Mato Grosso do Sul. A cada ano, o número de estudantes universitários indígenas aumenta e o desafio é encontrar meios de tornar o sistema de educação superior mais acessível a esses estudantes indígenas. Por um lado, essa busca cristaliza-se na formulação de cursos de pedagogia que ensinem os professores a transmitir o conhecimento acadêmico de modo mais acessível para os estudantes indígenas. Por outro lado, as universidades e as instituições educacionais estão desenvolvendo projetos para ensinar novas tecnologias aos jovens indígenas. Apesar dos acadêmicos indígenas terem dificuldades significativas para interpretar textos e escrever (até mesmo em suas próprias línguas) eles demonstraram facilidade em aprender o uso de novas tecnologias como a Internet e o vídeo.

importante observar que esses dados dizem respeito à porcentagem de alunos que responderam aos questionários: 70% dos entrevistados.



O relatório do programa Rede de Saberes (NEPPI), utiliza uma afirmação muito difundida no Mato Grosso do Sul para explicar a razão da predominância dos estudantes Terena (que também são maioria na própria UCDB): o intenso contato entre os Terena e a população não indígena (FERREIRA, E. 2007). Com efeito, essa etnia é considerada como sendo uma das que mais se inseriu na sociedade não-indígena. Até mesmo o Instituto Socioambiental reitera essa idéia:

> Os Terena, por contarem com uma população bastante numerosa e manterem um contato intenso com a população regional, são o povo indígena cuja presença no estado se revela de forma mais explícita, seja através das mulheres vendedoras nas ruas de Campo Grande ou das legiões de cortadores de cana-de-açúcar que periodicamente se deslocam às destilarias para changa, o trabalho temporário nas fazendas e usinas de açúcar e álcool. (ISA, 2008)

Como corolário deste intenso contato, tornou-se também uma das etnias que mais sofre preconceito na região, pois muitos a acusam de ter se "aculturado". Neste sentido, é interessante pensar que, se por um lado, o fato dos jovens Terena serem maioria na oficina pode ser uma conseqüência de sua maior presença na universidade, por outro, pode também

refletir uma maior preocupação desse grupo em redefinir sua imagem e afirmar suas tradições para fortalecer sua identidade indígena, que é questionada por muitos na região.

A seguir, com o objetivo de delinear de forma precisa, rica e densa o processo de capacitação desse grupo de jovens indígenas, descreverei as diferentes aulas e atividades da oficina e da mostra que acompanhei com os jovens entre os dias 23 e 28 de junho. A descrição da aula seguirá a cronologia proposta pelo professor. Esta descrição baseia-se nas minhas anotações (e não em uma gravação, por exemplo); portanto, ocasionalmente podem ocorrer alguns erros ou imprecisões.

2.3. Primeiro módulo da Oficina Básica de Produção Audiovisual: a história do cinema e do audiovisual

Às 8:30 do dia 23 de junho, no auditório do Museu Dom Bosco, iniciava-se o primeiro módulo da oficina básica de produção audiovisual - "A história do cinema e do audiovisual" - ministrado por Hélio Godoy de Souza, professor e pesquisador da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, especializado em documentário. Esta oficina foi a primeira atividade da mostra: a abertura oficial aconteceria na noite deste dia.

Sentada no fundo da sala, atrás dos alunos, pude observar que eram na sua maioria rapazes - havia apenas uma menina neste primeiro dia (posteriormente apareceu uma segunda). O rapaz que estava na minha frente, tinha uma câmera na mão e filmava a aula. Ele conversava com outro e, às vezes, entregava a câmera para ele filmar. Soube depois que o primeiro era Divino Tserewahú, cineasta Xavante formado pelo projeto Vídeo nas Aldeias. Ele iria ensinar o quarto módulo sobre registro cinematográfico, edição e montagem. O segundo rapaz era Paulinho Kadojeba, cineasta Bororo, que havia acabado de realizar um filme sobre um ritual em sua aldeia, com a ajuda da equipe do Museu Dom Bosco. Ele iria ajudar nas aulas do terceiro módulo (fotografia para o audiovisual) e do quarto.

A aula do professor Souza apresentava um panorama histórico geral do cinema e do documentário e a fala do professor alternava-se com a exibição de trechos de alguns dos filmes mais significativos mencionados. Essa aula se assemelhava muito às aulas a que fui exposta, quando estudei cinema e documentário na faculdade de jornalismo da Universidade Federal do Rio de janeiro, sendo que, alguns dos filmes expostos por Souza eram raros e eu própria não tinha tido acesso quando estudei.

2.3.1 A origem do cinema

O professor Souza começou explicando que os primeiros filmes eram feitos para serem exibidos dentro de uma espécie de caixa chamada kinoscópio: o espectador tinha que olhar dentro da caixa para ver os filmes (ex: “O beijo”, “A serpentina”). Os filme não tinham história nem montagem.

Em 1894, começa o que Souza chama de primeira fase: o registro do movimento. Os filmes dessa fase eram mudos e tinham música. Em 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière inventam o cinematógrafo – o primeiro cinema. Consistia em uma máquina de projetar filmes que permitia, pela primeira vez, exibir um filme para várias pessoas ao mesmo tempo. Interessante perceber que Souza aponta os irmãos Lumière como inventores do documentário, pois filmavam pequenos acontecimentos na rua (e não no estúdio). O professor exibiu um pequeno filme dos irmãos Lumière: “L'Arrivée d'un train à la ciotat” (1896) explicando que, na época, a platéia se assustou com a locomotiva que ameaçava sair da tela.

Comentando a aula do professor, é interessante perceber que Silvio Da-Rin –que nos últimos anos tem sido uma referência importante nos estudos sobre cinema no meio acadêmico carioca– tem um ponto de vista diferente: para ele, o mais apropriado seria dizer que os irmãos Lumière foram os fundadores do que Da-Rin denomina como “atualidades” e define como “o outro gênero não-encenado [além do documentário]”. Segundo Da-Rin, este gênero não encenado consistia em uma mera reprodução de movimentos em cenas cotidianas aleatórias. Ele entrou rapidamente em decadência, quando passou o espanto dos primeiros espectadores –que no começo se protegiam quando viam na tela ondas do mar que ameaçavam molhar suas roupas ou como no filme exibido pelo professor, um trem tão real que parecia avançar sobre eles (DA-RIN, 1995, p.19). É relevante observar, contudo, que este gênero dará origem ao newsreel: o cine-jornal e mais tarde ao telejornal. O documentário, por sua vez, teria por origem o filme de viagem (DA-RIN, 1995, p 21).

Prosseguindo sua aula, Souza aponta George Meliès como o primeiro a contar uma história, com o filme “Viagem à lua”, de 1902. George, explica Souza, trabalhava com teatro e resolveu filmar uma história com começo, meio e fim. O professor então observa: “o cinema vira o que a gente conhece: uma forma de se contar uma história. A filmagem tinha sempre a mesma estrutura: a câmera parada e as coisas acontecendo”. Souza compara com a forma como acontece o teatro: “o espectador fica parado e a história vai acontecendo diante de seus olhos”. A música que acompanhava o filme, especifica o professor, era executada por músicos durante a sessão.

O professor exibe o filme "Viagem à lua" para os alunos –que se mantinham quietos e atentos– e, em seguida, estabelece uma linha cronológica, na qual posiciona determinados avanços técnicos: em 1903, Edwin Porter começa a usar o close no filme o grande roubo do trem. Em 1915, D.W. Griffith realiza o filme "o nascimento de uma nação", com quase três horas de duração. O filme tem cortes, com uma história bem contada. As imagens são articuladas e a montagem é alternada: mostra o rosto da personagem, alternando com a imagem da cavalaria chegando; há mais planos fechados – closes, plano de detalhes– e a câmera também se movimenta... Souza exibe um trecho do filme e explica um pouco o tema: "o filme conta a história da independência americana, mas de uma forma racista: ele trata os negros como idiotas e defende a Klukluxkan. Por favor, não se ofendam com o ponto de vista... Observem que os negros são brancos pintados de preto. Esse filme mostra que a linguagem se modificou, se consolidou. As pessoas começam a contar histórias de várias formas. O cinema americano a partir daí vira racista: mostra índios cercando cabanas e as cavalarias chegando para salvar – são os filmes de bang bang.

2.3.2 Sobre a construção da imagem negativa das populações indígenas

Interessante perceber que o tema do filme que Souza exibe é o "nascimento de uma nação", mas a partir do ponto de vista dos brancos e de uma forma racista em relação aos negros. O professor também cita o preconceito contra os grupos indígenas: os índios são a "ameaça" e as cavalarias a "salvação". Esse exemplo reforça uma situação muito presente no Mato Grosso do Sul: a mídia constantemente exibe versões preconceituosas de fatos que dizem respeitos a brancos e índios. Existe uma construção de uma imagem negativa do indígena muito acentuada na televisão, no rádio e nos jornais, de maneira geral. Algumas manchetes do jornal Correio do Estado, um dos líderes de venda em Campo Grande, com tiragem de 20 mil exemplares[4] ilustram bem essa construção negativa: "Índios seriam culpados pelos problemas de desnutrição"[5] ou "Reserva indígena de Dourados é um dos

---

4- Dados da Associação Brasileira de Representantes de Veículos de Comunicação (FOSCACHES, 2008). É importante observar que o grupo Correio do Estado é constituído também pela emissora de TV Campo Grande, por duas rádios AM (Futuro e Centro-Oeste), e por uma rádio FM (Mega).

5- Correio do Estado - Campo Grande – MS: Dia 02-03-07 - seção Geral, p. 12A

lugares mais violentos do país"[6] ou ainda "Ninguém mais usa flecha e pajés só querem beber"[7].

A este respeito, a jornalista Nataly Foscaches, idealizadora do site índio de papel, criado no do Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas (NEPPI) da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), que analisa, entre outras coisas, artigos sobre os povos indígenas da região veiculados na mídia, comenta:

> [...] Os Kaiowá e Guarani nos jornais regionais "Correio do Estado" e "O Progresso" apontam que o jornalismo sul-mato-grossense segue sofrendo até os dias atuais as conseqüências das políticas dos coronéis, que por meio do autoritarismo e da violência impunham suas idéias partidárias. Visto que o Mato Grosso do Sul é um estado voltado para a agropecuária, é óbvio que os grandes latifundiários mantenham o poder sobre os meios de comunicação de massa para que estes divulguem suas visões da realidade e defendam seus interesses. Este é, certamente, um dos motivos que faz com que os Kaiowá e Guarani, na maioria das vezes, sejam caracterizados nos textos jornalísticos como invasores de terras e nunca como vítimas de um processo histórico extremamente desfavorável, no decorrer do qual suas terras tradicionais foram tomadas, em muitos casos, à força. (FOSCACHES, 2008)

2.3.3 O Cinema Mudo x o cinema falado

O professor prossegue a aula: assim começa o cinema mudo e a indústria cinematográfica. Entre 1910 e 1915, ocorre a consolidação da linguagem e o desenvolvimento da sala de exibição. Surgem os três pilares industriais – que começam a dar dinheiro: o primeiro é a produção de filmes. Esta produção é articulada a um controle direto da exibição nas salas de projeção (que constitui o segundo pilar). Ambos formam o *studio system*. O terceiro elemento é o *star system* – que cria estrelas, ídolos que se tornam instrumentos de promoção da indústria cinematográfica.

Dentre os gêneros –os tipos de filme– podemos destacar a comédia – o Slapstick comedy – que é um gênero lá do começo, mas faz sucesso até hoje. Um dos ícones deste gênero foi Charles Chaplin. Já conheciam Chaplin? Chaplin, que nasceu em 1914 e morreu em 1967, fez filmes como "Kids auto race" e "Period keystone". Eles não tinham duração

---

6- Correio do Estado - Campo Grande - MS Dia 28-10-07- seção Geral, p.7A. Este artigo foi apontado por Caroline Maldonado, do Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas (NEPPI) da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), em um artigo que será apresentado no ***III Simpósio Internacional sobre Religiosidades, Diálogos Culturais e Hibridações*** na UFMS, em abril de 2009.

7- Esta última notícia também foi apontada por Caroline Maldonado em seu artigo e foi tirada pelo Correio do Estado de um artigo do Estado de São Paulo publicado no dia 10.02.08 -na seção Nacional, p. A10 disponível na Internet no site: http://clippingmp.planejamento.gov.br/cadastros/noticias/2008/2/10/noticia.410575

estabelecida, podiam durar de uma hora à uma hora e meia (Souza exibe parte dos filmes).

Entre 1920 e 1930, continua o professor, várias opções estéticas surgem na Europa (enquanto que nos Estados Unidos a distinção do cinema é feita por gênero – drama, bang bang e comédia): os formalistas russos como Eiseinstein, cujos filmes eram cheios de símbolos, os surrealistas franceses como Buñuel e os expressionistas alemães (os filmes expressionistas eram quase filmes de terror).

Os formalistas tinham um jeito de filmar especial, havia um preciosismo com a imagem fotográfica, muitas formas arredondadas e um jogo contrastivo de claro-escuro. As músicas eram tocadas por orquestras na exibição e eram feitas especialmente para o filme. Souza exibe trechos do filme "O encouraçado Potemkin" de Eiseinstein. Os formalistas foram denominados deste modo por causa da forma da imagem – formas geométricas. E é cheio de simbolismos – o leão dormindo acorda - coisas sutis, implícitas. Por exemplo, ele não mostra os soldados, mas faz alusão à presença destes através de suas sombras. O objetivo é botar o espectador para pensar.

Em 1930, o rádio surge e começa a tirar as pessoas da sala de cinema. A pressão da indústria radiofônica e fonográfica leva a indústria cinematográfica a decidir botar som no cinema. Com a chegada do som, contudo, todos foram obrigados a aprender tudo de novo. Surgiram então algumas idéias para sincronizar o som com as imagens: uma idéia era o sistema Warner At&T – Vitaphone e consistia em um disco com o áudio que acompanhava o filme; uma outra era o sistema GE+Westinghouse+RCA: o photophone, que era um sistema no qual o som era gravado na película. Outra idéia ainda foi a criação de um novo gênero cinematográfico: o musical. O filme de Alan Crosland, de 1927, "O cantor de jazz" traduz as primeiras tentativas. Trata-se de um filme mudo, mas quando o personagem principal começa a cantar todos falam no filme. Nas partes mudas ainda usa-se o intertítulo – as falas escritas. Souza mostra trechos desse filme com partes mudas e partes com áudio. Curiosidade: a luz na filmagem formava uma sombra na pálpebra – com o tempo virou moda criar essa sombra em cima da pálpebra.

Com o desenvolvimento do filme falado, o cinema dá um passo para trás na comunicação: a câmera tinha que ficar constantemente parada, pois as câmeras faziam muito barulho. Como não sabiam como resolver o problema, toda vez que precisavam criar um clima, tinham que voltar para o cinema mudo para poderem utilizar outros enquadramentos. Além disso, o público já estava acostumado com o cinema mudo. Por fim, os atores também

estavam acostumados. Buster Keaton, por exemplo, foi um ator de cinema mudo que não se adaptou ao falado e morreu pobre.

2.3.4 A idade de ouro do cinema americano

Os anos entre as décadas de 30 e 50 marcaram a idade de ouro do cinema americano (apesar de ter a segunda guerra mundial no meio – mesmo durante a guerra eles continuaram fazendo filme e ganhando dinheiro). Os estúdios (*majors*) dominam o ciclo econômico cinematográfico: eles produzem, distribuem e exibem os filmes, pois além de serem produtores também são os donos das salas de cinema. Warner, MGM, Paramount, RKD, 20th Century e Fox detêm 70% das salas de cinema.

Em relação à política de autores, prevalece o financeiro sobre a criação: o diretor do filme só obedecia o que os donos do estúdio queriam com algumas exceções. Hitchcock, por exemplo, inventa praticamente o suspense (além disso, é o único caso de diretor que aparece nos cartazes e como figurante em seus filmes). Dentre os filmes mais famosos pode ser destacado "O homem que sabia demais", de 1956, e "Psicose", de 1960, o mais famoso de todos. Outros diretores também se destacaram: Vincent Minelli foi um dos principais diretores do gênero musical, John Ford, do *western* (seus filmes mais famosos são "No tempo das diligências", de 1939 e "A conquista do oeste", de 1962) e Howard Hawks, do filme *noir* (filmes com detetives, espiões e pouca claridade). A música nessa época é responsável por criar o clima, a emoção – faz muita diferença. Bernard Herrman fez a música do "Psicose", por exemplo – vocês já viram a cena do assassinato no chuveiro? (Ele mostra um trecho do filme do Hitchcock). Orson Welles também foi um diretor muito importante. Em 1941, ele lança o "Cidadão Kane", que conta a história de um magnata da comunicação que distorce a realidade com os jornais que publica. Os ângulos, a iluminação, tudo é muito bem construído (ele mostra um trecho do filme). Michel Curtiz foi outro diretor que se destacou graças ao filme "Casablanca" (1943). Ele não era um diretor famoso - só depois desse filme é que ele ganhou carta branca.

É interessante perceber nesse trecho da aula de Souza que, apesar da maioria dos filmes da época serem filmes de estúdio, ele dá mais ênfase às exceções, aos filmes que têm autoria, que tem um diretor que se destacou.

2.3.5 O Néo-realismo italiano

No pós-guerra mundial, outro tipo de cinema que se destacou foi o Néo-realismo italiano. Diferente dos Estados Unidos que filmavam em estúdio, os italianos vão para a rua para tratar da realidade de um país que perdeu a guerra. Destacam-se Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Victorio de Sicca, que em 1948 apresenta o filme "Ladrões de bicicleta". Os americanos e os franceses irão imitar este estilo mais tarde.

Interessante perceber que o filme "Ladrões de bicicleta" mereceu muito destaque na oficina, pois a parte da tarde deste dia foi toda consagrada à exibição integral deste filme.

2.3.6 Novos movimentos cinematográficos

O professor começa esta parte da aula comentando que a imagem fala por si mesmo, e que o som vai complementar, criar o clima. Essa idéia condiz com a concepção de cinema da Escola de Cine e Audiovisuales –escola de cinema boliviana– onde alguns dos alunos desse workshop fez um curso de um mês como veremos no próximo capítulo.

O professor prossegue: nos anos 60, surge a *Nouvelle Vague* com algumas inovações: os personagens que antes eram maniqueístas, aqui são mais humanos; a estrutura narrativa segue novas tendências literárias; há muitas metáforas e alegorias que traduzem uma certa ideologia; a produção é independente; e uma nova tecnologia permite a portabilidade da câmera e o som direto. Isso ocorre graças à junção da câmera-éclair que é portátil, mas não grava som e de um gravador de som portátil.

Outros movimentos que ocorreram no mesmo período:

1- o Cinema Pop de Andy Wahrol;

2- o Cinema Novo Brasileiro.

No Cinema Novo Brasileiro destacam-se alguns precursores como Nelson P. dos Santos que, em 1955, fez o filme "Rio 40 graus" e Linduarte Noronha, antropólogo que, em 1960, realizou o filme "Aruanda" sobre uma comunidade quilombola. O documentário no Brasil tem essa vertente antropológica. Além destes, podemos destacar ainda dois grupos de cineastas brasileiros: o primeiro privilegia o cinema espetáculo, com o objetivo de ganhar dinheiro e prêmios, como é o caso do cineasta Roberto Farias e o segundo grupo procura através do cinema pensar sobre a miséria. Glauber Rocha é um expoente deste tipo de cinema

com filmes como “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964) e “Terra em transe” (1967) que fez mais sucesso no exterior.

3- O Cinéma Verité (França) de Edgar Morin e Jean Rouch - que começa a se preocupar em dar ás populações a voz para falar de si.

4- O Direct Cinema (Leacock, Pennebaker e Maysles).

5- O Cinema Independente Americano de Redfort ou Dennis Hopper – que fez “Easy rider” em 1969, filme que mostra os preconceitos das cidades pequenas (o filme custou US$ 400 000 e rendeu US$ 19 milhões).

Por fim, ocorre uma renovação do cinema americano e surgem diretores com formação acadêmica – que estão aí até hoje. Começam a sobressair: Francis Ford Coppola, George Lucas e Steven Spielberg, cujo primeiro filme, “Encurralados”, de 1971, foi feito para a TV (nos Estados Unidos, o cinema é mais importante que a TV e o diretor começa na TV, aqui é o contrário).

Nesta parte da aula de Souza algumas afirmações chamam a atenção. Primeiramente, o fato de, segundo o professor, o documentário brasileiro ter uma vertente antropológica, o que cria um destaque grande para o documentário antropológico, visto que este estaria na base do documentário brasileiro. Ele cita o trabalho de Linduarte Noronha, que é antropólogo e se preocupa com a preservação da memória cultural de uma comunidade quilombola – que ele comentará mais longamente na aula sobre a história do documentário – e que está muito afinado com um interesse pela produção audiovisual que emergiu muito claramente durante toda a mostra: o registro da “tradição” e da memória cultural dos grupos indígenas.

Outra afirmação importante diz respeito ao comentário sobre o “Cinéma Vérité” de Edgar Morin e Jean Rouch – “que começa a se preocupar em dar ás populações a voz para falar de si”. Comentaremos esta afirmação quando abordarmos a parte da aula de história do documentário, na qual o professor cita novamente esta característica do cinema de Rouch, mas é interessante perceber que ele já começa a pontuá-la aqui.

Por fim, também merece atenção o destaque que ele dá ao fato dos diretores de cinema de hoje terem formação acadêmica, fortalecendo a crescente importância que o saber acadêmico vem adquirindo para os jovens indígenas – dos vinte alunos da oficina, oito estavam na faculdade e outros pretendiam entrar em uma.

2.3.7. Ladri di biciclette

Durante a tarde, foi exibido o filme "Ladri di biciclette*"* (1948), de Vittorio de Sicca. O filme integra o movimento neo-realista italiano que procura tratar da realidade de desemprego e miséria de um país arruinado pela guerra. "Ladri di biciclette" conta a história de Ricci, que após um longo tempo desempregado, é chamado para trabalhar colando cartazes nas ruas, sob uma condição: era necessário que ele tivesse uma bicicleta. Após vender os lençóis da família, ele consegue comprá-la e obter o emprego, mas no primeiro dia de trabalho a bicicleta é roubada. A partir desse momento, Ricci e seu filho iniciam uma busca incansável para recuperar a bicicleta. Através dessa procura, o filme revela a impotência da polícia, o mercado negro, o desespero humano e a degradação advinda desse desespero e da necessidade. É interessante observar que a maioria das cenas foram realizadas na rua, pois os estúdios na época, estavam ocupados pelos desabrigados pela guerra. Também é interessante o fato de todos os atores desse filme serem amadores, em conseqüência do orçamento baixo.

2.3.8 Apresentação do blog do PROARI

Após a exibição do filme, Sérgio Sato, coordenador do Museu Dom Bosco, onde se realizou a oficina, conversou com a turma convidando todos que tivessem fotos no celular para mandarem essas fotos para o blog do PROARI - o Programa de Apoio ao Realizador Indígena do Museu Dom Bosco. O Proari, segundo Sato, dá suporte à iniciativa de jovens indígenas com projetos em suas aldeias que envolvam o áudio, o visual ou ambos: podem ser projetos de filmes, fotos, pinturas, músicas, etc... Ele estabelece algumas exigências para aceitação no programa: primeiro, que o projeto seja voltado para a comunidade – que a comunidade aceite fazer o projeto e que seja para a comunidade. Segundo, é preciso que os jovens tenham realmente vontade e empenho. De acordo com ele, Divino participa do projeto há dois anos como professor e editor, e Paulinho Bororo é aluno desde 2000.

O blog do Proari tem "um espaço para todos os indígenas enviarem fotografias e mensagens através de e-mails ou celulares"[8] e fala da mostra Vídeo Índio Brasil. É

8- O blog do PROARI pode ser acessado na página: http://proari.blogspot.com/search?updated-min=2008-01-01T00%3A00%3A00-04%3A00&updated-max=2009-01-01T00%3A00%3A00-04%3A00&max-results=14

interessante perceber como Sato introduz o convite para o envio das fotos tiradas com o celular: "a Internet é uma tecnologia de comunicação, mas o celular oferece uma tecnologia de comunicação muito mais rápida e melhor".

A receptividade dos alunos à idéia foi boa, contudo, apesar de todos terem celulares, nem todos os celulares tinham capacidade para tirar fotos. O tema estimulou uma conversa sobre o potencial que a imagem e o vídeo têm de beneficiar comunidades indígenas. Rafael, um jovem Terena observou que o vídeo ajuda na conscientização de questões como a necessidade do reflorestamento do leito do Buriti, pois na comunidade, só falar não surte efeito. Sérgio concordou que o potencial de impacto e conscientização do vídeo é maior: "as mudanças que esse tipo de atividade traz para a comunidade são para sempre". Em seguida, Paulinho Bororo começou a dar seu depoimento para os estudantes:

> Em 1999, a Aivone [diretora do Museu Dom Bosco] conheceu os Bororo. Em 2000, criou o centro de cultura na aldeia para arquivar nossos enfeites, fotografias e filmagens.
>
> A maioria dos artistas viram artistas quando ficam revoltados e eu senti revolta, porque a Globo transmitiu minhas imagens de um ritual muito sagrado, que não podia mostrar. O pessoal ficou chocado. Eles diziam que não tavam filmando, mas tavam. Revoltei. Disseram que era pra ajudar a comunidade, gostei das idéias, mas não gostei do que fizeram, pois mostraram as imagens proibidas no ar.
>
> Sou funcionário do FUNASA, larguei meu trabalho lá e vim que aqui é mais importante, capturar nossa cultura – nossos velhinhos são poucos... Gente, tem que aproveitar eles, a história que eles contam, pra poder arquivar... O pai do Divino falou pro povo [sobre o filme que Divino tinha gravado]: "assista essas imagens, não deixe que elas se percam". Hoje me respeitam bastante...
>
> Pensei isso semana passada: que tal plantar através de nossas imagens? Povo Xavante usa buriti pra andar com ele nas costas [eles apostam corridas com troncos de buriti nas costas]. E se o buriti acabar?

Rafael aproveitou para retomar o tema dos buritis: "tentamos plantar, mas não pegou – é difícil plantar buriti". Paulinho respondeu: "tem que chamar o técnico que conhece as plantas, a gente tem que plantar como nosso Criador fez".

Vemos novamente (discutiremos em profundidade essa questão no capítulo seguinte) a ênfase dada ao potencial do vídeo para registrar a cultura, principalmente a partir da memória dos mais velhos. Outro interesse explicitado pelas falas de Paulinho e de Rafael é a possibilidade de usar o vídeo para conscientizar suas próprias comunidades da importância de se preservar o buriti. Essas falas apontam um uso distinto do vídeo: tornar-se uma ferramenta de convencimento da população local (considerada mais eficaz do que a fala) para modificar hábitos e promover ações que garantam a sustentabilidade do local. É interessante perceber que o saber acadêmico é novamente valorizado na fala de Paulinho. Com efeito, Paulinho declara que é preciso consultar "o técnico que conhece as plantas" para plantar como o

Criador fez. Essa afirmação sinaliza que, neste exemplo, o saber acadêmico adquiriu mais credibilidade do que a prática local.

No final do horário da aula, os alunos foram de ônibus para o CineCultura para a solenidade de abertura e a exibição do filme "Pirinop - meu primeiro contato".

Na perspectiva de que a transmissão de conhecimento técnico e ideológico não se restringe à oficina, mas ocorre em todas as atividades da mostra a que os alunos tiveram acesso, iremos a seguir, desenvolver algumas considerações sobre cada um desses filmes exibidos.

2.4. Abertura oficial

Na abertura oficial, vários atores importantes para a realização da mostra discursaram para a platéia formada predominantemente por grupos indígenas Terena e Guarani das redondezas, e também Xavante, bem como por professores, cineastas, cientistas sociais e curiosos que lotaram o auditório.

Primeiramente, discursou Belchior Cabral, representante do CineCultura. Ele definiu o CineCultura como um espaço de conhecimento e transformação do mundo e explicou que se interessou pela questão indígena em 2004. Em janeiro de 2008, tiveram a idéia de realizar um festival destinado à questão, mas tiveram que cancelá-lo por falta de verba, até que conseguiram o patrocínio da FUNAI e do Ministério da Cultura.

Marcos Terena, presidente do Comitê Intertribal e representante da cátedra indígena internacional em Brasília, foi o segundo a falar, salientando a importância para os grupos indígenas de investir nos filmes e dizendo que eles têm o olhar, o coração e a inteligência para promover a transformação da realidade indígena. Marcos Terena observou ainda que as aldeias urbanas Terena do Mato Grosso do Sul são as únicas no mundo todo reconhecidas como aldeias que existem no meio de uma cidade. Por fim, refutou a idéia difundida ultimamente no senso comum de que os índios querem "entregar o Brasil": na guerra do Paraguai, os índios ficaram no fogo cruzado entre dois grupos brancos: os portugueses do Brasil e os paraguaios, mas os índios defenderam o Brasil e asseguraram o Pantanal.

O terceiro a falar foi Américo Teixeira, representante de Sérgio Mamberti –diretor da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, que estava numa reunião em Paris. Américo salientou que os povos indígenas estão interessados em mostrar "a sua estética e o seu olhar" e o multiculturalismo do Brasil: "são 225 povos e 180 línguas –

depois da Índia, somos o país com maior diversidade lingüística". Por fim, ressaltou a capacidade dos povos indígenas de cuidarem de seus interesses sem que haja a necessidade de intermediários: "está mais do que provado que não precisa de intermediário. Todos têm força e vitalidade."

O último a falar foi o representante da FUNAI, Pedro Sérgio Ortale. Ele discursou sobre a necessidade da sociedade nacional incorporar as culturas indígenas e aprofundar as relações interculturais e apontou o conhecimento, a aceitação e a proximidade como caminhos para superar o preconceito e respeitar a diferença e a diversidade. É preciso mostrar a diversidade cultural, salientou ele, não aprendemos isso na escola.

2.5. Pïrinop – meu primeiro contato

Depois da abertura oficial foi exibido pela primeira vez o filme "Pïrinop – meu primeiro contato" (dirigido por Mari Corrêa), última produção do projeto Vídeo nas Aldeias. O projeto, criado em 1987 com o objetivo de "promover o encontro do índio com a sua imagem" (Vídeo nas Aldeias, 2009), se propõe a fomentar e mediar o domínio técnico, artístico e crítico do vídeo como linguagem e tecnologia. Atualmente, índios de 24 povos diferentes já participaram de oficinas para aprender a registrar e editar suas imagens. Em um capítulo posterior, discorreremos mais detalhadamente sobre esse projeto.

O filme "Pïrinop – meu primeiro contato", de 2007, apresenta os índios Ikpeng, que em 1964 tiveram o seu primeiro contato com o homem branco numa região próxima ao rio Xingu, no Mato Grosso. Os índios narram e encenam momentos marcantes deste contato ocorrido há mais de 40 anos atrás. "Quando era criança, meu avô me contou a história de um pássaro barulhento que mudaria nossas vidas", conta Karané, enquanto a encenação mostra como seus avós, ao avistarem um avião pela primeira vez, acreditando que se tratava de um pássaro gigante, atiraram flechas, e ficaram desconfiados quando o pássaro soltou um pacote na mata próxima à aldeia. O pacote em questão continha rapadura e tinha por objetivo ganhar a confiança dos índios, mas em um primeiro momento, os índios viram tudo com muita desconfiança e interpretaram o pacote como o cocô do pássaro gigante. Através da narração e da representação, o filme procura mostrar a perspectiva dos Ikipeng no momento do contato.

O avião trazia os irmãos Villas Bôas, sertanistas e ativistas dos direitos indígenas. É relevante observar que Pïrinop mostra também registros de imagens, feitos na época do contato, pelos irmãos Orlando e Cláudio Villas-Bôas. Neste sentido, é interessante pensar que

já havia um registro audiovisual sobre esse primeiro contato, contudo, a perspectiva era a dos irmãos Villas Bôas. Pïrinop, por sua vez, procura remontar esse mesmo acontecimento, só que a partir da perspectiva e da interpretação dos Ikipeng (ou pelo menos de alguns deles). Apesar disso, o material dos irmãos Villas Bôas acabou sendo incluído também no filme, fundindo-se com a narrativa dos Ikipeng e contribuindo para montar uma representação desse primeiro contato construída por múltiplas vozes e perspectivas.

Contudo, apesar da boa intenção dos irmãos Villas Bôas – o registro deles deixa transparecer um certo carinho e uma convivência amigável com os índios– o encontro destes com os Ikipeng abriu o caminho para garimpeiros ávidos pelas terras e pelas mulheres Ikipeng. A tribo, diante dessa nova ameaça, acaba sendo persuadida a deixar sua terra e ir para a reserva do Xingu[9], onde vivem até hoje. No decorrer do filme, os Ikipeng, principalmente os mais velhos, mostram que ainda sofrem a perda de sua terra ancestral: "eu quero voltar à terra onde está a minha placenta, os ossos do meu avô. [...] Que valor tem a minha terra para vocês? vocês nasceram aqui?" Eles se dizem em um "exílio" e salientam que a nova geração tem recursos para lutar e negociar pelos direitos do grupo.

É muito interessante perceber a divisão de função que ocorre aqui: os mais velhos detêm a memória do grupo, sua história, enquanto os mais novos detêm a capacidade para lutar e negociar formas de resgatar esse espaço e esse tempo perdido no contato entre as culturas. Outro ponto importante a ser destacado é o interesse em se construir uma "versão Ikipeng" da experiência do contato, uma vez que existia apenas a versão dos irmãos Villas Bôas. Essa intenção remete à idéia de que é possível captar um olhar indígena, através do audiovisual. Essa representação, constituída nesse campo político, social e semântico no qual se move o ativismo indígena atuante no Mato Grosso do Sul, será examinada no quarto capítulo.

Em relação à produção do filme é importante destacar que se Mari Corrêa é a diretora do filme, Karané é o co-diretor. Ambos participam da elaboração do roteiro, do registro das cenas, e da edição das imagens, sendo que o grupo todo se reunia todo dia para assistir ao material bruto filmado e opinar.

9- Os irmãos Villas Bôas integraram o grupo que pleiteou junto ao Presidente da República a criação do Parque Nacional do Xingu. Para maiores informações sobre os irmãos Villas Bôas, o sertanismo, a Expedição Roncador-Xingu, e a Fundação Brasil Central, veja: Menezes, Maria Lúcia Pires. *Parque Indígena do Xingu: a construção de um território estatal.* Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

2.6. A dança da Ema

Após a exibição do filme, todos saíram da sala de cinema para assistir no pátio do Cine Cultura a apresentação da "dança da ema", que é considerada na região, como sendo uma das únicas danças típicas Terena que sobreviveram ao tempo. Nessa afirmação, emerge novamente a representação de que a etnia Terena teria perdido contato com sua tradição e estaria aculturada, por conta do contato com os não-indígenas. Nesse sentido, o fato da apresentação ser justamente desta etnia pode ser uma forma de reafirmar a identidade indígena dos Terena. A apresentação foi conduzida pelo grupo de um cacique Terena que esteve presente no primeiro dia da oficina, mas teve que se ausentar depois. Por fim, a noite terminou com um coquetel para o público.

2.7. Segundo módulo do processo de capacitação: a linguagem do documentário

No dia seguinte,o prof. Hélio de Souza lecionaria o segundo módulo – "A linguagem do Documentário". Ele começou a aula falando sobre Flaherty.

2.7.1 Flaherty e os filmes e projetos de vídeo que incluem a comunidade na produção

Robert Flaherty produziu e realizou, em 1922, o filme "Nanook of the North", sobre a vida dos esquimós do ártico canadense. O filme, como salienta o professor é um marco do documentário internacional – ele é considerado como sendo o primeiro filme documentário de longa-metragem com sucesso internacional e o primeiro a "querer retratar a realidade".

Complementando a aula do professor, é interessante perceber que, precisamente este filme, é considerado como a primeira obra cinematográfica em que implicitamente é desenvolvido o conceito de antropologia visual. "Nanook of the North" foi inovador, na medida em que foi o primeiro longa-metragem de alcance internacional a se interessar por uma cultura "exótica" em uma locação distante (o filme foi rodado na baía de Hudson, no Québec ártico), ao invés de tentar reproduzir um estilo de vida próximo à realidade de seu diretor, em um estúdio.

Outra característica que remete à antropologia visual é o fato de Flaherty se interessar pelas técnicas tradicionais dos Nanook, pedindo aos atores que reproduzissem não as técnicas que efetivamente utilizavam para pescar e caçar, mas aquelas de seus ancestrais (sem a

utilização de armas de fogo, por exemplo). Flaherty queria captar o que ele acreditava ser o modo como os Inuit viviam antes da influência européia. (WIKIPEDIA -NANOOK, 2009). Neste sentido, aparece uma característica importante da produção do filme: ao invés de escolher uma família e registrar a sua vida, como se esperava dos documentários da época, Flaherty escolhe pessoas do grupo que não tem necessariamente vínculo entre si (por exemplo, a esposa de Allakariallak no filme não é sua esposa na vida real) e encena um modo de vida que ele considera tradicional de uma família esquimó. Essa técnica será mais tarde chamada de docuficção ou etnoficção.

Na aula, apesar de dizer que o filme de Flaherty é o primeiro a "querer retratar a realidade", Souza comenta o fato de que o filme fora encenado e explica que Flaherty fazia os mais velhos contarem técnicas que não eram mais utilizadas, como a de pesca, por exemplo, e depois encenava estas práticas. O professor salienta que várias destas técnicas ressuscitaram por causa do filme. Esta observação reitera mais uma vez a utilização do vídeo como ferramenta de resgate (e construção) da memória da cultura e da tradição do grupo, a partir do saber dos mais velhos.

É interessante perceber que Flaherty recebeu muitas críticas pelo fato do seu filme ter sido encenado (era acusado de enganar o espectador) e defendeu seu trabalho dizendo que um cineasta precisa freqüentemente distorcer o fato para alcançar seu verdadeiro espírito. (WIKIPEDIA, NANOOK, 2009) Além disso, outro ponto que justificava a encenação dos fatos era a limitação técnica: as câmeras que Flaherty dispunha eram enormes e imóveis, tornando praticamente impossível realizar as cenas sem modificar o ambiente significativamente. Por exemplo, um dos temas do filme é uma construção de um iglu; no entanto, o iglu construído para o filme era bem maior do que o habitual (WIKIPEDIA, NANOOK, 2009 WIKIPEDIA, FLAHERTY, 2009).

Além disso, outra observação importante de Souza sobre este filme é que os dois protagonistas - os Inuit Allakariallak e Nuvalinga - moradores da região, discutiam com Flaherty as etapas de realização do vídeo, opinando sobre como as cenas deviam ser feitas, bem como sobre os procedimentos posteriores. Nesse ponto, é interessante perceber que um dos primeiros filmes que remete à antropologia visual já inclui a participação do grupo filmado na produção. Esse modo de conceber e realizar um projeto de filme (ou vídeo) em trabalho conjunto com as comunidades retratadas pela produção se inscreve hoje na categoria dos "*community based films and video projects*" (LÜEM, 1995; WORTH & ADAIR 1972; NIGG 1980 apud SCHULER, 1997. p. 2). "Nanook of the North", aliás, é considerado como tendo inaugurado essa categoria.

2.7.2. City symphony

Neste momento do curso, o coordenador do museu das culturas foi até a aula me convidar para fazer uma visita guiada ao museu, que descrevo em detalhes no quarto capítulo. Por conseqüência, durante os dez minutos seguintes, fiquei sem acompanhar a aula do professor Souza. De volta à aula, o professor estava acabando de exibir o filme "Nanook of the North" e encerrando a parte sobre Flaherty, ressaltando o fato de que era um filme etnográfico. Em seguida, ele cita as diferentes influências estéticas que floresciam em 1929-1930: o formalismo russo, o surrealismo francês e o expressionismo alemão, sem dar maiores detalhes, visto que ele já havia mencionado estas estéticas no primeiro módulo. Ele apenas salientou que todas "tentavam mostrar a realidade como ela era".

Em seguida, Souza cita alguns nomes importantes no período, especificamente no que tange ao documentário. O primeiro foi Alberto Cavalcanti (1897-1982), que filmou "Rien que les heures" de 1926 – Souza exibiu uma parte do filme e explicou que Cavalcanti introduziu conceitos de arquitetura no cinema e mostrou em 45 minutos a vida de Paris durante um dia, inaugurando o gênero "City symphony" –que seria seguido por outros que Souza citaria depois, como Walter Ruttmann, que em 1927, retrata um dia em Berlim no filme "Berlim – sinfonia de uma metrópole". Outro exemplo é Dziga Vertov, que em seu famoso filme "O homem com a câmera" de 1929, também procura mostrar o dia a dia de Moscou. Por fim, podemos citar também Joris Ivens, que também em 1929, retrata um dia em Amsterdã, no filme "A chuva".

Sobre Ruttman, Souza enfatiza como este utilizou conceitos de arquitetura e de pintura no cinema (assim como Cavalcanti fez). Sobre Vertov, Souza explica que o cineasta inovou em "O homem e a câmera" porque mostrou a pessoa que filma e não só o que a câmera vê. Assim, ele deixa o espectador perceber como a câmera é posicionada para conseguir ver o que ela está vendo. Portanto, na verdade, Vertov usa um filme para falar como se faz um filme e explicitar que este é fruto de uma série de escolhas (e não de uma mera observação passiva da realidade). O professor exibe uma parte do filme para dar aos alunos uma maior compreensão destas idéias.

Sobre Ivens, o professor comenta o filme "A chuva", explicando que apesar da proposta ser retratar uma única chuva, ele foi feito na verdade a partir de uma série de chuvas que foram montadas como uma só. Souza insere esse filme na categoria do estilo poético, que ele irá especificar no final da aula. Enquanto exibia o filme, o professor comentava

características estéticas: “Reparem na organização das linhas e curvas... Reparem na luz – antes só se filmava em estúdio porque se precisava de muita luz.”

Souza irá também citar rapidamente o trabalho de Jean Vigo de foto e cineclubismo crítico, visível no filme “À propos de Nice (1929*)”* e também o trabalho de John Grierson autor de filmes como “Drifter*”*, de 1929, que ele apresentará mais pormenorizadamente.

Todos –com exceção de Drifter que descreveremos mais adiante – buscam retratar a vida em meios urbanos importantes (Paris, Berlim, Moscou, Amsterdã, Nice). Contudo, as abordagens e os estilos diferem bastante e, muitas vezes, não priorizam o realismo, como é o caso do filme “A chuva”, que possui mais um cunho poético e estético e apenas retrata uma chuva em Amsterdã.

2.7.3. Grierson e a origem do termo documentário

Grierson, por sua vez, recebeu destaque do professor pelo fato de ter sido o primeiro a utilizar a palavra “documentário”. Antes o gênero era chamado de filme experimental. O professor acrescenta ainda que este cineasta é importante porque, além de estar envolvido com filosofia e cineclubismo e ter trabalhado para o Empire Marketing Board (uma agência governamental) e para o General Post Office Unit, ele também inaugurou o movimento documentarista inglês (British Documentary movement). Ora, o ponto de partida foi “Drifter” (1929), um documentário educativo sobre a vida de pescadores de arenques no Mar do Norte. O filme inova na técnica de montagem, alternando detalhes de um elemento com detalhes de outro, para construir uma idéia mais expressiva do que está acontecendo. Trechos do documentário foram exibidos à turma. É interessante mencionar que o cine-documentarista Robert Flaherty também fez parte desse movimento. O professor observa que até hoje a Inglaterra é o país que mais faz documentários, através, por exemplo, da BBC de Londres.

Complementado a aula do professor, é importante ressaltar que Grierson é considerado como tendo sido o primeiro a empregar o termo “documentário”, porque utilizou-o em um artigo para o jornal “New York Sun*”*, no qual fazia uma crítica a respeito do filme “Moana*”* (1926) que era justamente de Flaherty e que consistia numa cobertura de eventos de um jovem polinésio e de sua família: "Of course Moana, being a visual account of events in the daily life

of a Polynesian youth and his family, has documentary value."[10] Foi a primeira vez em que a palavra aparecia na crítica cinematográfica norte-americana. Contudo, de acordo com Da-Rin, o termo derivava da palavra francesa "documentaire", que designava o gênero específico do filme de viagem (DA-RIN, 1995, p 21). O *documentaire* era utilizado por cientistas, globe-trotters amadores, caçadores, jornalistas e exploradores, como um instrumento de registro para compor álbuns de viagem animados (DA RIN, 1995, p.21). Esse gênero tinha, portanto, um forte cunho etnográfico, pois se propunha a descrever, registrar e analisar aspectos de outras culturas.

2.7.4. Documentários engajados

Souza introduziu os trabalhos desenvolvidos durante o final da década de 30 e a década de 40 como um prelúdio da Segunda Guerra Mundial. Ele destacou que, nessa época, surgiram muitos documentários de cunho político ou social: Joris Ivens filmou um movimento político, Leni Riefenstal fez propaganda nazista, Frank Capra fez contra-propaganda nazista e Pare Lorentz discutiu a responsabilidade humana num desastre natural, ao mesmo tempo em que refletiu sobre a questão ambiental. O professor salientou que a diferença do documentário educativo e o de propaganda é que o primeiro explica algo, enquanto que o segundo busca convencer.

Ele começou mostrando o filme de Pare Lorentz, "The River", de 1937, que mostra o processo de desmatamento ao longo do rio Mississipi, que ocorreu a partir do fim do século XIX, o que causou a enchente do rio e a destruição de várias cidades, em decorrência desta enchente. Este filme de média-metragem (31 minutos) foi mostrado integralmente na aula e é um exemplo que merece destaque, porque mostra que o audiovisual pode constituir uma ferramenta interessante para estimular uma conscientização da repercussão do desmatamento no meio-ambiente e desenvolver uma percepção crítica e responsável em relação às causas ambientais. Neste sentido, esta utilização do vídeo se aproxima do interesse que um dos alunos havia manifestado no dia anterior, quando havia dito que pensava na produção audiovisual como uma forma de conscientizar sua aldeia da necessidade do reflorestamento do leito do Buriti.

Durante a exibição do filme, Souza tecia alguns comentários: observou por exemplo,

---

10- New York Sun, 8 February 1926

como a música era usada para construir um tom de ironia que norteava todo o filme. Revelou também que Lorentz enfrentou muita resistência e que, em toda a sua carreira, conseguiu apenas realizar três filmes, financiados pelo governo. Os grandes estúdios se opuseram à iniciativa do governo de financiar filmes, alegando que era uma atividade empresarial e - complementando as informações do professor - quando os republicanos passaram a ser maioria no congresso americano, em 1938, o incentivo do governo cessou.

Sobre Ivens, por sua vez, Souza comentou que o cineasta realizou um documentário engajado na luta política, mas não deu muitos detalhes a respeito. Ele acrescentou contudo que Ivens fez outros trabalhos importantes: filmou a revolução espanhola e chinesa.

Em relação à Riefenstal, o professor teceu comentários mais pormenorizados e exibiu trechos do filme "Olympia", de 1936. Primeiramente, ele destacou a relação do filme de divulgação das ações do governo. Ele queria mostrar aos alunos como Riefenstal inovou ao fazer uma cobertura das olimpíadas, filmando de várias posições, e observou que o filme parecia uma transmissão de TV, porque hoje essa técnica é muito usada nas TVs para cobrir esportes, mas que ela surgiu com Riefenstal. "A TV não inventa, só reproduz modelos criados", comentou ele.

Em seguida, o professor mencionou o trabalho de Capra, que por sua vez, fez entre 1942 e 1945, a série "Why we fight", composta de sete filmes contra os nazistas e seus aliados para incentivar os soldados americanos que os combatiam (e posteriormente a população americana de modo geral). Esta série deu o tom para um tipo de documentário que surgiu nas décadas de 50 e 60: o filme como forma de denúncia e investigação. Souza citou então alguns cineastas franceses com produções neste sentido como Alain Resnais, que fez o filme "Guernica" (1950) sobre a guerra civil espanhola, utilizando os quadros de Picasso; e também o filme "Nuit e brouillard" (1955), sobre o extermínio dos judeus durante o regime do nazismo. Outro exemplo é Georges Franju. Por fim, também foi citado Georges Rouquier, este último era não apenas diretor, mas também ator e, em 1946, filmou uma fazenda (Farrebique) que ele iria filmar novamente mais de 30 anos depois (em 1983), para mostrar as transformações que ocorreram (Biquefarre).

Outro fato relevante é o surgimento do "See it now" uma série de documentários produzidos para a TV na década de 50. "See it now" de Edward Murrow, mostrou, por exemplo, a caça às bruxas do Mccarthismo contra o comunismo, explicitando a loucura e as flagrantes violações dos direitos individuais cometidas pelo senador Mc Carthy, resultando em seu afastamento. O professor salienta que este é um caso claro de como o documentário e a TV tem poder político. Esse trabalho de Edward Murrow contra o Mccarthismo também

inspirou um filme recente de ficção: “Good night, good luck” (2005). A menção do professor ao surgimento deste tipo de filme de denúncia e investigação é importante porque aponta uma utilização do vídeo que foi bastante enfatizada na mostra por meio dos filmes exibidos e das discussões.

2.7.5 Cinema etnográfico

Paralelamente, prossegue o professor, Flaherty, nos Estados Unidos – que filma “Louisiana story”, em 1968, sobre a temática do petróleo - e Jean Rouch, na França, desenvolvem documentários etnográficos. Sobre Jean Rouch, Souza cita dois filmes – “Moi, um noir” (1958) e “Les maîtres fous” (1954) – e explica que este engenheiro e antropólogo contribuiu significativamente para a antropologia visual: ele torna oficial o antropólogo usar o registro de filmes para fazer seus estudos e pode ser considerado uma origem do cinema antropológico. Souza define o termo, afirmando que “cinema antropológico é o antropólogo filmando na comunidade.” Em seguida, ele cria uma relação pautada em uma idéia de progressão: “mais pra frente, as próprias comunidades começam a fazer seus filmes, que é esse processo que está acontecendo aqui”.

É interessante perceber que o professor aponta como gatilho do cinema indígena o cinema antropológico. O fato das comunidades estarem se interessando pelo registro e pela edição de seus próprios filmes aparece na fala dele, portanto, como uma conseqüência, um desdobramento da observação do antropólogo que filma na cidade. Ora, é preciso destacar, que não é apenas a atuação do antropólogo que desperta esse interesse nas comunidades indígenas: algumas descobriram o vídeo e se interessaram por ele por causa de projetos de ONGs indigenistas como o Vídeo nas Aldeias ou de missionários. Contudo, é interessante observar que quando a genealogia da produção audiovisual indígena remete ao cinema antropológico, ela ganha a legitimade da academia.

Além disso, quando se refere ao cinema antropológico, o professor, na verdade, alude a um tipo de observação antropológica particular, inspirada na concepção de documentário de Jean Rouch, uma vez que ele considera Rouch uma origem do cinema antropológico, como vimos anteriormente. Esta constatação pode ser explicitada pela fala de Souza para seus alunos: “muito desse trabalho que vocês estão fazendo aqui é inspirado em Jean Rouch”.

Ora, Rouch não constitui a origem do cinema antropológico, nem tampouco é ele quem torna oficial o registro de filmes articulado à antropologia. Ele certamente constitui um

dos cineastas de maior relevância do cinema etnográfico, contudo, a razão desta importância reside no fato dele ter quebrado paradigmas, rompendo com a forma de cinema etnográfico que havia se consolidado –de ver o "outro" e falar pelo "outro", utilizado, por exemplo, por Marcel Griaule (de quem Rouch foi aluno) – bem como com as regras de filmagem rigidamente estabelecidas que validavam até então o cinema de pesquisa, abrindo novas possibilidades de caminho.

Ora a concepção de Rouch do registro etnográfico – que segundo o professor, inspirou o cinema indígena– era justamente a de construir uma forma narrativa que possibilitasse processos de comunicação em que as várias vozes –tanto a do autor quanto as dos sujeitos pesquisados - fossem equiparadas (CASSIANO, 2002). "Moi, un noir", aliás, é uma produção de extrema importância para a compreensão desse modelo, sendo considerada por muitos como a pedra fundamental. O filme, realizado em 1958, integra uma pesquisa sobre as migrações sazonais do Niger para Ghana e para a Costa do Marfim e enfoca o cotidiano de três jovens que vivem na periferia da cidade de Abidjan. Este filme é inovador porque apresenta, pela primeira vez, uma narração em off elaborada pelos sujeitos retratados, que mostram sua forma de interpretar os temas que emergem do filme. Esses comentários são muito mais freqüentes que os de Rouch. Em conversa pessoal, Andréa Paganini, doutorando da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris e cuja tese é sobre Jean Rouch, explicou que Rouch projetou o filme pronto para os atores e eles fizeram ora comentários, ora os diálogos, ora diálogos que viravam comentários, improvisando na grande maioria das vezes. O resultado é um filme polifônico que apresenta a vida das personagens de uma perspectiva mais íntima e subjetiva. Interessante perceber que, como salienta o próprio Souza em seu livro "Documentário, realidade e semiose", Flaherty foi uma das maiores inspirações de Rouch (BARBASH e TAYLOR, 1997[11], p 24 apud SOUZA 2002, p262)

Sobre Flaherty, contudo, é necessário lembrar que, apesar de "Nanook of the North" – que tem uma proposta de inclusão do grupo retratado na produção do filme – ser considerado um dos primeiros filmes etnográficos de cunho antropológico e um dos marcos da antropologia visual, Flaherty não exercia a profissão de antropólogo, nem tinha a pretensão de fazer cinema etnográfico. Nascido em Michigan, em 1884, ele conhecia o extremo norte do Canadá desde criança, pois acompanhou diversas vezes seu pai, que era explorador de minas, em prospecções. Quando tinha entre 26 e 32 anos, tornou-se explorador, cartógrafo, geógrafo

---

11- BARBASH Ilsa e TAYLOR Lucien. 1997. Cross Cultural Filmaking, a handbook for making documentary and ethnographic films and videos. Berkeley: University of California Press

e guia especializado ao serviço de Sir William McKenzie, responsável pela construção do Canadian Northern Railway, um caminho-de-ferro transcontinental. Em sua terceira expedição, em 1913, (Flaherty tinha então 29 anos), Sir McKenzie lhe propôs que registrasse com uma filmadora o que mais lhe interessasse (WIKIPEDIA Robert Flaherty, 2009). Esta filmagem, no entanto, foi destruída depois que Flaherty deixou um cigarro cair no negativo original (que era altamente inflamável). "Nanook of the North" foi filmado em seu lugar entre 1920 e 1921.

O passado de Flaherty ilumina a compreensão de que não foi através da antropologia que Flaherty se aproximou do grupo filmado. Este fato é relevante, porque a forma com que os antropólogos conduziam seus registros fotográficos e cinematográficos antes de Jean Rouch era bem diferente e, certamente, não incluía o grupo retratado na produção.

É interessante perceber, no entanto, que pelo fato de "Nanook of the North" objetivar descrever aspectos de uma cultura que estava desaparecendo, ele estava perfeitamente alinhado com a preocupação que norteava o meio acadêmico antropológico antes do despontar de Rouch, que era a de descrever, registrar e analisar aspectos de culturas que estavam desaparecendo.

> Ethnographic film was originally conceived as a broad project of documenting on film the "disappearing" life-worlds of those "others-non-Western, small-scale, kinship-based societies, who had initially been the objects of anthropology as it developed in the early 20th century. (GINSBURG, 1991)

Assim, para o meio acadêmico antropológico, o filme etnográfico era essencialmente um registro de exibição do "outro": "Se a viagem entre os continentes permitia alcançar a visão efêmera do outro, a fotografia e depois a câmara cinematográfica tornaram possível armazenar essas visões" (RIBEIRO, 2005). Com o tempo, essas imagens tornaram-se parte da estruturação da percepção espacial, social e cultural da interação humana, promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial capitalista. Criou-se um hiato entre as sociedades predominantemente observadas (estudadas, fotografadas, cinematografadas e documentadas) e as sociedades predominantemente observadoras.

Marc-Henri Piault, presidente do Comité do Filme Etnográfico –criado por Jean Rouch e Leroi-Gouham em 1952, para arquivar, divulgar e analisar filmes etnográficos, bem como fomentar debates – chama a atenção para o fato do cinematógrafo e da etnologia de campo terem nascido na mesma época. Esta coincidência seria proveniente do fato de que tanto a etnologia de campo quanto o cinema participavam do mesmo processo de desenvolvimento de observação científica ligado à expansão industrial dos Estados-Nações,

sendo a invasão colonial um dos corolários dessa expansão. A Europa e os Estados Unidos se encontravam em uma situação aparentemente paradoxal: era preciso impor ao mundo a certeza de sua missão civilizadora – e esta missão apoiava-se e justificava-se na eficácia científica – mas esta eficiência era fundada na crença de uma certa unidade racional do mundo, crença ameaçada pela recente descoberta da diversidade de mundos. Esta multiplicidade desconcertante levaria à multiplicação de procedimentos inventariais para acumular as "curiosidades" e os "exotismos" do planeta, que seriam posteriormente medidos, examinados, classificados e catalogados de acordo com o prumo único da "normalidade" histórica ocidental. Cineastas e antropólogos incumbem-se então do dever de revelar essas formas sociais diversas enquanto ainda estão preservando sua "autenticidade" e mantendo-se livres da influência externa européia e norte-americana (PIAULT, 1995, p. 12).

> Cinema et anthropologie pactisaient donc à leur naissance au sein d´une entreprise commune: on désirait observer et conserver l´image de ce que l´on pensait être des sociétés-témoins, des étapes de la marche de l´humanité vers son achèvement présent! Et il fallait faire vite avant que la grande circulation mise en branle par l´expansion occidentale ne vienne troubler ces formes sociales originales et supposées originelles, désormais livrées aux inévitables bouleversements provoqués para les relations avec les mondes extérieurs... (PIAULT, 1995, p. 12)

Esta intenção comum é reiterada pelos exemplos concretos apresentados por Piault para fundamentar esse nascimento conjunto: a invenção dos primeiros aparelhos de registro de imagens animadas e de som foi seguida pela realização dos primeiros documentos filmados sobre os ameríndios. Em 1894, William Dickson grava com um kinetógrafo duas reconstituições de manifestações indígenas: "Indian war council" e "Sioux ghosts dance". Em 1895, o doutor Félix-Louis Régnault filma "uma mulher Ouolove" moldando um vaso, para a exposição etnográfica sobre a África Ocidental, organizada em Paris. Ele registra também um filme sobre "[...] três negros, no momento em que eles se acocoram" (RÉGNAULT, 1896, apud PIAULT, 1995, p 13) Este empreendimento, que busca deliberadamente identificar especificidades de comportamento e comparar atitudes físicas, procura constituir as bases de uma ciência experimental. Régnault propõe, desde 1900, um verdadeiro programa positivista de antropologia visual. Ele afirma que com o cinema: "l´éthnographe reproduira à volonté la vie des peuples sauvages... Quand on possèdera un nombre suffisant de films, on pourra par leur comparaison, concevoir des idées générales; l´éthnologie naîtra de l´ethnophotographie" (RÉGNAULT, 1912 apud PIAULT, 1995).

Piault também aponta o tom positivista que orienta o primeiro programa de arquivo fílmico – o Comité National d´Études Sociales et Politiques, criado pelo banqueiro Albert Kahn e financiado pelo setor de Geografia Humana do Collège de France. Kahn manifestava a

necessidade de captar antes que fosse tarde as atividades e o comportamento humano que estavam a ponto de desaparecer. Esperava tornar estes registros acessíveis para especialistas e políticos para informar aqueles que mais tarde teriam poder de decisão, sustentados pela poderosa ideologia do progresso, que hoje poderia ser chamada de ideologia do desenvolvimento. Assim, com este objetivo, foi lançado um programa sistemático de registro de cinema no mundo inteiro: cento e quarenta mil metros de filmes foram rodados e mais de setenta mil fotografias realizadas, através de 38 países de todos os continentes, na tentativa de se abarcar todos os aspectos da vida cotidiana: construções, expressões culturais, religiosas e cívicas, etc... (PIAULT, 1995, p14).

Depois dessa iniciativa, diversas expedições etnográficas alemãs e inglesas passam a se equipar sistematicamente de materiais de registro cinematográfico. Destaca-se a sistematização de todos os aspectos da vida social, material e religiosa no estreito de Torrès, entre a Austrália e a Nova Guiné, empreendida em 1898, por Alfred Cort Haddon, acompanhado por dois antropólogos que terão uma importância decisiva na disciplina: C. G. Seligman e V. H. Rivers, fundadores da cátedra em antropologia em Cambridge e em Oxford. A expedição resultará em muitos filmes – que se tornariam os primeiros filmes etnográficos registrados com uma câmera Lumière, manipulada por um operador profissional. (PIAULT, 1995, p14).

Com o tempo, se o cinema documentário se populariza muito, a antropologia se isola de modo geral na realização de séries-inventários ou de programas temáticos confiados geralmente a cineastas profissionais. Diversas universidades se associam com produtores: Harvard passa a ser assistida pela produtora Pathé para a realização de curta-metragens, a partir de 1928. Os escandinavos, por sua vez, produzem filmes realizados pelo cineasta-antropólogo de origem húngara Paul Fejös, que faz filmes em Madagascar durante os anos 30 (PIAULT, 1995, p15).

Contudo, o sucesso dessas produções reforça cada vez mais o interesse no "exótico", pois as imagens etnográficas trazidas, construídas em sua maior parte por operadores profissionais, vinham fortalecer e se acrescentar aos filmes de exotismo dos viajantes e aventureiros que mesclavam, em uma sistemática por vezes estranha, a flora, a fauna e os seres humanos destes lugares distantes – em alguns casos, aproximando muito estes homens da posição de um animal (PIAULT, 1995, p 15-16, 20). Nessas narrativas imagéticas, que viajantes e exploradores traziam de suas peregrinações, as fronteiras entre o real e o imaginado não eram sempre bem delimitadas. Esses limites se diluíam em parte no entusiasmo alimentado por esta captura aparentemente sem limites do "selvagem vivo",

reduzido à imagem e transportado diretamente ao encontro dos olhos surpresos do homem europeu e norte-americano. Ora, os realizadores de filmes etnográficos se opunham a este modelo do filme de exotismo e pretendiam substituir esta narrativa imagética dos que Piault denomina como sendo "os comerciantes de ilusão".

É neste contexto, que o único etnólogo que realizou filmes no período entre guerras – o antropólogo Marcel Griaule vai produzir os dois filmes que fez ("Au pays des Dogon" e "Sous les masques noirs", ambos de 1938). Para ele, o cinema era essencialmente um auxiliar de mesmo peso que qualquer outro método de ensino (PIAULT, 1995, p 20).

Philippe Lourdou, cineasta francês e antropólogo africanista, professor da Université de Paris X – Nanterre, ilumina a compreensão da distinção entre filmes de exotismo e o filme etnográfico, citando a classificação idealizada por André Leroi-Gourhan, em 1948, no artigo "Le film ethnographique existe-t-il?", decorrente do primeiro Congresso Internacional de Etnologia e de Geografia Humana que aconteceu em Paris, em 1947. Segundo Leroi-Gourhan existiam três tipos de documentos fílmicos que remetiam à etnologia: o "filme de pesquisa", o "filme documentário público" ou "filme de exotismo" e o "filme sobre o meio", este último realizado sem intenção científica, podendo até mesmo ser de ficção, mas possuindo traços da cultura que ele veiculava que ganhavam um "valor de exportação" (LOURDOU, 1994, p 139 e 140). Nesta categoria, se fôssemos pensar nos filmes mais atuais, poderíamos encaixar o "Cidade de Deus" (2002), de Fernando Meirelles, por exemplo. O filme de exotismo, por sua vez, segundo Leroi-Gourhan, seria uma variante do filme de viagem e constituía o gênero mais difundido. Reitera esta idéia o fato do termo "documentário" vir justamente deste tipo de filme de viagem, como vimos anteriormente. Ora, o objeto do filme de viagem – e do filme de exotismo - é a trajetória percorrida pelo realizador do filme, que constitui o agente principal da ação: o fio condutor do filme são as aventuras deste realizador, suas experiências no lugar exótico (LOURDOU, 1994, p 142). Griaule, movido pela percepção de sua época de que o filme etnográfico era superior ao de exotismo e deveria substituí-lo, tentou se distinguir deste tipo de filme, apesar de ainda conservar alguns traços. Neste intuito, ele procurou seguir algumas exigências de rigor estabelecidas como formas de construir essa distinção.

> Variante du film de voyage, le film d´exotisme est bien le genre cinématograhique dont ils [les films de Griaule] tentent de se dégager, tout em conservant certains traits.
>
> En fait, le film ethnographique naissant introduisait des exigences de rigueur que l´éloignaient tout naturellment du film de voyage. (LOURDOU, 1994, p 141)

Dentre essas exigências, uma importante era a retirada do realizador do filme das imagens registradas. Segundo os imperativos da época, o pesquisador não deveria explicitar sua presença na pesquisa, mas ser um ator ausente.

> Parmi les nouveaux impératifs auxquels était soumis le réalisateur, figurait la nécessité d´appréhender la réalité filmée pour elle-même: il en résultait que le réalisateur devait se retirer des images enregistrées. Ce qui paraissait licite, parfois même nécessaire dans le cas du film de voyage, était désormais mal toléré car le chercheur, qu´il écrive ou qu´il filme, ne se manifeste pas ostensiblement dans sa recherche: il en est l´acteur absent. (LOURDOU, 1994, p 141-142)

Neste sentido é interessante focalizar o modo como os filmes de Griaule são narrados. Nos dois casos, a narração é realizada por comentadores profissionais contratados que geralmente trabalhavam narrando eventos políticos ou esportivos em off : o orador é ouvido, mas nunca visto e julga as ações do mundo histórico de forma onisciente, sem se envolver nelas, à maneira da voz de Deus (o comentário em off também é conhecido como voz de Deus). Desta forma, o comentário é univocal e possui um tom declamatório e não intimista. Lourdou reitera esta idéia, quando afirma que o tom deste tipo de comentário não decorre da descoberta de um mundo até então ignorado, mas reflete uma perspectiva colonialista. Ele acrescenta que o clima da época estava ainda mais afinado com a perspectiva colonialista, porque ainda estava sob o impacto da Exposição Colonial, que havia ocorrido em 1931 e durante a qual as autoridades francesas celebraram suas posses coloniais, principalmente nos continentes africanos e asiáticos. Nesta ocasião, tudo fora organizado para exaltar o orgulho nacional. É neste clima de "Império Triunfante"[12], argumenta ele, que convém apreciar o tom do narrador, no qual o hábito da profissão e o orgulho nacional se misturam (LOURDOU, 1994, p 144). Ora, essa perspectiva confere um tom de paternalismo proveniente por um lado da entonação dada ao texto pelo comentador, que empresta ao enunciado um distanciamento imbuído de um humor que, no filme "Au pays des Dogon", por exemplo, diminui os Dogon (PIAULT, 1995, p 21). Por outro lado, alguns julgamentos de valor e observações que emergem do comentário –predominantemente descritivo - revelam também um certo paternalismo colonial, como neste exemplo:

> "Nous nous en voudrions de vous cacher quelques aspects de la vie intime d´une population laborieuse, qui nous a fait confiance et que nous avons la noble prétention d´élever jusqu´à nous" (AU PAYS DES DOGON, 1938 apud LOURDOU, 1994)

Neste ponto, é difícil avaliar se estes julgamentos foram concebidos por Griaule, pois por conta de sua dependência dos modos de prática profissional do comentário na época, ele se submeteu às condições de produção e de difusão do cinema oficial, que requeria do realizador

---

12- Empire Triomphant - expressão cunhada por Gilberto Comte .

do vídeo não o texto propriamente dito do comentário, mas apenas um esboço das principais idéias. Por conseguinte, sabemos que o texto do comentário em off foi reescrito pelo estúdio que produziu o filme para adequá-lo ao gosto do público (LOURDOU, 1994, p 149).

Contudo, mesmo que tendo sido construído por produtores para corresponder ao gosto do público, é importante lembrar que este tipo de comentário tinha por objetivo emprestar um tom mais científico ao filme, criando uma forma de distinção entre o documentário etnográfico – ou, de modo geral, científico – e os filmes de exotismo que eram extremamente difundidos na época.

Por fim, é relevante apontar que justamente nesta época de Griaule (na década de 30) este modelo de documentário com voz em off, didático e onisciente que reflete essa perspectiva de colonialismo triunfante que vigorava na época, se estabelecerá como o modelo dominante, como observa Bill Nichols (atualmente, um dos mais respeitados teóricos do filme documentário). Nichols denomina este modelo como "o modo expositivo" de documentário, como veremos mais adiante, quando discorrermos sobre a menção que o professor Souza faz sobre as classificações de Bill Nichols.

Apesar de Griaule ser o único etnólogo a ter realizado filmes etnográficos neste período entre-guerras, é preciso destacar também o trabalho de Margareth Mead e Gregory Bateson em Bali, entre 1936 e 1939. Apesar de Bateson ter gravado mais 6 700 metros de película de filme de 16mm, este material só foi editado e lançado (resultando em 6 filmes) em 1950. (HEIDER, 2006, p28-29)

A importância do trabalho de Mead e Bateson reside não apenas no fato de eles terem produzido um dos mais importantes conjuntos de documentação visual da história da antropologia visual (além dos registros em película, também tiraram mais de 25 000 fotos) mas também no fato de terem sido os primeiros a formularem explicitamente um método sobre a utilização das imagens na pesquisa antropológica, tendo por base o método hipotético-dedutivo. (HEIDER, 2006, p28-29)

Como aponta Karl Heider -cineasta e PhD em antropologia pela Harvard University, e produtor do "Film For Anthropological Teaching" do Program in Ethnographic Film -, em sua obra "Ethnographic Film" (2006), tida como referência nos estudos de antropologia visual, a função do filme etnográfico para Bateson e Mead era registrar os detalhes complexos das interações não-verbais para alargar o vocabulário verbal, considerado como impreciso para descrever as emoções, os gestos, as posturas, as interações e as danças.

> Bateson and Mead [...] used film, no to do just the same thing [than the books], but to achieve the same ends. They deliberately used film to show visual movement and holistic

> interrelationships of complex scenes that could be much better presented on film than described purely in words. Thus, their use of film was planned to be integrated fully with, and supplementary to the written ethnography. (HEIDER, 2006, p29)

Assim, como argumenta Heider, o uso do filme etnográfico, bem como das fotografias, era um recurso para complementar a escrita: a lógica do trabalho era de uma etnografia escrita: descreviam comportamentos e apresentavam resultados do estudo etnográfico (HEIDER, 2006, p28). Através do trabalho de Bateson e Mead, vemos como o filme etnográfico constitui uma ferramenta para garantir uma compreensão mais completa – que aspira ser uma compreensão total deste grupo estudado. Tendo em vista o contexto colonialista, poderíamos pensar essa compreensão total, não apenas no sentido de entender os mecanismos estudados no grupo, mas também compreendê-lo, no sentido de abarcá-lo, capturá-lo através de sua decifração.

O mergulho que fizemos na história do filme etnográfico ilumina a compreensão do contexto no qual se firmou suas bases. Vimos como cinema e etnografia nasceram (praticamente gêmeos) sob a égide de um empreendimento colonialista de desenvolvimento da observação científica, que buscava justificar cientificamente a superioridade do homem branco europeu e norte-americano e seu direito a invasão colonial, travestida como uma missão civilizadora, mas que visava a expansão industrial dos Estados-Nações. Com efeito, a etnologia –com suas classificações, tipologias, estudos sistemáticos dos comportamentos, ritos e artefatos culturais– e o cinema –com a captura da diferença – posicionam essas sociedades pesquisadas no grande livro da evolução humana – assim como outras ciências como a psicologia, que aproxima essas populações consideradas primitivas da figura da criança, ou do animal (PIAULT, 1995, p 19). Assim, os filmes trazidos pelos etnógrafos a partir de seus estudos de campo, durante as primeiras décadas do século XX, são deliberadamente positivistas. Focalizam a descoberta, identificação e apropriação das práticas do ser humano nas relações que ele estabelece e enuncia com seus semelhantes e com o meio no qual ele se situa e do qual dispõe, de modo a estabelecer uma relação assimétrica e paternalista em relação ao grupo estudado, instituindo-se de uma autoridade na constituição do conhecimento. Como argumenta Piault, eles proporcionam aos europeus e norte-americanos um encontro com essas populações ditas primitivas, onde constantemente é afirmada a eficácia e a superioridade de sua captura do mundo e de seu projeto para o mundo (PIAULT, 1995, p15). Assim, a articulação de cinema e etnografia absorve a distância material do outro e o reduz a imagens que alimentam o olhar europeu/americano, que empreende uma verdadeira devoração do mundo e de suas histórias.

Ora, como salienta Piault, não havia espaço para um cinema etnográfico que quisesse dar conta da dinâmica e da autonomia das sociedades autóctones, e focalizar as mudanças que estavam ocorrendo: a colonização como um trator em marcha só podia aceitar as imagens que contribuíssem para a justificação desta eventual transição do estado selvagem ou primitivo para o de civilizado (PIAULT, 1995, p 20).

Talvez por esta mesma razão, é interessante observar que o "filme de exotismo", assim como a etnografia cinematográfica, apesar de aparentemente exaltar a diferença, criava também essa relação assimétrica na comparação que estabelecia entre a sociedade retratada e a observadora: com efeito, a valorização do exótico se estabelece a partir de um pólo privilegiado da relação (que é o pólo que toma a iniciativa da aproximação, no caso). O exotismo cria uma visibilidade da diferença que abre uma janela para o mundo exterior a partir de um ponto de observação europeu e norte-americano, que constitui o referencial do que caracteriza a "normalidade". Essa perspectiva – assim como a do cinema etnográfico - abre uma porta para os expansionistas coloniais. (PIAULT, 1995, p 17).

2.7.6. Participatory films

Ora, retomando a aula do professor, depois desse apanhado geral da história do cinema etnográfico antes de Rouch, percebemos que se segundo o professor, o gatilho do desenvolvimento do cinema indígena é o fato dos antropólogos filmarem na comunidade (mas de modo a dar voz aos sujeitos pesquisados), ele de fato se refere a uma das modalidades desse filme antropológico: o "community based films and video projects" (LÜEM, 1995; WORTH & ADAIR 1972; NIGG 1980 apud SCHULER, 1997 p. 2) ou "participatory cinema" termo cunhado em 1975 pelo cineasta David MacDougall, que trabalha com aborígenes da Austrália. Faye Ginsburg, diretora do Centro de Mídia, Cultura e História da New York University, e referência nos estudos sobre produção audiovisual autóctone, define o termo como sendo uma crescente abordagem colaborativa na realização de filmes etnográficos, que precede e encoraja o desenvolvimento de uma mídia indígena (GINSBURG, 1991 p 94). Ela indica alguns fatores que propiciaram nos anos 60 e 70 o expressivo desenvolvimento deste tipo de modelo de filme etnográfico, inaugurado por Jean Rouch. Dentre esses fatores, podemos citar o fim da era colonial que se dá em concomitância com manifestações de autodeterminação dos povos nativos; a radicalização dos teóricos nos anos 60 que rejeitam o enfoque positivista e propõem modelos de constituição do conhecimento

que se estabelece a partir de uma abordagem mais auto-consciente, política e interpretativa; e uma nova concepção da "voz nativa" que passa a ser vista como devendo estar em um diálogo mais direto com a interpretação antropológica. O caso da Austrália ilustra bem essa argumentação. O modelo de produção fílmico colaborativo com os povos aborígenes da Austrália surgiu entre 1972 e 1975, durante um governo que adotava uma política de esquerda aberta para as iniciativas de autodeterminação aborígine. Ginsburg salienta que alinhado com a mudança da concepção da etnografia escrita advinda da crítica de sua tradição positivista, o filme etnográfico passou a buscar acomodar os interesses indígenas, como fica aparente na fala que ela cita de David MacDougall, que em 1977, realizou o filme "Goodbye Old Marl", de acordo com o interesse expressado por um povo aborígene:

> [the changes in ethnographic film are] a shift away from reconstruction of pre-contact situations towards an examination of the realities of contemporary Aboriginal experience. Initially this took the form of supporting and documenting Aboriginal moves for cultural reassertion. [Macdougall, 1987, p. 55 apud GINSBURG, 1991, p 93]

Além de MacDougall, Ginsburg cita uma lista de outros realizadores que desenvolveram projetos com métodos e estilos de representação mais participativos (pois incluíam os interesses dos grupos retratados na sua concepção) a partir de meados dos anos 70: Timothy Asch, John Marshall, Gary Kildea, Barbara Myerhoff, e Jorge Preloran, entre outros (GINSBURG, 1991 p 95).

A descrição do cenário geopolítico da década de 60 e 70 traçada por Ginsburg complementa e ilumina a descrição elaborada por Peres, que citamos ao discutirmos as bases de constituição do campo da indianidade, e nos ajuda a compreender o contexto entre o final da década de 60 e o início da década de 70, em que ocorre a redefinição do posicionamento dos antropólogos, também mencionada por Peres – que ganha uma forte conotação ética e de apoio às lutas indígenas. Numa tentativa de sistematização, poderíamos dizer que, esta configuração geopolítica que culminou no fim da era colonial e nas manifestações de autodeterminação dos povos nativos, estimulou uma corrente de reflexão crítica sobre os vínculos entre a emergência e o desenvolvimento da antropologia e o colonialismo. Desta perspectiva crítica, nasce uma abordagem antropológica mais política e auto-consciente que revê sua concepção da "voz nativa" e passa a tentar estabelecer um diálogo mais direto. Esta perspectiva de diálogo se cristaliza em iniciativas como o *Participatory Film*, (em oposição à abordagem positivista que predominava no cinema etnográfico), bem como na criação de uma nova representação acerca dos povos indígenas, que passam a ser concebidos como um núcleo de resistência política e cultural aos valores e instituições do Primeiro Mundo colonialista e capitalista (e não mais como uma força de trabalho que devia ser controlada e explorada,

como na concepção colonialista visível na política da tutela). Vemos portanto, que o desenvolvimento do modelo de documentário denominado como *Partipatory Film* se dá em concomitância com a mudança da representação do índio no circuito acadêmico antropológico mundial num primeiro momento e, posteriormente, no Brasil –por pressão internacional.

2.7.7 Cinema Direto e Cinema Verdade

Após discorrer sobre Jean Rouch, Souza começa a tecer considerações sobre o Cinema Direto e o Cinema Verdade. Ele associa o método destas duas abordagens ao da antropologia visual que "quer mostrar a realidade da vida das pessoas". Dentro deste objetivo, observa o professor, surge a questão: quem está mais autorizado a falar? O antropólogo ou o pessoal da comunidade?

Essa fala do professor explicita a representação de que é possível "mostrar a realidade da vida das pessoas", cabendo somente descobrir quem está mais autorizado para mostrar tal realidade. Essa representação, muito presente no senso comum, no entanto, se aproxima mais de uma visão positivista do cinema etnográfico, que se apóia na busca da objetividade e da neutralidade, do que da visão do cinema etnográfico participativo de Jean Rouch, que ele havia anteriormente apontado como sendo o "cinema antropológico". Vemos portanto que ele usa essas duas perspectivas –que não são compatíveis– de forma intercambiável, para definir a abordagem da antropologia visual.

Em seguida, Souza retoma um pouco o trabalho de Jean Rouch, citando o filme conjunto de Jean Rouch e Edgard Morin, "Chroniques d´un été", de 1960, como representante do Cinema Verdade. Rouch e Morin, segundo o professor, "fazem antropologia das pessoas nas ruas de Paris", através das entrevistas que eles explicitam no filme e assumem a autoria e a condução do filme, o que caracteriza o Cinema Verdade. Na seqüência, Souza cita o trabalho de George Stoney que, através do projeto "Challenge for change" do National Film Bord of Canada, ensinou grupos indígenas canadenses a fazerem filmes, conseguindo resultados como o filme "You are on indian land" (1969). Este filme, como explica o professor, foi feito em protesto a um pedágio que foi imposto pelo governo em uma terra indígena. O objetivo era conseguir que os direitos do grupo que morava na região fossem respeitados e que ele não precisasse pagar o pedágio. Contudo, o que considero mais relevante neste exemplo, foi que, segundo o professor, os indígenas já tinham tentado conversar com o governo sem obter resultado e depois haviam tentado bloquear a ponte na qual se encontrava

o pedágio também sem sucesso - pelo contrário, foram presos por conta disso. O filme, em contrapartida, ajudou a reconhecer os direitos do grupo e teve, portanto, uma importância central nessa luta. Esta afirmação do professor é interessante porque posiciona a possibilidade de filmar como uma forma eficaz e não-violenta de lutar pelos direitos indígenas. Esta utilização do vídeo foi muito mencionada na oficina e na mostra de maneira geral.

Essa abordagem se opõe a do Cinema Direto, representado por Robert Drew em seus filmes da década de 50 e 60. Contrariamente ao Cinema Verdade, no qual o diretor do filme assume a autoria e a condução do filme, Drew procurou não fazer intervenção nenhuma, apenas filmar. Drew acompanhou a campanha presidencial de Kennedy e Jacqueline. Nesse ponto, é interessante observar que o professor explica que Kennedy foi assassinado e que Jacqueline era sua mulher e era muito famosa. Ou seja, o fato dos alunos serem indígenas leva o professor a contextualizar com mais cuidado os conhecimentos que está transmitindo, por não saber o quanto estes alunos estão ambientados com os fatos históricos não-indígenas. Souza cita também o trabalho Donn A. Pennebaker que se interessava por show business e filmava turnês e bastidores de diversos artistas, e Frederick Wiseman que acompanhava situações mais complicadas: filmou (procurando não interferir, apenas observar) um manicômio judicial (esse filme é proibido até hoje, nos Estados Unidos) e também uma delegacia de polícia durante um dia.

Como Souza afirma em seu livro "Documentário, realidade e semiose", "o caminho seguido pela indústria audiovisual (televisão e cinema) desenvolveu-se muito mais na direção metodológica do Direct Cinema do que em relação ao Cinema Vérité*"* (Souza, 2002, p 264). Ora, é interessante perceber que o Cinema Direto (que é uma espécie de radicalização da ideologia do filme não-fictício) deita suas raízes no paradigma do realismo fotográfico de que a câmara é capaz de produzir uma transcrição fiel e neutra do real. Essa concepção tinha, como vimos, raízes já bem estabelecidas dentro de uma lógica de observação científica e positivista, a partir da utilização das tecnologias pertencentes ao que Walter Benjamim denominou como "a era da reprodutibilidade técnica", no contexto da expansão industrial (DA-RIN, 1995, p.16).

Ora, as imagens fotográficas e cinematográficas (ou videográficas), apesar da sua natureza icônica, criando a impressão de caracterizar um espelho do real, constituem sempre uma seleção subjetiva – principalmente a linguagem cinematográfica (ou videográfica), que tem uma discursividade ainda mais construída do que a imagem estática (pois esta última está mais aberta a múltiplas interpretações, já que geralmente precisa ser articulada com outras imagens. Ora, diferente da fotografia, o filme possui um caráter "processual" que denota um

sentido e exprime uma intenção, através de "concatenações sintagmáticas imbuídas com capacidade argumentativa" (ECO, 1982 apud RIBEIRO, 2005). Assim, o documentário marca um itinerário narrativo que direciona e estabelece limites à interpretação. Com efeito, as parcelas do real são selecionadas de acordo com uma intenção que é revelada não apenas no conteúdo do material, mas também na forma como ele é trabalhado, mesmo no caso do Cinema Direto, onde teoricamente não há movimento das câmeras, nem tampouco trabalho de edição e sonoplastia, pois ainda assim existe a escolha do enquadramento, da posição da câmera e do momento, entre outras escolhas, e estas determinarão como esse conteúdo será mostrado. Nessa perspectiva, o registro imagético constitui uma construção de linguagem**:** ele não caracteriza o real, mas uma *realidade discursiva,* reflexo da subjetividade implícita na produção. Assim constitui apenas um determinado olhar sobre a realidade.

Assim, as imagens fotográficas, os documentários (cinematográficos e videográficos) constituem artefatos socialmente produzidos, que transportam consigo as interpretações subjetivas de seus operadores.

Contudo, retomando a aula de Souza, é interessante perceber como ele estabelece um modelo no final: o professor conclui essa parte comentando que hoje, o que existe é uma forma que mistura as duas descritas anteriormente: faz-se a entrevista, mas também segue-se a pessoa para mostrar o que ela está fazendo. Ou seja, hoje a forma mais utilizada é uma mescla de Cinema Direto e do Cinema Verdade. Esta mescla será denominada por Nichols como sendo a categoria do documentário participativo, como veremos mais adiante.

2.7.8 Documentário contemporâneo brasileiro

Como vimos anteriormente, Souza não apenas aponta o filme antropológico como a origem do cinema indígena, mas também como um norteador do documentário brasileiro – citando novamente a fala do professor: "documentário no Brasil tem uma vertente antropológica". É interessante perceber como essa categoria é acionada. Souza começa o tema mencionando o trabalho de Humberto Mauro, segundo ele, um cineasta importante para o documentário brasileiro, que fez inúmeros filmes e que trabalhou para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

Em seguida, Souza fala sobre o trabalho de Linduarte Noronha, professor da Universidade Federal da Paraíba, que realizou o filme "Aruanda", em 1960, para registrar "como um quilombo da serra do talhado vive".

> Muitas vezes, filmes documentários servem para guardar uma técnica artesanal. Tem um velho na comunidade que sabe fazer uma coisa e ninguém mais sabe: então filma-se o velho e preserva-se a técnica. A idéia do professor Linduarte era essa: guardar a técnica de produção do vaso [Souza exibe uma parte do filme após esse comentário].

Esta parte da aula do professor é relevante porque aponta para um dos usos da produção audiovisual de maior interesse para os povos indígenas: a possibilidade de utilizar o vídeo pra eternizar suas memórias.

Posteriormente, Souza anuncia que falará sobre os mais importantes documentaristas contemporâneos e cita três pessoas. A primeira é João Moreira Salles, que se destacou em 1999 com o filme "Notícias de uma guerra particular", sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. A segunda é Eduardo Coutinho, que filma desde a época do Cinema Novo e ficou conhecido com o filme "Santo forte", no qual entrevista pessoas de uma favela do Rio de Janeiro, sobre religião. A terceira pessoa é Divino Tserewahú - que estava ali presente e foi apresentado por Souza como um exemplo de grande cineasta indígena. "Toda vez que eu dou esse curso de documentário eu mostro o filme dele." Ele enquadra o trabalho de Divino como um documentário do tipo "participativo"- categoria que iremos descrever pormenorizadamente mais adiante, quando abordarmos os diferentes tipos de documentário apresentados pelo professor. Neste ponto de sua aula, Souza apenas designa este tipo de documentário como tendo entrevistas em concomitância com a interação, ou seja, contando com a participação do cineasta nos eventos. Esse estilo de Divino condiz com o que o professor tinha apontado como sendo a tendência do documentário no Brasil: uma mistura de cinema direto e cinema verdade. É interessante perceber que a categoria utilizada pelo professor –cineasta indígena – difere da utilizada por Sérgio – "realizador indígena", esta última tendo sido cunhada por Vincent Carelli, mentor do projeto Vídeo nas Aldeias, como veremos mais adiante. É interessante notar também que ao destacar Tserewahú, Souza reafirma a autoridade deste como cineasta indígena e chama a atenção para a importância do trabalho que está sendo feito na oficina, afinal, os estudantes não tinham apenas um cineasta indígena para ensiná-los, mas sim, um dos melhores cineastas contemporâneos. Cabe, por fim, mencionar que o professor fala explicitamente diversas vezes sobre a importância da oficina e da mostra de maneira geral.

2.7.9 Tipos de documentário

Para concluir a aula, o professor esquematiza os diferentes tipos de documentário, utilizando as categorias que Bill Nichols desenvolveu na obra "Introdução ao documentário". Nichols é historiador, professor de cinema e diretor do programa de pós-graduação em estudos de cinema na San Francisco State University. Atualmente, é um dos mais respeitados teóricos do filme documentário e estuda, entre outras coisas, a representação da realidade.

Souza cita seis tipos de documentário: o poético (característico dos anos 20), que constituía um fragmento poético do mundo; o documentário expositivo (característico dos anos 30) - que tratava de questões do mundo sob uma perspectiva histórica e didática; o documentário observativo (anos 60) – sem comando direto; o documentário participativo – no qual o cineasta pode entrevistar e interagir com quem está sendo filmado, bem como complementar a filmagem, usando imagens de arquivo para recuperar a história (contudo, segundo o professor, este tipo de documentário também tem riscos: pode se tornar invasivo às vezes e além disso, a fé intensiva nas testemunhas pode tornar o filme ingênuo). O quinto tipo citado por Souza é o documentário reflexivo (anos 80) que questiona a forma do documentário: ele mostra, por exemplo, que é possível contar uma história falsa: a decisão depende muito mais de uma ética pessoal do que de uma questão técnica, mas, acrescenta o professor, mentir não é legal: "se eu fizer um filme sobre um tema e outro fizer também, vai ficar diferente, é como se alguém tivesse dando uma opinião, mas mentir não é legal. Esse tipo de documentário tende a ser mais abstrato (muitas vezes em demasia). Por fim, o professor cita a última categoria criada por Nichols: o documentário performático (anos 80) – que enfatiza o subjetivo, ao invés da objetividade clássica do documentário e investe mais no estilo.

A aula do professor constitui mais uma apresentação introdutória desses tipos de documentário descritos por Nichols e corresponde ao quadro síntese apresentado por este autor na obra "Introdução ao documentário" (NICHOLS, 2005, p 177). Contudo, é preciso levar em consideração que o escasso tempo que o professor dispõe para explicar essas noções, limita evidentemente um maior aprofundamento. Entretanto, essas categorias apontadas por Nichols merecem uma atenção maior, para que possamos ter uma visão mais precisa sobre as questões que permeiam a produção de um documentário.

Primeiramente, Nichols aponta essas seis categorias como "modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário" (NICHOLS, 2005, p135). Ele corresponde a ordem de apresentação desses modos à cronologia do surgimento destes,

contudo salienta que a identificação de um filme com um desses modos não precisa ser total: "as características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme, elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos da sua organização" (NICHOLS, 2005, P136). Em relação ao surgimento de cada um desses modos, Nichols observa que eles surgem, em parte, por causa da crescente insatisfação dos cineastas com um modo anterior.

> Assim, como um conjunto mutável de circunstâncias, o desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo também contribui para a formação de cada modo. Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da idéia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento. (NICHOLS, 2005, P137)

2.7.9.1 O modo poético

O modo poético privilegia sentimentos e impressões, enfatizando mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que informações ou argumentos. Esse modo sacrifica as convenções da montagem em continuidade e a idéia de uma localização definida no tempo e no espaço. Os atores raramente assumem os contornos precisos de uma personagem: pelo contrário, são apenas parte de um conjunto e têm o mesmo peso que os demais elementos filmados.

> As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles. Não ficamos conhecendo nenhum dos atores sociais de "Chuva" (1929), de Joris Ivens, por exemplo, mas realmente apreciamos a impressão lírica que Ivens cria de uma chuva de verão que passa sobre Amsterdã. (NICHOLS, 2005, p138)

Em suma, o modo poético focaliza as formas através das quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme.

2.7.9.2 O modo expositivo

Por sua vez, o modo expositivo, que era utilizado pelo cinema etnográfico desde sua origem até o trabalho de Jean Rouch, dentro de uma concepção científica e positivista, como vimos, ordena os fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais argumentativa do que estética ou poética. Com efeito, a montagem – que podemos denominar de "montagem de evidência" - serve mais para manter a continuidade do argumento do que para estabelecer um

ritmo ou um padrão estético, como era o caso no modo poético. Neste modo, a montagem expositiva, contudo, não precisa obedecer a uma continuidade temporal ou espacial: pode optar por incorporar imagens de lugares e tempos remotos se elas ajudarem a apresentar o argumento. Assim, o cineasta expositivo tem muitas vezes mais liberdade na seleção e no arranjo das imagens do que o cineasta de ficção, por exemplo.

Outro ponto característico é o fato deste modo dirigir-se ao espectador diretamente, com vozes ou legendas que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam uma história. Neste intuito, os filmes freqüentemente adotam o comentário com voz de Deus – no qual o orador é ouvido, mas nunca visto. Uma alternativa é a utilização do comentário com voz de autoridade – no qual o orador é ouvido e também visto, como nos jornais da televisão. Ora, esse comentário com voz em off ou com voz de autoridade tem a habilidade de julgar as ações do mundo histórico sem se envolver nelas.

Através desse estilo narrativo, o modo expositivo cria a impressão de objetividade e de argumento bem embasado.

> O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório de âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. (NICHOLS, 2005, p144)

As imagens cumprem então a função de comprovar ou demonstrar o que é dito, tornando esse formato de filme muito didático e útil para construir generalizações, sistematizações.

> O documentário expositivo facilita a generalização e a argumentação abrangente. As imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral, em vez de construir uma idéia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo. Esse modo também propicia uma economia de análise, já que as argumentações podem ser feitas, de maneira sucinta e precisa, sem palavras. (NICHOLS, 2005, p144)

Assim, seguindo o raciocínio de Nichols, o documentário expositivo seria ideal para a transmissão de informações ou a persuasão. Como observa Nichols, esse tipo de filme pretende aumentar nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse tipo de conhecimento (NICHOLS, 2005, p144).

2.7.9.3 O modo observativo

O Modo observativo, por sua vez, propõe-se a minimizar as interferências da câmera na cena filmada para obter uma fidelidade maior ao que acontece. O cineasta posiciona-se como um mero observador passivo – metáforas muito usadas para definir esse

posicionamento são o ato de "olhar pelo buraco da fechadura" e o de estar na cena como uma "mosca na parede", que observa sem interferir, nem ser percebida. Assim, esse tipo de abordagem evita o comentário e a encenação e procura deixar a câmera filmando os acontecimentos em seu transcorrer natural, continuamente, sem nenhum tipo de variação da posição da câmera, do tipo de plano ou do ângulo. A idéia é olhar para dentro da vida no momento em que ela é vivida: as cenas representam a experiência de pessoas reais que, por acaso, testemunhamos, não há a preocupação em contextualizar o acontecimento filmado, nem tampouco de construir uma "história". Assim, a falta do comentário, da condução da trama narrativa relega ao espectador a responsabilidade de atribuir sentido ao que está sendo exibido. Como atesta Nichols, "o isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz (NICHOLS, 2005, p 148). Este modo, como vimos, corresponde ao cinema direto e tem por base o paradigma positivista de que a câmera pode captar "a realidade", ao invés de construir um discurso narrativo.

2.7.9.4 O modo participativo

O modo participativo, em oposição ao observativo, remete a uma inserção do cineasta no filme. Ele assume sua presença e explicita sua interação com o objeto filmado.

> Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.) (NICHOLS, 2005, p 154).

Essa interação entre cineasta e objeto filmado pode se dar por meio de entrevistas, ou apenas pelo fato de ter acontecido o encontro

> Documentários participativos [...] envolvem a ética e a política do encontro, um encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla. Como é que o cineasta e o ator social reagem um ao outro? Como negociam o controle e dividem a responsabilidade? [...]
>
> A sensação da presença em carne e osso, em vez de ausência, coloca o cineasta "na cena". Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador. [...] Vemos como o cineasta e as pessoas

> que representam seu tema negociam um relacionamento, como interagem, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. [...] Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. (NICHOLS, 2005, pp 154, 155, 157)

Esse estilo de filmagem foi denominado por Jean Rouch e Edgar Morin como C*inéma Vérité*, termo que é uma tradução do título que Dziga Vertov atribuiu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *kinopravda*. Cabe observar que o termo "cinema verdade" não remete a uma idéia de verdade absoluta, mas sim da verdade de um encontro.

> Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera. Assim, ela é o oposto da premissa observativa, segundo a qual o que vemos é o que teríamos visto se estivéssemos lá no lugar da câmera. No documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar. [...] É o engajamento participativo do cineasta no desenrolar dos acontecimentos que prende nossa atenção. [...] Isso situa o filme mais honestamente num momento dado e numa perspectiva distinta; enriquece o comentário com a textura de vozes individuais. [...] A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem. [...][...] Na verdade, com freqüência, esse modo demonstra como os dois se entrelaçam para produzir representações do mundo histórico provenientes de perspectivas específicas, tanto contingentes quanto comprometidas. (NICHOLS, 2005, pp 157, 158, 160, 162).

2.7.9.5 O modo reflexivo

Nichols define o modo reflexivo como estando orientado para os processos de negociação entre o cineasta e o espectador:

> Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação. (NICHOLS, 2005, p162)

Essa relação com o espectador se estabelece através do questionamento dos pressupostos e paradigmas que envolvem a produção do documentário.

> O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas idéias passam a ser suspeitas. O fato de que essas idéias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de tal crença em vez de atestar a validade daquilo em que se crê. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. Vertov faz isso em O homem da Câmera, para demonstrar como construímos nosso conhecimento do mundo [...].

> Alcançar uma forma mais elevada de consciência envolve uma mudança nos graus de percepção. O documentário reflexivo tenta reajustar as suposições e expectativas de seu público e não acrescentar conhecimento novo a categorias existentes. Por essa razão, os documentários podem ser reflexivos tanto da perspectiva formal quanto da política.
>
> De uma perspectiva formal, a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si. De uma perspectiva política, a reflexão aponta para nossas suposições e expectativas. (NICHOLS, 2005, p166)

2.7.9.6 O modo performático

O documentário performático busca acesso a um entendimento dos processos gerais de funcionamento social através do conhecimento material:

> Estaria o conhecimento mais bem descrito como algo abstrato e imaterial, baseado em generalizações e no que é típico, na tradição da filosofia ocidental? Ou estaria ele mais bem descrito como algo concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, literatura e da retórica? O documentário performático endossa esta última posição e tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade.
>
> O significado é claramente um fenômeno subjetivo, carregado de afetos. Um carro, um revólver, um hospital ou uma pessoa terão significados diferentes para pessoas diferentes. Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo que mais são explorados pelo documentário: a estrutura institucional (governos e igrejas, famílias e casamentos) e as práticas sociais específicas (amor e guerra, competição e cooperação) que constituem uma sociedade [...] O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas. (NICHOLS, 2005, p169)

Esse estilo focaliza a complexidade emocional da experiência do próprio cineasta. Neste sentido, os acontecimentos reais e imaginados podem se fundir na narrativa, para traduzir a expressão da subjetividade e da emoção do cineasta.

> Os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo. [...] Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático. O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. Como os primeiros documentários, antes que o modo observativo priorizasse a filmagem direta do encontro social, o documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados, etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver. [...] A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta. [...] Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum. (NICHOLS, 2005, p170, 173)

Freqüentemente, esse estilo introspectivo de documentário está ancorado a sujeitos específicos, que integram grupos sub-representados, como é o caso dos gays e das lésbicas ou das minorias étnicas. Nesta perspectiva, o sentido estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada, criando um eco que age como contraponto e corretivo para os filmes em que "nós falamos sobre eles para nós." Em vez disso, o filme é uma forma de declarar "nós falamos sobre nós para vocês" ou então, "nós falamos sobre nós para nós." Assim, o modo performático promove um caminho para reequilibrar a relação assimétrica entre esses grupos e os dominantes, no que tange à definição das formas de representação e corrigir a representação destes grupos de acordo com o interesse de seus integrantes. Nichols atribui a este tipo de produção o valor de uma auto-etnografia (que ele define como sendo "a obra etnograficamente informada, realizada por membros das comunidades que são os temas tradicionais da etnografia ocidental") e cita o exemplo das fitas gravadas pelos Caiapó e pelos aborígenes australianos.

No entanto, salienta Nichols, este tipo de documentário não contrapõe a informação vista como errônea à informação que se deseja ter como referência de sua imagem para os outros; ele adota um modo de representação distinto, e sugere que o conhecimento e a compreensão exigem uma forma completamente diferente de abordagem e envolvimento. (NICHOLS, 2005, p172-73)

2.7.10 Camelos também choram

Após ter passado as noções que fundam essas categorias de estilo de documentário identificadas por Nichols, o professor reserva para a tarde a exibição de um documentário observativo "Camelos também choram" (2003), produzido por um estudante de cinema com o auxílio de uma menina de uma comunidade de criadores de camelo nômades da Mongólia. Segundo Souza, a escolha deste filme foi motivada pela intenção de tornar explícito para os alunos a diferença entre o documentário participativo e o observativo. No filme, um camelo recém-nascido é rejeitado pela mãe e a comunidade resolve realizar um ritual para que, através da música, a camelo fêmea aceite o seu filhote. A exibição do filme "Camelos também choram" marca o fim do segundo módulo.

De modo geral, podemos dizer a respeito da aula do professor, que ela constitui uma apresentação introdutória da história do cinema e do documentário, estruturada nos moldes de uma aula universitária. Contudo, apesar da impossibilidade de aprofundamento, em razão da

escassez do tempo, o professor enfatiza certos aspectos que nos dão pistas sobre alguns usos sociais e políticos do vídeo. Podemos citar, por exemplo, a possibilidade de registrar e reter aspectos da memória cultural do grupo, como no filme "Aruanda", de Linduarte Noronha, que procurava registrar as técnicas artesanais do quilombo retratado. Podemos citar também a possibilidade de criar formas mais persuasivas de conscientizar sobre as questões ambientais, como no caso do filme "The River", de Pare Lorentz, que mostra o processo de desmatamento nas margens do rio Mississipi. Este uso social da produção audiovisual foi inclusive citado por um dos alunos interessados em conscientizar sua aldeia da importância de se preservar o buriti. Por fim, outro uso da produção audiovisual que emergiu da aula foi a possibilidade de obter direitos junto às instituições não-indígenas, como no caso do filme de George Stoney, *"*You are on indian land*"*, que levou as autoridades a reconhecer os direitos do índios em não pagar o pedágio que havia sido criado no meio da terra indígena. É importante observar que o objetivo desta análise não é, de modo algum, julgar ou criticar o trabalho do professor, mas apenas mapear de forma crítica as representações que emergem da aula, de uma forma contextualizada. É impossível não reconhecer a qualidade e a sofisticação teórica da aula de Souza. Além disso, diante do tempo limitado que tinha, a quantidade de conhecimento que ele disponibilizou para os alunos impressiona.

Após a aula, assim como ocorreu no primeiro dia, os alunos foram levados para o auditório do Cine Cultura. Discutiremos a seguir os filmes que foram exibidos depois do segundo módulo. Assim, no dia 24 de junho, às 18h, na mostra "O olhar dos povos indígenas" foram exibidos três filmes: "Em trânsito - a saga dos Manoki" (2007), "Nguné Elü - o dia em que a lua menstruou" (2004) e "Que país é este? (2006)". Por fim, às 20h, na mostra "Os Povos Indígenas no Cinema Brasileiro" foi exibido pela primeira vez o filme "Juruna o espírito da floresta" (2008). É importante advertir ao leitor que o nível de análise dos filmes variam. Em alguns, a reflexão pôde ser mais aprofundada por causa dos temas que surgiram, em outros o filme foi privilegiado pelo debate que seguiu, e em outros casos ainda, a análise ficou mais precisa porque consegui acesso posterior ao filme.

2.8. Em trânsito - a saga dos Manoki

Com direção, roteiro e produção de Elton Rivas[13], o média-metragem (25 minutos)

13- Elton Rivas é doutorando em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Seu tema de pesquisa é a apropriação de dispositivos tecnológicos por populações indígenas brasileiras.

"Em Trânsito - A saga dos Manoki", de 2007, traça a história do povo que se autodenomina Manoki (e é conhecido como Irantxe entre os não-indígenas) desde o primeiro contato com os não indígenas, por volta de 1906, durante o primeiro ciclo da borracha, até o presente. O filme enfatiza o fato dos Manoki, entre 1952 e 1956, diante de diversas ameaças - cerco dos seringueiros, ataque de povos indígenas inimigos e doenças, terem partido de suas terras tradicionais para a última missão jesuíta no Brasil e a tentativa de regressar à terra tradicional, como mostra o texto de abertura:

> Em meados do século XX, atingidos por doenças, cercados pelas frentes de expansão e atacados por povos inimigos, a maior parte do povo indígena Irantxe, autodenominado Manoki, seguiu para Utiariti, a última Missão jesuíta no Brasil, onde estiveram até o fim dos anos 60. Desde então, os Manoki tentam voltar para casa...

O filme alterna uma entrevista com o indigenista Ivar Busatto, que descreve a história do contato entre os Manoki e os "brancos" de uma forma precisa e didática; uma entrevista com o padre jesuíta Moura, que conviveu com os Manoki e entrevistas com alguns índios do grupo. É do entrecruzamento destas narrativas que surge o fio narrativo do filme.

Alguns aspectos destas entrevistas chamam a atenção. Ivar Busatto, com um tom didático e informações precisas, situa o primeiro contato dos Manoki com a população não-indígena brasileira temporalmente (no primeiro ciclo da borracha) e espacialmente (entre o rio Krawari e Quarinos, no Mato Grosso, na região que hoje se localiza entre os municípios de Campo Novo do Parecis e Brasnorte), enfatizando como os seringalistas, que desejavam abrir estradas de seringa, aproximaram-se dos índios de forma violenta.

O padre jesuíta complementa esta fala de Busatto no filme, acrescentando que os Manoki não tinham força suficiente para se impor aos inimigos indígenas e se encontravam em frente aos seringueiros que vinham se aproveitar da vida deles. Esse depoimento coloca os índios em uma posição de fraqueza, quase de impotência, pois se eles não tinham força suficiente para lutar com os inimigos de outros grupos indígenas, tampouco teriam para lutar contra os seringueiros que se aproximaram de modo violento. O padre afirma essa idéia de forma explícita em outra fala: "se fosse correr a história sem uma intervenção dos jesuítas, eles iriam desaparecer com o tempo, devido aos embates e lutas". Nesta declaração, os jesuítas aparecem de forma clara na posição de protetores dos índios indefesos, imagem que corresponde muito à representação existente na política da tutela, que posicionava os índios como seres indefesos e o estado como seu protetor.

Busatto, contudo, critica a atuação dos padres, quando ao comentar sobre a época que se seguiu à ida dos índios para a missão jesuíta, declara: "o trabalho de civilização estava deixando os índios, no conjunto, na sua totalidade, quase alguém sem identidade, tanto

cultural quanto, vamos dizer assim, até étnica, porque a orientação era uma orientação para ser um bom civilizado, um bom cristão". Essa fala remete claramente à concepção essencialista de identidade, que criticamos no primeiro capítulo, que amarra a identidade do grupo a um conjunto de hábitos, valores e significados compartilhados pelo grupo – como se os índios que adquirissem produtos e hábitos da sociedade dominante deixassem de ser índios.

O diretor do filme parece concordar também com essa afirmação porque, durante a fala do indigenista, eram exibidas imagens – fotos em preto e branco– mostrando jovens Manoki vestidos como os não-indígenas, na escola. Essas fotos trazem uma dimensão mais concreta ao argumento, como uma prova material de sua validade.

Além do diretor, o próprio padre jesuíta parece seguir a mesma lógica: primeiramente ele admite que essa tentativa de transformar os Manoki em "bons cristaos" foi prejudicial: "No começo, nós interferimos na vida dos Irantxe e prejudicamos." Em seguida, revela que um padre antropólogo propôs uma "mudança radical": a de devolver os índios para as aldeias. Esta fala é interessante porque o fato do padre ser também um antropólogo dá a este último uma autoridade acadêmica, de quem pensa cientificamente a relação com os índios. Ora, a conclusão deste padre foi que seria melhor para os índios voltarem para sua aldeia, ao invés de continuarem a sofrer a influência dos jesuítas. Essa constatação reitera a de que o contato com os jesuítas prejudicou os índios no sentido de afastá-los de seus hábitos e práticas tradicionais.

Interessante perceber que alguns depoimentos de certos Manoki, como o do jovem João Osvaldo, também apresentam uma concepção essencialista de identidade:

> Depois de umas apresentações que o pessoal foi fazer fora, viram a necessidade, que era importante falar a língua, manter a cultura... De um tempo pra cá, eu não tinha nada de Manoki, hoje não, eu tenho o nariz furado. E sempre tem alguém que pergunta o que que eu tenho de índio: "Você não tem nada de índio!". Claro que tenho, eu sou índio e como tenho também o meu nariz furado.

É interessante perceber que o próprio jovem Manoki reproduz essa idéia: ele declara que antes não tinha nada de Manoki e que, diante do questionamento de sua identidade indígena, buscou em sua cultura elementos para reafirmar externamente sua identidade indígena: o nariz furado torna-se então uma prova de sua identidade. Esta fala é um exemplo que ilustra bem o fato da identidade ser contrastiva: antes de ter tido contato com não-indígenas, não havia a necessidade de instituir indícios, provas dessa identidade – por isso, olhando para trás, João Osvaldo julga que antes não tinha nada dos Manoki, ou seja, ele não se preocupava com nenhum destes elementos que hoje representam a identidade Manoki para

os não-indígenas. Ora, na sua perspectiva atual, esses signos, mais do que uma resposta à necessidade de provar sua identidade Manoki, acabaram tornando-se um indício reificado da identidade Manoki, algo que lhe garante manter sua identidade – hoje, olhando para trás, ele considera que não tinha "nada" de Manoki. Neste sentido, a furação do nariz é uma forma de provar não apenas para os outros, mas também para si, que é um Manoki.

Há ainda outra parte da fala que chama a atenção: foi depois que alguns Manoki foram fazer uma apresentação fora, que eles viram como era importante manter a cultura e falar a língua. Esta fala condiz com o argumento de Terence Turner quando este observa que são os contatos dos índios com os não-índios (principalmente com os que se interessam em aprender e registrar a cultura do grupo indígena em questão) que despertam no grupo estudado a consciência da importância e do potencial político de sua cultura nas relações com a sociedade que os cerca. Eles percebem que entre muitos não-índios, são estas práticas culturais e instituições sociais tradicionais que definem os diferentes grupos indígenas como sendo "índios de verdade", além disso, percebem também que estas práticas e crenças que integram sua cultura constituem algo que a sociedade dos brancos – ou pelo menos parte dela – valoriza, como um arcabouço cultural singular (TURNER, 1991, p. 301).

Dentro desta lógica, outras falas dos índios parecem caminhar em direção a representações comuns no discurso sobre eles formulado pelos não-indíos. O líder indígena Manuel Kanunxi, por exemplo, comentando sobre a decisão do padre antropólogo de "devolver os índios para as aldeias", constata:

> Aí viram que o índio não era pra ser tão preso, como nós tava preso lá. [...] É uma lição. Tinha que ser mais livre como ele é, um índio assim solto... Então numa época das férias, a gente pediu licença lá pros padres lá: nós já vamos embora, lá pra terra, aí viemos marchando a pé de lá até aqui.

Essa fala é interessante porque Kanunxi generaliza: "tinha que ser mais livre como ele é, um índio assim solto".

Por fim, é necessário ainda comentar que sendo um filme que enfatiza a tentativa de voltar para casa dos Manoki, o documentário toca os problemas relativos ao avanço da fronteira agrícola no Mato Grosso e à questão da demarcação de terra. Neste assunto, Kanunxi comenta

> [...] A gente ficou na reserva lá que a Funai reservou pros Manoki. Mas não é uma terra completamente tradicional, é uma terra que eles resolveram pra nós morar e hoje nós estamos reconquistando, nós queremos reconquistar, espero que o governo reconheça o nosso trabalho, reconheça a nossa força. Enquanto a gente vai demorando, o branco já vai acabando, já vai exterminando tudo, mesmo que a gente tenha avisado: "onde a terra está

> sendo reivindicada não derruba, não abre mais nem mais um pouquinho de lavoura", e abriram mais ainda e desmataram mais ainda.

Concomitantemente com o depoimento de Kanunxi, um mapa surge na tela, mostrando a terra da Reserva em comparação com a terra tradicional (a terra da Reserva corresponde aproximadamente a 1/6 do território tradicional não demarcado, do qual ela é uma ponta).

Em relação à questão do avanço da fronteira agrícola, surge uma questão problemática, os próprios Kanunxi possuem uma lavoura de 1000 hectares. Contudo, o depoimento do Manoki Mário Gilson Nâmpuli traz a justificativa: não é por ganância, e sim por necessidade.

> Hoje, nós temos uma lavoura, uma roça mecanizada, de mais ou menos 1000 ha, não porque a gente tem ganância, a gente quer o dinheiro, é porque na realidade, há uma necessidade, entende?

De um modo geral, podemos dizer que o filme se aproxima do modo definido por Nichols como expositivo. O cineasta, que não aparece inserido entre os personagens, se dirige ao espectador diretamente, no início do filme, com uma legenda que conta a história dos Manoki a partir de sua interpretação. Além disso, o filme ordena os fragmentos da história dos Manoki numa estrutura mais argumentativa, a partir do entrelaçamento de entrevistas com várias perspectivas diferentes – a perspectiva acadêmica do indigenista e as perspectivas das duas partes envolvidas no encontro entre jesuítas e Manoki – que se reiteram, como no caso da questão sobre a identidade indígena.

O documentário é fruto de um trabalho que Rivas realizou em 2005 sobre o avanço da fronteira agrícola sobre as terras indígenas do Mato Grosso para a revista Democracia Viva, publicada pelo Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE). Durante este trabalho, Rivas travou uma amizade com integrantes do povo Irantxe/Manoki e percebeu que eles tinham um forte interesse no registro e na documentação de sua história e de seu cotidiano, como revela o autor em entrevista ao Gazeta Digital, versão digital do jornal Gazeta, de Cuiabá (MT). Rivas aponta como prova desse forte interesse dos Manoki, o fato de Manuel Kanunxi, líder Manoki, ter assinado a produção do documentário por conta de ter sido o condutor de toda a estadia na aldeia e de ter indicado as pessoas que seriam ouvidas e os lugares visitados no decorrer das gravações (GALDINO, 2007). Este fato nos esclarece a forma de participação dos Manoki no filme e também o fato de Kanunxi ter determinado aqueles que seriam ouvidos no documentário, mostrando como esses trabalhos retóricos que

representam o grupo não são feitos por qualquer integrante (ou por todos), mas sim pelos que têm autoridade no grupo, ou acesso à equipe de produção do filme. Discutiremos essa questão de modo mais detalhado no terceiro capítulo.

Por fim, resta apenas acrescentar que em 2009, Rivas produziu um vídeo em conjunto com 15 jovens da Ação de Jovens Indígenas de Dourados - AJI. O AJI é uma ONG criada em 1999 que trabalha na formação política e social dos jovens indígenas (das etnias Terena e Guarani, principalmente) da região de Dourados. É interessante perceber que o AJI também apresentou um filme na mostra, justamente no dia 24 de junho, às 18h. Sobre o vídeo produzido em conjunto, Rivas comenta:

> Em janeiro, houve uma semana de oficina de produção de roteiro, onde o argumento foi desenvolvido e tivemos a primeira versão da história. Nessa oficina, assistimos a outros vídeos e discutimos as características básicas do texto para roteiro (ação, ganchos, personagens, desenvolvimento da trama). Em março, gravamos as imagens na Reserva Indígena de Dourados, ao longo de cinco dias. Nesse momento, trabalhamos outras questões relativas à produção (elenco, fotografia e direção). No mês de abril, um dos jovens indígenas envolvidos editou o material em uma versão de 15 minutos, que foi discutida com o grupo e reduzida à versão final de 10 minutos. (NÚCLEO PIRATININGA DE COMUNICAÇÃO, 2009).

2.9. Nguné Elü, o dia em que a lua menstruou

O segundo filme exibido foi o "Nguné Elü, o dia em que a lua menstruou". O filme, de 28 minutos, produzido em 2004 pelo projeto Vídeo nas Aldeias, é dirigido e filmado por dois jovens cineastas Kuikuro: Takumã e Maricá, da aldeia Ipatsé, na terra indígena do Xingu, no estado de Mato Grosso. De acordo com o site da ONG Vídeo nas Aldeias, Takumã se interessou pela produção audiovisual desde a primeira oficina realizada pela equipe do Vídeo nas Aldeias em Ipatsé, que ocorreu em 2002. Maricá, por sua vez, é o jovem Kuikuro com maior experiência fora da aldeia, pois ficou mais de um ano fora do Parque Indígena do Xingu, jogando pela seleção indígena de futebol. Ele é filho de um dos principais líderes da aldeia e concilia seu trabalho como cineasta com o estudo e também com serviços prestados na área de assistência de saúde (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2009).

O filme apresenta a interpretação Kuikuro para um eclipse lunar que ocorreu durante uma oficina de vídeo: a lua menstruou. A partir desta constatação, eles explicam as conseqüências desse fato e realizam os rituais que tal acontecimento pede – pintam o rosto para se proteger do sangue da lua, se arranham até sangrarem para se tornarem mais fortes... O filme focaliza as singularidades da cultura Kuikuro, como uma ferramenta que permite o

registro e a fixação dessa memória cultural tão particular, como podemos ver por exemplo na seguinte frase do filme: “estou passando carvão, para que o sangue da lua não fique em mim – assim é que se fazia antigamente”. Essa idéia ganha ainda mais densidade quando examinamos as parcerias que ocorreram na produção deste filme: A Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu, e o Documenta Kuikuro Museu Nacional. De acordo com o site da FUNAI:

> A Associação foi fundada em 2002 para proporcionar ao povo Kuikuro o desenvolvimento de projetos e a captação de recursos com autonomia. A entidade, que tem caráter exclusivamente indígena, busca meios para atender às demandas internas da comunidade e sua atuação é direcionada à preservação do patrimônio cultural e ambiental. Por meio do projeto Documenta Kuikuro(DKK), vinculado ao Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a AIKAX [a Associação] documenta todo o conhecimento ritual, xamânico e musical, em colaboração com pesquisadores e cineastas indígenas. (FUNAI, 2007)

É relevante observar que a Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu inaugurou nos dias 21 e 22 de julho de 2007, o Centro de Documentação da Aldeia Kuikuro de Ipatsé para promover a preservação e o desenvolvimento dos acervos visuais, sonoros e de documentação da cultura xinguana (MUSEU DO ÍNDIO, 2007). Este centro de documentação também faz parte do projeto Documenta Kuikuro (DKK) em que computadores, filmadoras, gravadores e máquinas fotográficas são instrumentos para manter a cultura - e é decorrente de uma iniciativa da aldeia (DEODATO, 2007). Um dos idealizadores do centro é o cacique Afukaká Kuikuro. Ele explica esse interesse: "O índio é que sabe as histórias que tinham nossos avós – como vocês, no papel... Nós, não. Guardamos toda a nossa tradição na cabeça. Agora, a gente tem canto, mas é importante neto, bisneto saber” (DEODATO, 2007). Essa preocupação com os jovens é também causada pela constatação de que estes não são tão interessados na cultura quanto gerações anteriores. Amunegui, um dos cineastas Kuikuro – que são 5 no total– é filho do cacique Afukaká e ilustra bem o desinteresse dos jovens em relação à cultura tradicional: ele concedia uma entrevista à repórter Lívia Deodato na mesma hora em que era apresentada uma dança tradicional. A repórter perguntou sobre o significado da dança e o jovem respondeu: "Não sei, pergunta para o meu pai, ele é quem sabe tudo".

A inauguração do Centro de Documentação é relevante, porque durante o evento foi lançado o DVD Cineastas Indígenas – primeiro da coletânea que está sendo organizada pelo Vídeo nas Aldeias – que apresenta o trabalho dos Kuikuro, sendo que um dos filmes é justamente o “Nguné Elü, o dia em que a lua menstruou”. Essa inauguração ocorre menos de um mês após a assinatura do acordo de cooperação entre a Fundação Nacional do Índio

(FUNAI) e a Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIKAX) (FUNAI, 2007). Além disso, O Centro de Documentação Kuikuro

> é financiado pelo Subprograma Projetos Demonstrativos para os Povos Indígenas (PDPI). Coordenado pelo Ministério do Meio Ambiente, o PDPI resulta do Programa Piloto para a Proteção das Florestas Tropicais do Brasil (PPG7), estabelecido na Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, a Rio-92, (Deodato, 2007).

Este financiamento reflete a lógica que move a discussão sobre os povos indígenas no circuito transnacional que vimos no primeiro capítulo e que posiciona o índio como um ícone da auto-sustentabilidade, bem como um sustentáculo de um patrimônio cultural único.

2.10. Que país é este?

O terceiro filme exibido foi o curta-metragem "Que país é este?" Produzido pelos jovens do grupo AJI em 2006. O filme focaliza um confronto entre policiais e indígenas na aldeia Guarani-Kaiowá Passo Piraju, em Porto Cambira, na região de Dourados. O objetivo é mostrar como a polícia e a mídia deturparam os fatos ocorridos na ocasião e revelar o que realmente aconteceu.

O fato, ocorrido no dia 1º de abril de 2006, causou na época uma grande comoção na opinião pública contra os índios, como testemunha o protesto de cerca de 300 pessoas –entre policiais civis, advogados, estudantes de Direito e familiares dos dois policiais que morreram no incidente– em frente ao Ministério Público Federal, em Dourados, no dia 5 de abril (CAMPO GRANDE NEWS, 2006). Essa comoção era decorrente da declaração da polícia que havia sido veiculada na mídia, de que três policiais haviam ido à reserva procurar por um suspeito de assassinato e foram surpreendidos com violência, numa emboscada de mais de cem índios e mortos a tiros, facadas e pauladas (CAMPO GRANDE NEWS, 2006).

"Que país é este?", por sua vez, procurava através de depoimentos mostrar que a situação tinha ocorrido de modo diferente: os policiais chegaram sem farda (de bermuda e chinelo) e sem se identificar, procurando o líder do acampamento, Carlito de Oliveira. Como não o encontraram, começaram a atirar para intimidar a comunidade e atingiram o pé de um rapaz de 16 anos. Os índios cercaram os policiais e entraram em luta com eles, sendo que o tiro que foi disparado contra um dos policiais teria partido de outro policial e não dos índios. Nove índios foram detidos, incluindo o rapaz de 16 anos ferido e outros que não estavam no momento do incidente –os policiais enganaram dizendo que iam levá-los para colher depoimentos e prenderam-nos.

Caso tentássemos aproximar o filme aos modelos de documentário postos em evidência por Nichols, poderíamos enquadrá-lo no modo expositivo, no qual as imagens e depoimentos cumprem a função de demonstrar e comprovar o que é dito, de modo a persuadir o espectador. Interessante perceber que, como vimos quando examinamos este modelo de Nichols, é nesse formato que são também construídas as notícias jornalísticas que visam criar uma impressão de objetividade e de credibilidade.

Nesse sentido, esse vídeo tem uma função jornalística e política, pois valoriza uma versão como sendo a verdadeira, a real versão dos fatos, em detrimento das outras que foram veiculadas pela mídia, expressando pontos de vistas que poderão se constituir como documentos capazes de justificar a reivindicação dos direitos dos presos, por exemplo.

Além disso, essa versão também contribui para valorizar não apenas a imagem dos Guarani-Kaiowá de Passo Piraju, como também do índio de modo geral, pois cauteriza a imagem negativa construída pela mídia, que através de notícias como essa reiteram uma representação dos índios como seres violentos, que beiram a animalidade, entre outros estigmas.

Por fim, atenuando essa representação negativa, o filme também contribui para restituir a auto-estima dos Guarani-Kaiowá – e dos índios presentes na sala de cinema, por extensão. Nesse sentido, é interessante perceber que, em alguns momentos, o filme estimula esse orgulho Guarani explicitamente, como na fala de Edna Marçal de Souza, filha do líder indígena Marçal de Souza, assassinado em 1983 pela causa indígena e considerado um herói entre os Guarani e outras etnias da região, como os Terena: "O jovem Guarani estuda a cultura do outro, mas chega uma hora que vai ter discernimento para acreditar no que dizem os ancestrais". Nessa fala, Edna valoriza o saber ancestral, coloca-o acima do saber proveniente da cultura do outro – inclusive o acadêmico. Ela prossegue o encorajamento aos jovens Guarani com um argumento forte: "Se o povo é forte na cultura, na identidade, na identidade étnica, sua força é maior, tem mais poder de decisão". O fato do jovem valorizar a própria cultura é uma forma de fortalecer seu povo, de lhe dar mais poder de decisão.

Em suma, vemos nesse filme um movimento de construção de uma versão que traduz a perspectiva dos Guarani envolvidos no episódio retratado, apresentada como uma alternativa à versão veiculada pela mídia que dava voz ao discurso policial. Ao mesmo tempo, a versão procura atenuar a imagem negativa sobre os indígenas existente na região e aumentar a auto-estima e o orgulho dos Guarani em relação à sua identidade. Assim, diante da tendência da grande mídia de, em situações que envolvem índios e não-índios, somente expressar a visão dos não-indíos, este documentário aponta que a produção audiovisual

oferece uma alternativa para quebrar monopólio dessa grande mídia e veicular (ainda que de forma alternativa e em menor escala) a perspectiva do grupo indígena envolvido no fato. Outro veículo que também permite a circulação dessas versões alternativas é a Internet. Nela é possível encontrar, por exemplo, versões que reiteram a do filme como, por exemplo, o Relato da Comissão Indígena durante a visita à Aldeia Passo Piraju, no site do Centro de Mídia Independente. Eles descrevem a mesma cena e acrescentam alguns detalhes como o fato de terem sido presos um professor indígena - porque era filho do cacique que eles estavam procurando - e um agente de saúde, sendo que ambos não estavam no momento do conflito (COMISSÃO INDÍGENA GUARANI KAIOWÁ, 2006).

2.11. Primeiro debate

Após a exibição destes três filmes, foi realizado um debate com o diretor de "Em trânsito - a saga dos Manoki", Elton Rivas, e três jovens da Ação dos Jovens Indígenas de Dourados (AJI), que participaram da produção de "Que país é este?"

Discorreremos, a seguir, sobre alguns depoimentos e temas tratados durante este debate, enfocando-o como um espaço social de produção de significados acerca de questões relativas não apenas ao audiovisual, mas também ao preconceito enfrentado pelos grupos indígenas.

Divino Tserewahú fez um comentário interessante sobre o filme "Que país é este":

> Sou Xavante, realizador indígena. Levei uma cópia para minha aldeia, levei para meu povo, para a escola, uso muito esse trabalho na escola, levo para meus vizinhos, outras aldeias... Como chegou ao pensamento de fazer esse vídeo? Quem fez o roteiro? Foi muito chocante para meu povo Xavante ver esse vídeo. Vocês disseram: - não temos ajuda de nada... Por que não tem apoio? FUNAI apoiava muito antes...

Os jovens Guarani responderam:

> Graziela: A solidariedade com nossos irmãos falou mais alto. Apoio? A região de Dourados é terra de ninguém...
>
> Emerson: Se não fosse esse vídeo, quem ia mostrar? [...] As pessoas da cidade mostraram a parte delas, não a nossa. Mostramos o lado dos índios, o que tinha acontecido – nenhum branco se preocupou com isso.

Dessas falas já emergem questões interessantes. Primeiramente, Divino já conhecia o filme e tinha levado uma cópia não só para a sua aldeia assistir, como também para outras aldeias da região. Este fato aponta para um intercâmbio de imagens entre diferentes etnias

indígenas, que cria uma identificação, uma solidariedade entre os grupos que fica visível na fala: "foi muito chocante para meu povo Xavante ver esse vídeo". Além disso, esse intercâmbio também os faz ver as diferentes situações em que esses produtores audiovisuais se encontram em relação ao apoio dos não-índios. Divino ficou surpreso em saber que a AJI não contou com apoio de ninguém na região, nem da FUNAI. Por fim, também chama a atenção o fato de Divino ter levado o vídeo para ser exibido na escola, ou seja, este tipo de material audiovisual também é utilizado na educação na aldeia.

A fala dos jovens da AJI, por sua vez, reforçam a questão da solidariedade – pois os jovens não são daquela aldeia– e também o fato de estarem mostrando a versão "dos índios" em oposição a das "pessoas da cidade". Essa generalização que coloca os Guarani-Kaiowá da aldeia Passo Piraju na posição de representantes dos "índios" e os policiais e jornalistas na posição de "pessoas da cidade" cria uma polarização que coloca todos os índios no mesmo lado, nutrindo um sentimento de solidariedade entre eles, e todas as pessoas da cidade do outro, criando um hiato claro entre o primeiro grupo e o segundo.

Outra questão interessante foi colocada por um professor da platéia: "Vocês conseguiram divulgar o vídeo?" Ao que Graziela responde: "Foi muito difícil porque é uma cidade muito discriminatória – mas conseguimos levar pra fora de lá. Vai ser muito ruim se eles forem julgados a júri popular: vão ser condenados"...

Divino então comenta:

> Viajei pra Nova York no mês passado. Vi muito vídeo de massacre. Só temos FUNAI. Por isso é que é importante nós mesmos, indígenas, trabalharmos as nossas imagens para a sociedade brasileira entender como é a sociedade indígena. Ninguém sabe o que é o povo Xavante, mas a gente está divulgando, falando... Fui para Roraima. A situação tá crítica. Exército. Temos que brigar para defender nossos direitos.

Essa questão da divulgação do vídeo e a resposta do Divino são muito reveladoras. No caso dos jovens da AJI, eles só puderam divulgar fora da cidade, o que aponta para uma trajetória de circulação do vídeo diferente da pensada na hora da elaboração do vídeo. Os jovens visivelmente queriam mudar a opinião pública na cidade deles, pois temiam a condenação dos indígenas presos, caso fossem julgados em júri popular. Nesse ponto, a contribuição de Divino acrescenta ainda outra dimensão: ele esteve em Nova York o que aponta uma rede de circulação para os vídeos realizados pelos realizadores indígenas (ou a pedido dos grupos indígenas) que ultrapassa a fronteira nacional. Como vimos, a rede em que foi re-elaborada a representação do índio, enquanto ícone da sustentabilidade e sustentáculo de um patrimônio cultural único, é transnacional. Foi a influência e a pressão de instituições internacionais que levaram a uma re-elaboração da visão do índio no Brasil. Este ponto da

mudança da representação do índio no Brasil, aliás, suscita uma motivação em Divino em produzir filmes sobre os Xavante: é preciso que a sociedade brasileira entenda como é a sociedade indígena. Ninguém sabe como é o povo Xavante, então, é preciso divulgar. Nesse sentido, Divino propõe um trabalho de definição e divulgação da imagem de seu povo – e dos índios, de modo geral– para a sociedade brasileira, para que ela os olhe a partir das representações criadas por eles (e não pela lente dos não-índios).

Neste âmbito, é importante destacar o comentário que o deputado Xavante Zé Maria proferiu no debate, contestando algumas representações preconceituosas dos não-índios em relação aos índios - como por exemplo, a visão de que estes últimos seriam ameaças à soberania nacional :

> Os brancos foram recebidos de braços abertos, com danças, comidas típicas, mulheres... Nós somos legítimos brasileiros, nós não ofertamos nossas terras para as multinacionais, fazendeiros, governo. Que país é este que não conhece sua raiz? Nós contribuímos. O índio é a entrada do progresso, o portal do progresso e também do exuberante Pantanal, das matas amazônicas. Se somos a entrada do progresso porque o governo não nos tira da terceira dimensão do progresso pra ser país de primeira? Por que nosso governo não faz país crescer, pra ser de primeiro mundo?

Ao mesmo tempo em que contesta os preconceitos, esse comentário estimula também um sentimento de orgulho e de reivindicação do reconhecimento da contribuição dos povos indígenas para o Brasil e, por extensão, dos seus direitos também.

2.12. Juruna o espírito da floresta

Às 20h, na mostra "Os Povos Indígenas no Cinema Brasileiro" foi apresentado, pela primeira vez, o filme "Juruna o espírito da floresta", ainda em fase de finalização. O documentário de 90 minutos traça uma biografia do ex-deputado Xavante Mário Juruna, através do cruzamento de depoimentos de familiares–incluindo o de Diogo Amhó Juruna, filho de Mário Juruna, que estava presente para participar do debate após o filme - de não indígenas que o conheceram, de trechos de discursos e imagens da época. O filme segue um tom didático e expositivo, apontando para a ousadia da atitude de Juruna, sua honestidade e sua boa intenção em lutar pela causa indígena, versus os obstáculos que enfrentou na câmara por conta de suas atitudes polêmicas e as armadilhas que preparam pra tentar denegrir sua imagem.

Em relação ao audiovisual, é interessante observar que Juruna utilizava um gravador "pra registrar tudo o que o branco diz", todas as promessas feitas pelas autoridades a respeito

dos índios. Deste modo, caso não cumprissem as promessas, ele tinha provas de que elas tinham sido feitas. Esta utilização do gravador, foi também estendida hoje ao vídeo, como foi salientado em diversos momentos da mostra. Neste ponto, o vídeo é utilizado como uma prova documental, tem o mesmo valor de um contrato assinado e pode ser, portanto, utilizado para provar algo.

Em relação à imagem do índio, emergem algumas idéias que já encontramos na análise dos filmes anteriores, como podemos ver neste exemplo:

> A briga contra índio com fazendeiro, e todo dia está acontecendo. E cada dia, é polícia, é PM, é polícia federal que tutela índio, que expulsa índio para fora de sua terra. Índio Guarani, índio Kaigang, o índio que vive na divisa do Paraguai, índio Nambiquara, Índio Xavante, Krenakore, do Peixoto de Azevedo, foi tirado índio Krenakore pra Xingu e morreu 400 Krenakore e sobrou 80 índio, enquanto que a Funai já matou índio, o índio autêntico, o índio que anda nu, índio que manifestava sua tradição. Será que o ministro, ele não está enxergando a briga do índio com fazendeiro, aonde está a autoridade do Brasil? Parece tudo autoridade aqui no Brasil e tudo comprometido com fazendeiro. Aqui no Brasil não tem chefe de poder, essa autoridade não vale nada aqui no Brasil. E toda a autoridade é comprometido ou medroso. Esse presidente da república também, ele é contra a nação indígena, é contra povo. Se fosse presidente bom, ele já tinha comandado tudo, como todo ministro, a mesma panelinha, a mesma cabeça, e pra mim todo ministro é corrupto, todo ministro é ladrão, todo ministro é sem vergonha e todo ministro é mau-caráter. Essa é a vergonha do Brasil, é a vergonha do país. (Discurso do deputado Mário Juruna, na Câmara, em 1983).

No célebre discurso que Juruna proferiu na Câmara dos deputados em 1983, podemos destacar duas idéias principais. Primeiramente, Juruna se refere ao "índio" de maneira geral e em seguida, cita diversos povos indígenas, enfatizando seus problemas com os fazendeiros, com a polícia e com a FUNAI e o desamparo decorrente da falta de ação do governo. Nesta generalização, ele traça uma polarização que posiciona todos os povos indígenas do mesmo lado (assim como vimos no filme "Que país é este?"), o que acarreta um sentimento de solidariedade entre esses povos. Outra representação que aparece de forma nítida em seu discurso é a do "índio autêntico", que ele define como sendo o índio que anda nu e que manifesta sua tradição. Nesta fala, ele expressa a idéia de uma identidade indígena que remete à uma concepção essencialista, como vimos no filme "Em trânsito, a saga dos Manoki".

Outra representação que aparece novamente é a de que o índio é comprometido com questões ecológicas, é um sustentáculo da sustentabilidade, pois preserva a natureza em oposição ao não-índio que a destrói.

> Vejo tudo desmatado pelo interesse econômico e me pergunto cadê a força do governo de falar tanto da natureza, preservar a natureza, e ninguém preserva? Até o governo está cedendo ao pensamento da lucratividade. Então, tem que também defender a natureza,

> como nós Xavante e outras demais tribos que defende há milhares de anos, sem poluir rio, sem poluir ar. É tudo ligado ao homem, então é nossa responsabilidade, é do homem como um todo e não só do governo, não só do índio, mas de todos. Então pára com o desmatamento, com o plantio de soja, algodão [...] O mundo está caminhando e nós devemos nos preparar. (Depoimento de um Xavante)

Ambos os discursos, que expressam representações da imagem do índio criadas pelos não-índios, foram proferidos por índios Xavante, o que nos mostra como eles se apropriam dessas representações em suas falas, de acordo com suas intenções retóricas.

Por fim, vemos também como a trajetória política de Mário Juruna, sua entrada no círculo de poder não-indígena, representou uma conquista para os povos indígenas, um motivo de orgulho, de valorização da imagem do índio.

> Senhor presidente, senhores deputados, volto pela última vez à tribuna para apresentar minhas despedidas, lamentando não poder retornar para mais uma legislatura, justamente, em que será instalada a assembléia nacional constituinte. Pela primeira vez na história do Brasil, um índio foi levado ao cenário do poder. Quero abraçar a todos os companheiros eleitos na minha época, e aos militares que exerceram poder, pois foi na sua época que um chefe de uma comunidade indígena, foi eleito e pôde implantar a comissão do índio, que tantos serviços vêm prestando às tribos brasileiras. É incrível que agora, com o governo civil, eu não tenha sido reconhecido por esse trabalho que desenvolvi. A todos que me ajudaram e me estimularam nesta luta, o meu muito obrigado e a certeza de que esteja onde estiver, Juruna jamais terá descanso enquanto o seu povo não for tratado com o respeito e a dignidade que merece. (Último discurso proferido por Mário Juruna)

Outro exemplo pode ser encontrado na fala de Diogo Juruna: "[Diziam] por que esse homem pensa tanto em terra? O que é a terra? O que vai fazer com isso? Mesmo assim, recentemente, após a morte, os brancos reconheceram a luta dele. Foi vitorioso".

2.13. Segundo debate

É importante destacar que este foi o único filme exibido na mostra "Os Povos Indígenas no Cinema Brasileiro", que foi seguido de um debate. Estavam presentes o diretor do filme Armando Lacerda, o filho do ex-deputado, Diogo Amhó Juruna, o deputado Xavante José Maria Paratsé e o cacique da aldeia de Juruna, Aniceto Tsuezawére.

Em linhas gerais, no debate, Armando Lacerda narrou como se interessou pela história de Juruna - ainda estudante de jornalismo - e como, mais tarde, já como jornalista de política, encontrou-o como deputado federal. Falou do carisma de Juruna – "toda a vez que ele discursava na tribuna, o plenário enchia, ele falava muito bem" – e também das críticas e do preconceito da imprensa: "sempre tinha um colunista que escrevia uma notinha ridicularizando a participação do índio na política". Falou também das conquistas e de como ele contribuiu para a luta pela devolução das terras indígenas.

Diogo, Aniceto e José Maria, por sua vez, revelaram detalhes dos bastidores da filmagem – como ela foi recebida pelos mais velhos da aldeia – contaram como era a convivência com Juruna, seu espírito de liderança, seu comprometimento com a causa indígena e falaram sobre a necessidade de se ter representantes indígenas no governo.

Em linhas gerais, no debate, podemos destacar duas idéias principais: a exaltação de Juruna, alçado à posição de um herói – o que não apenas valoriza a representação do índio, como também estimula a que outros sigam o seu exemplo - e, de forma bem mais secundária, a construção negativa da imagem do índio que a imprensa faz.

Esse debate marca o final do segundo módulo. No próximo capítulo, examinaremos o terceiro e o quarto módulo, para percebermos as práticas e representações (re)produzidas no decorrer destes módulos da oficina e das demais atividades da mostra que ocorreram concomitantemente.

CAPÍTULO 3 – MOSTRA VÍDEO ÍNDIO BRASIL - CAPACITAÇÃO DE JOVENS LÍDERES INDÍGENAS PRODUTORES DE AUDIOVISUAL: TERCEIRO E QUARTO MÓDULOS

Este capítulo dará continuidade à descrição e à análise do processo de capacitação em produção audiovisual de jovens indígenas do Mato Grosso do Sul, que ocorreu durante a mostra Vídeo Índio Brasil. Assim como no capítulo anterior, focalizaremos não somente a Oficina Básica de Produção Audiovisual ministrada exclusivamente para jovens indígenas, mas também as demais atividades da mostra (que eram abertas ao público em geral) a que estes alunos da oficina tiveram acesso.

No capítulo anterior descrevemos e analisamos os dias da mostra correspondentes aos módulos teóricos da oficina - o primeiro ("A história do cinema e do audiovisual") e o segundo ("A linguagem do documentário"), lecionados por Hélio Godoy de Souza, professor e pesquisador da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, especializado em documentário. Neste capítulo, descreveremos e discorreremos sobre os módulos práticos da oficina, a saber, o terceiro módulo:"Fotografia para o audiovisual" e o quarto módulo: "Edição e montagem".

1. Terceiro módulo: fotografia para o audiovisual

1.1 Lente e diafragma

O terceiro módulo "Fotografia para o audiovisual" foi ministrado por Sérgio Sato, fotógrafo e coordenador do Museu Dom Bosco, com o auxílio de Paulinho Kadojeba, cineasta Bororo. Paulinho recentemente havia feito uma oficina do projeto que Sérgio desenvolve, através do Museu Dom Bosco: o Programa de Apoio ao Realizador Indígena (Proari).

A aula buscava passar os conceitos básicos de fotografia através da prática, da manipulação dos equipamentos. Sérgio começou a aula explicando como a lente concentra luz no filme, aludindo ao processo análogo que ocorre no corpo humano: "no corpo, o olho concentra a luz no globo ocular e esta é processada pelo cérebro". Ele chamou os alunos para irem lá na frente, onde ele estava e me pediu para ir também, para servir de exemplo. Pediu para que eu olhasse para a luz e depois para um lugar mais escuro, para que os alunos

percebessem como a pupila se retrai com muita luz e se dilata quando a quantidade de luz diminui.

> A coruja só anda de noite porque a pupila dela é muito grande, muito dilatada, não lida bem com muita luz. A pupila regula a quantidade de luz que entra no olho, ela é como uma torneira: imaginem que vocês têm que encher um balde de 5 litros e que a torneira toda aberta encha 10 litros por minuto. Se deixar a torneira desse jeito, o balde enche em 30 segundos, se deixar a torneira, só meio-aberta, o balde enche em um minuto. Na máquina o olho é a lente e a pupila é o diafragma, se ele ficar muito aberto, entra muita luz muito rápido, se você deixar muito tempo pode queimar a foto... A gente vai fazer uma experiência para entender... O diafragma serve para controlar a quantidade de luz. Meu olhar vai sempre buscar o que tem mais luz. Mas o diafragma serve também pra controlar a profundidade de campo.

Vemos nesse trecho como o professor tenta traduzir de diferentes formas o conteúdo técnico, de forma a facilitar sua compreensão.

1.2–Visita de Diogo Juruna, Marcos Terena, Maria Morales e José Maria Paratsé

No meio da aula, a oficina recebeu a visita de convidados importantes como Marcos Terena, membro da cátedra indígena internacional e presidente do comitê intertribal; Maria Morales, cineasta da Bolívia, de etnia Uiamara – que é o povo indígena do presidente Evo Morales; o cacique José Maria Paratsé, político Xavante; e Diogo Juruna, filho do ex-deputado Mário Juruna. Em todos os discursos a tônica era a mesma: a importância dos jovens estarem ali e o potencial do projeto. Marcos Terena foi o primeiro a se apresentar, ressaltando como a Oficina Básica de Produção Audiovisual era um projeto maravilhoso e uma grande oportunidade para as populações indígenas. Maria Morales contou que filma diferentes culturas e que luta desde os anos 90 por terra, mas que está feliz porque hoje o líder da nação é indígena. A presença dela é interessante porque estimula uma aliança que se estende não apenas entre etnias indígenas brasileiras, mas que também ultrapassa as fronteiras do país. Em seguida tomou a palavra o deputado José Maria Paratsé:

> Vocês estão sendo nossos instrumentos de defesa, defendendo nosso direito, documentando fatos que acontecem nas aldeias, documentando as lutas de nossos líderes daqui do Mato Grosso do Sul. As lutas dos outros estados não são diferentes, são as mesmas lutas [ele é do Mato Grosso], devemos aprender também isso: o que os nossos irmãos passam aqui, a gente passa lá também. Então agora é um meio de interagir também tendo a máquina na sua mão.

As palavras do deputado explicitam a idéia da utilização do vídeo como meio de obter provas e versões de fatos que garantam o cumprimento dos direitos indígenas e confrontem a grande

mídia. Também reiteram o potencial do vídeo de aproximação de grupos indígenas de diferentes estados e etnias.

Em seguida, Marcos Terena pediu que cada aluno se apresentasse. Junto com a apresentação eles falavam também de seus projetos e do que significava a oficina. Eis algumas das falas dos alunos:

> -É uma porta que está se abrindo.
>
> -Quero estar mostrando a cultura do meu povo, vou ser líder pra buscar coisas pra minha comunidade e quero fazer isso através do vídeo. A gente não tirou um dedão da nossa terra e o europeu veio lá de longe pra depois dizer que a gente está invadindo a terra deles. Tanto faz a etnia Terena, Kaiowá, Xavante, temos que ficar juntos.
>
> -Espero divulgar mais as tradições.
>
> -É uma grande oportunidade estar aqui.
>
> -Queria trabalhar a questão política. É véspera de eleição e a aldeia tá nesse contexto. Nós como liderança, temos que esclarecer essa questão.
>
> -Somos descendentes de um povo oprimido há mais de 500 anos e essa é a ferramenta pra gente falar o que quer levar pro mundo, quem somos nós e o que pensamos.

Paulinho acrescentou:

> Antigamente a gente tinha a história contada por nossos avós – a tradição oral. Nesse trabalho aqui, estamos dando uma resposta positiva. Tem que falar em pé, não pode baixar a cabeça. Vocês têm uma arma muito forte aqui, tem que agir com dignidade, respeitando. Vocês têm uma máquina poderosa, tem que aprender a usar para que no futuro vocês possam contar a história dos nossos velhos pra esse mundo que discrimina a gente. Porque isso não é ensinado na escola ocidental. Hoje tem uma lei que todas as escolas do Brasil têm que ter uma história do índio.

Divino instigou essa discussão comentando que na área da comunicação, os índios da Bolívia e do Chile são muito fortes e muito famosos na produção cinematográfica. Ele contou que foi para uma oficina de cinema em Cuba e que era o único índio brasileiro. Maria complementou falando que seu trabalho é nacional, mas não conta com ajuda, diferentemente das rádios comunitárias que têm até uma universidade na Bolívia sobre comunicação. Eles não querem essa teorização porque preferem focalizar os problemas que precisam abordar. Sérgio então se ofereceu para abrir um diálogo para todo tipo de parceria – física e intelectual e falou sobre o PROARI que atua com várias etnias, desenvolvendo uma formação destinada a servir a comunidade. Especificou que é uma instituição privada, mas que teve concessão de espaço do estado. Tem também convênio com a Cinearte de La Paz, comanda por Ivan Molina e também com a Universidade Federal de Goiás. Anunciou que posteriormente enviaria oito alunos para estudar lá, sendo que Divino iria como líder desse grupo. Por fim, reiterou o convite para abrir

diálogos com Maria e estudar maneiras de apoiar as produções de seus trabalhos. “Essas pesquisas não servem de nada nos arquivos, temos que levar esse conhecimento a todos os níveis”. Marcos Terena também se manifestou de forma favorável à idéia: “Temos todo o interesse de criar esse corredor Bolívia, Campo Grande e Brasília”. Mencionou também um aparelho que filma e transmite para Internet pro mundo todo. “Temos muitos estudos que foram feitos sobre nós, é preciso reproduzir isso e vocês têm que fazer isso. Seguir o que foi dito na ECO 92: ‘Caminhamos em direção ao futuro, mas nos rastros dos nossos antepassados’. Vocês podem ser grandes engenheiros, mas não terá valor se esquecer os rastros dos nossos antepassados na língua, nas roupas. O brinco Xavante não é só um enfeite: você tem que conquistar aquilo ali. É isso que a gente chama de identidade.”

Essa discussão é interessante porque é um espaço de negociação de alianças e de afirmação da importância do audiovisual indígena. Também reforça a importância de que os produtores audiovisuais tenham acesso a toda tecnologia, sem que esqueçam de seus laços com seus grupos indígenas.

Outro trecho da discussão reafirma ainda mais a relevância da produção audiovisual indígena e a coloca como uma ferramenta chave para lutar pelos direitos dos povos indígenas. Como Marcos Terena argumenta, “[a produção audiovisual] tem um uso político: fortalece os direitos indígenas. Em Roraima, se não fosse o índio filmando escondido... É preciso estar filmando tudo, porque se acontecer uma violação dos direitos, vocês vão estar lá. Tem que ter consciência de como usar isso para nossos povos, não basta dominar a técnica.” Nesse ponto, ele insere os índios norte-americanos como referência de luta e organização: “os índios do norte têm mais poder, mais tecnologia. Têm vantagem porque vão criar um comitê gestor. No Brasil, tem esse problema: não tem conexão entre os produtores de audiovisual.”

1.3 Profundidade de campo e foco

Depois dessa discussão a aula de Sérgio foi retomada. Para falar sobre a profundidade de campo, ele pede a um voluntário para ir para frente de todos, olhar para um texto próximo e em seguida, olhar para o fundo da sala. Depois explica que quem regula isso também é o diafragma e deixa cada um ver como funciona (e passar a explicação para o colega que está atrás na fila, esperando para ver). Um dos alunos se arrisca a explicar: “quando o diafragma fica mais aberto, entra mais luz, mas a profundidade diminui...” Outro se empolga e se arrisca a explicar em Guarani para seu colega. Sérgio, sempre atento, fazia as

correções e observações: “vocês têm que falar mais, alto, vocês são produtores audiovisuais, realizadores indígenas.– a câmera tem que compreender o que vocês falam”. Essa fala é um exemplo de como Sérgio buscava sempre estimular uma postura dinâmica e ativa nos alunos: “quem quiser descobrir, vem cá”. Além disso, ele também incentivava os jovens a passarem o novo conhecimento adquirido aos outros. Essa dinâmica de aula buscava, sobretudo, aumentar a auto-estima dos alunos. “Esses povos estão num momento muito delicado. Passaram ao longo do tempo por um extermínio da auto-estima. Aqui eles aprendem que podem fazer as coisas”, argumenta Sérgio. Ele acredita que a oficina, mais do que possibilitar passar as técnicas de fotografia e filmagem, permite criar uma postura mais autônoma e crítica, diante da sociedade. É nessa valorização da auto-estima, trazida pela capacitação técnica que ele aposta: “o objetivo do projeto é dar uma visão crítica sócio-política. O projeto não vai durar pra sempre, a oficina acaba, os recursos acabam, mas o que fica? Esse conhecimento crítico, o aprendizado que vai trazer uma nova perspectiva diante da sociedade.” Neste ponto, cabe observar que este discurso de capacitação pressupõe a vulnerabilidade e a vitimização dos povos indígenas –que são termos que remetem ao discurso tutelar.

Este efeito na auto-estima é visível na fala dos alunos, como exemplifica o depoimento de Elison, jovem Terena: “é a primeira vez que eu pego assim na câmera, e eu me senti uma pessoa assim, um pouco maior, porque eu tava com a câmera na mão, e os botões parecia que era uma coisa assim monstruosa –só que hoje pra mim, eles se tornaram simples...” (AGUERO et al, 2008) Esta fala aponta para a idéia de que o fato de utilizar a câmera dá poder àquele que a está empunhando, o que pode ser lido como um certo fetichismo tecnológico, já que transfere à máquina os resultados obtidos através de seu uso social e político.

Sérgio então introduz a noção de foco: para ter foco, a luz é muito importante, tem que ter luz suficiente para poder fechar o diafragma, ganhar profundidade de campo e nitidez, senão a foto fica escura. E não adianta usar o flash – é muito ruim, e quando se usa (raramente) nunca se usa direto. A boa foto é a que tem a quantidade de luz exata. Outra coisa importante é a direção da luz: luz direta é horrível. Um outro problema para o foco é a utilização do zoom. Principiante não pode usar o zoom. Se for usar, só deve fazê-lo com tripé.

Os alunos começaram então a testar diversas combinações de foco com o diafragma. “Não existe receita, nem situação ideal, cada lugar é uma fórmula diferente”.

1.4. Reportagem do SBT

O fato de ser o primeiro festival de filme indígena do Brasil chamou a atenção da imprensa. Além disso, muitos jornalistas acharam particularmente interessante a oficina básica de produção audiovisual. Dentre estes, podemos citar por exemplo, uma equipe de TV do SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) que veio filmar o que os alunos da oficina estavam aprendendo durante a aula de fotografia de Sérgio. Foi interessante porque os alunos tinham acabado de aprender sobre a importância e a utilização da luz e puderam ver a equipe de TV com o câmera e outro rapaz com um foco de luz atrás. A repórter escolheu uma das duas meninas que estavam lá e começou a perguntar sobre a importância do vídeo para ela, ela então respondeu:

- O vídeo tem mais força que o jornal porque tem gente que não gosta de ler. O vídeo não. O vídeo é legal, você pode assistir. Gostaria de trabalhar com o vídeo, estar filmando, tenho o interesse de estar desenvolvendo.
- Você tem interesse de estar aplicando na sua aldeia?
-Estou aprendendo coisas novas, tenho o pensamento de estar registrando a história da minha comunidade. Quando os velhos morrem, morre a história com eles, como já aprendi aqui. É muito importante para nós e para a história da nossa comunidade.

2. A festa do Kikikoi

Na quarta-feira, dia 25 de junho, o primeiro documentário exibido na mostra "O olhar dos povos indígenas" foi "A festa do Kikikoi", de 1996, dirigido e produzido por Juracilda Veiga e Wilmar da Rocha. O filme de 45 minutos mostra o ritual do Kikikoi, realizado para promover a separação e o encaminhamento dos mortos recentes à aldeia dos espíritos dos mortos, de modo a dar condições para que estas almas possam reencarnar. É interessante observar que o ritual remete à criação da sociedade Kaingang. O filme também mostra o rito de purificação dos viúvos destes mortos, realizado com o objetivo de separar a energia vital partilhada pelos esposos, restituindo-a ao viúvo.

De modo geral, o documentário foi construído seguindo um modelo expositivo, com cenas dos rituais e da preparação destes, mescladas com entrevistas realizadas principalmente com integrantes mais idosos da aldeia Kaingang, para que explicassem o ritual e sua preparação. Neste ponto, é interessante destacar uma fala de um ancião Kaingang, na qual

explica que, antes do contato com os não-índios, o "kiki" era uma bebida fermentada, à base de água e mel de abelhas, que eles tomavam no ritual. Depois do contato, por causa do desmatamento realizado pelos não-índios, as abelhas se foram e com elas o mel: os sacerdotes Kaingang substituíram então o kiki por cachaça. Nesta declaração, vemos novamente a posição do índio atrelado à ecologia e à sustentabilidade, em oposição ao não-índio que desmata. Contudo, a força deste exemplo reside na ilustração que ele traz de como o contato interétnico repercutiu no ambiente dessa aldeia Kaingang e acabou reverberando no próprio ritual. Além disso, criou um problema para a aldeia em relação ao alcoolismo. Como comentou Juracilda durante o debate que ocorreu após a exibição dos filmes da mostra "O olhar dos povos indígenas"[1], hoje existe muito alcoolismo na aldeia, o que ela relaciona com a desestruturação social trazida pelo contato interétnico que emerge em questões como essa, como a impossibilidade dos Kaingang de preparem suas bebidas fermentadas tradicionais. Ela argumenta que as bebidas fermentadas não viciam tanto quanto as destiladas e que antes não havia problema de alcoolismo na aldeia.

Sobre a produção do documentário, Juracilda esclarece que o vídeo foi realizado sem roteiro nem ensaios, a pedido dos Kaingang. Eles iam realizar a Festa do Kikikoi e queriam registrá-la para guardá-la como memória. Vemos, portanto, novamente, a idéia da produção audiovisual como forma de construir uma memória material para o grupo. Contudo, neste ponto, é importante observar que atualmente, segundo Juracilda, este ritual se perdeu, mesmo tendo sido gravado em vídeo. Com efeito, por ser uma religião sacerdotal, a transmissão do conhecimento não se atém à técnica, mas depende também da transmissão de poder. Não basta saber os cantos, é preciso ter poder para cantá-los. Ora, todos os anciãos que realizavam o ritual morreram sem terem conseguido transmitir esse poder. Juracilda acrescenta que hoje, se há muitas comunidades que não realizam o ritual, não é porque não acreditem nele, mas porque sabem que a responsabilidade de trazer os mortos e levá-los de novo é grande – somente os rezadores podem lidar com os mortos sem risco. Vemos nessa situação, portanto, que esta memória eletrônica nem sempre garante a continuação de uma determinada prática cultural e social, mesmo que ela tenha sido construída didaticamente para atingir este propósito. Contudo, o vídeo, se não garantiu a continuação da festa do Kikikoi, em contrapartida, foi usado para conseguir demarcar a terra do grupo. Ou seja, os usos do produto audiovisual final nem sempre são os que foram pensados no momento de sua gestação.

1- Tendo em vista que esse debate só disse respeito ao filme "A festa do Kikikoi" (e não ao filme "Huni Meka, os Cantos do Cipó", que também foi exibido nesta mostra), esta discussão será integrada a esta parte - e não apresentada em separado, como fizemos no capítulo anterior.

Outro ponto interessante do debate foi a observação de Juracilda de que foram os Kaingang de Nonoai que criaram indiretamente o movimento Sem Terra. A idéia original, explicou ela, era a de assentar os que se encontravam sem terra na área dos índios. Quando eles disseram que não iam ceder terras porque estas eram para seus filhos, o governo teve que pensar em outra solução. Esse fato, segundo Juracilda, demonstra como a luta e a resistência dos índios podem ter impacto nacional – "quando eles tomam posição e resistem, eles remodelam o Brasil".

De acordo com ela, existem hoje cerca de 30 000 índios Kaingang, e mesmo depois de 180 anos de contato, algumas comunidades falam somente Kaingang. Para ela, cada povo tem seus processos de mudança e determina dinamicamente sua cultura e seu jeito de se expressar. Esta argumentação condiz com a visão de que os povos indígenas constituem um núcleo de resistência cultural e política, que vimos no primeiro capítulo. Neste sentido, Juracilda tem atuado na educação escolar indígena, tanto na construção do projeto político e pedagógico de escolas indígenas, quanto na formação de professores índios. Além disso, antropóloga e indigenista (como ela própria se define), ela é autora de laudos periciais e antropológicos sobre diversas terras indígenas no Sul do Brasil. Ela trabalha desde 1979 (quando entrou no CIMI) junto a populações indígenas do Sul do Brasil, especialmente com os Kaingang e os Guarani.

3. Huni Meka, os cantos do cipó

O segundo filme exibido na mostra "O olhar dos povos indígenas" do dia 25 de junho foi o filme "Huni Meka, os cantos do cipó". O documentário de 25 minutos, dirigido por Tadeu Siá e Josias Manà Kaxinawà, foi produzido pela ONG Vídeo nas Aldeias em 2006. É relevante notar que esse filme integra o segundo DVD (que apresenta o trabalho dos cineastas Hunikui) lançado recentemente na coleção Cineastas Indígenas.

O filme focaliza o ritual dos cantos do cipó bem como os bastidores e a gravação de um CD de música Hunikui na Aldeia São Joaquim, localizada na região do Rio Jordão, no Acre.

É interessante perceber que esse material, que será produzido como contendo os cantos tradicionais Hunikui, é uma seleção realizada por um professor indígena, como revela o texto de abertura:

> Os professores do povo Hunikui, no Acre, têm trabalhado com os seus anciãos para que seus conhecimentos não se percam. Isaías Sales Ibã pesquisou os cantos tradicionais e convidou uma equipe para gravar um CD e publicar um livro para as suas escolas.

Apesar do conhecimento valorizado ser sobretudo o saber dos anciãos, é interessante ver que nesse caso, quem determinou os cantos que iriam representar a tradição da aldeia foi um professor. Esta situação é diferente da do filme "A festa do Kikikoi" no qual o saber e a decisão sobre a representação desse saber estava na mão da liderança anciã. Neste filme, vemos portanto a emergência de outro tipo de autoridade, firmada na representação do especialista.

Ora, o filme em si constitui também uma representação sobre os cantos tradicionais – e por extensão– sobre a cultura tradicional Hunikui. Nesta perspectiva, os próprios diretores –que são jovens cineastas Hunikui formados nas oficinas do Projeto Vídeo nas Aldeias– também constituem uma forma de autoridade, já que detêm a câmera e definem o que ela irá registrar. Assim vemos três tipos de autoridade que se sobrepõem no filme: o saber "tradicional" detido pelos anciãos, o saber acadêmico dos professores que definem como esse saber tradicional será selecionado e o saber técnico dos cineastas indígenas que definem o recorte através do qual o saber tradicional - e sua seleção – serão representados, de acordo com os interesses desses cineastas. Por fim, resta ainda destacar que neste caso (que retrata uma situação freqüente) os cineastas indígenas também são jovens que detêm um conhecimento acadêmico. Tadeu Siã Kaxinawá é um professor formado pela Comissão Pró Índio do Acre, que pratica um ensino diferenciado, com conteúdo programático na língua indígena e voltado para a realidade indígena. Josias, por sua vez, é filho de um pajé cantador da aldeia vizinha e agente agroflorestal indígena (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2009). Vemos, assim, que existem formas de favorecer a convergência destas três autoridades que destacamos: os cineastas indígenas, neste filme, também detêm um saber acadêmico e, pelo menos um deles, é filho de um chefe da aldeia. Discorreremos de modo mais aprofundado sobre esta questão no próximo capítulo, quando abordarmos os diferentes usos sociais e políticos da produção audiovisual indígena.

"Huni Meka, os cantos do cipó" parece o tempo todo voltado para atrair o interesse dos jovens da aldeia, bem como ensiná-los acerca do ritual que leva à miração e aos cantos do cipó. Construído num tom didático, o documentário procura mostrar todas as etapas do ritual, desde a procura e a escolha do cipó e das demais plantas utilizadas no ritual, até os usos de cada uma das plantas e os efeitos que causam, como podemos ver, por exemplo, neste trecho.

> É esse aqui. Tá aqui o pé. Ele está enrolado nesta árvore. Vou levar esse aqui. Esse é o cipó da floresta e do macaco de cheiro. Primeiro você sente a força do macaco. Você vê uma luz amarelada. Quando você bebe, você ouve todos os sons da natureza. Você escuta bem. E teu corpo fica levinho, levinho. Você vai sentindo. Esse cipó é levinho. Aí começa a cantar. E a floresta balança.
>
> -[...] O que você está procurando tio? [o cineasta indígena pergunta]
> -vamos preparar o cipó. Eu vim buscar uma erva. Preciso também de pau para bater o cipó. Essa erva diminui a tonteira da bebida. Ela se chama *itsami.* Vamos continuar procurando.
> - O que você pegou?
> -Olhos de Jarina
> - Serve pra quê?
> -Ajuda a ter uma boa miração. Essa folha balança com o vento, pra lá e pra cá. Isso acontece também com a miração. Quando balança pra lá, vai clareando e mostra tudo o que você quer ver.

O filme também mostra momentos de um ritual de cura, de um ritual dirigido aos jovens para que estes consigam entoar o canto do cipó, e do ritual no qual se bebe a infusão e se entoa os cantos, ao mesmo tempo em que se tem a miração.

Através da análise do canto, o documentário também revela o mito de origem do ritual:

> Na língua portuguesa, a primeira coisa que se aprende é a letra A. Quando surgiu o cipó, o primeiro canto também foi com A. AAAAa EEEEEe. Ninguém conhecia ainda. Quando descobriram o cipó admiraram-se. Ele foi o primeiro a provar o cipó. Depois do dilúvio, ele se transformou num sapinho. O nome dele era Hiripaka Piriri. Foi ele que começou a tomar o cipó. E recebeu os poderes da natureza. Aí o pessoal se admirou. Os homens fizeram "Ah" e as mulheres "Eh"! Todo mundo cantou admirado.

Um fato que contribui para entender porque o vídeo segue predominantemente esse tom didático é que Tadeu é um professor preocupado em incluir em suas aulas a cultura Hunikui e que Josias também tem interesse pelos cantos e pelas tradições de seu povo, interesse instigado pelo pai, que é cantador e pajé de uma aldeia vizinha e um dos líderes do movimento de retomada das tradições Hunikui. Portanto, o olhar dos dois cineastas é direcionado para essa preocupação em fomentar e promover a cultura local.

Ora, esses jovens, pelo que o filme demonstra, são exceções. Parece que um dos grandes problemas da aldeia – que este vídeo se propõe a atenuar– é a falta de interesse dos jovens, como aparece em diversos trechos, como neste em que um ancião está participando das gravações dos cantos (feita pela equipe do Vídeo nas Aldeias) e conversa com um jovem:

> - O meu tio me convidava sempre para tomar o cipó. Eu armava minha rede perto da dele.
> - Foi ele o seu professor?
> - Foi, ele mesmo. Foi ele que me ensinou. Você não se interessa por essas coisas. Eu me esforçava muito. Me aproximava dos cantores mesmo sem ter sido convidado: "Sobrinho, quer um copinho?" "Quero não, tio". "Beba um pouquinho para ouvir os cantos..." Aí eu tomava. Ele mesmo servia e rezava para eu beber.

Em outro trecho que também ilustra bem essa idéia, o cineasta pergunta a um ancião:

> - Você foi aprendendo os cantos desde pequeno e hoje você é Txana. Qual a diferença no aprendizado dos jovens hoje? O que você acha disso?
> -[...] Eles pedem para eu ensinar. Mas até hoje não os vi cantar o que eu ensino para eles. [O filme, então, mostra o depoimento de outro ancião:] Se vocês não me procurarem logo, vai ser tarde demais, porque já estou ficando muito velho. Aprender os cantos não é fácil nem difícil. Quem quiser aprender, consegue. Tem que aprender, porque eu, teu pai e teu avô estamos ficando velhos. Depois de aprender uma música, tem que praticar, não pode ficar parado. Praticando, vocês conseguem. Eu aprendi insistindo. Aprendia ouvindo os velhos cantar. Aprendi com o teu avô.

Outro tema importante do vídeo é o orgulho que o fato de gravar os cantos dos antigos suscita como podemos ver nessa fala: "Estamos fazendo o nosso próprio CD, pela primeira vez. Estamos começando aqui nessa aldeia. Começa aqui". Outro exemplo é esta fala: "Vai mulher, canta aí para nosso filho gravar. Vai ser um documento."

Por fim, o vídeo mostra algumas questões que a gravação dos cantos traz:

> Os cantos não são nossos. Não podemos registrá-los. Os cantos são da jibóia, só que ela não pode ir lá assinar o nome dela. Quando um branco faz uma música, ele fica sendo o dono dela. Se foi ele que fez, ele é o dono. Nossos cantos, nós aprendemos com nossos pais. Quem é o dono? Eram nossos pais, vem dos antepassados. Ninguém nunca registrou. E ninguém pode ir lá agora assinar o nome.

A conclusão que decorre desta constatação é que a legislação que regula essa produção não está preparada para casos como esse que escapam à norma, como argumenta o rapaz do Vídeo nas Aldeias que está gravando os cantos dos anciãos:

> O direito autoral associado à fabricação de música, à criação de música, a venda de música foi todo desenvolvido a partir de um certo tipo de música. Uma música feita pelos brancos na cidade, gravada nas cidades, músicas de autor conhecido, quer dizer, música que fulano e beltrano fizeram. Toda a legislação é feita pensando nesse tipo de coisa. O direito foi feito por essas pessoas, para essas pessoas. Os brasileiros que não se encaixam nesse perfil criam esse monte de situações difíceis aí.

A solução apontada por um líder indígena é então bem interessante: "vamos procurar saber como os outros fizeram com o CD deles. Os Ashaninka, os Yawanawá..." O fato de estarem em situações análogas leva diferentes etnias a trocarem conhecimentos e a se aproximarem em torno de questões comuns.

4. Uirá, um índio em busca de Deus

Na mostra "Os Povos Indígenas no Cinema Brasileiro" do dia 25 de junho foi exibido o filme " Uirá - um índio em busca de Deus", de 1973. O filme de Gustavo Dahl é baseado

em uma pesquisa de Darcy Ribeiro e conta com a participação deste no roteiro. Contudo, não é um documentário e sim uma ficção. Com duração de 90 minutos, o filme mostra a trajetória de Uirá, um índio Urubu-Kaapor, que deprimido pela morte do filho primogênito, deixa sua aldeia no interior do Maranhão com sua família e parte em busca de Maíra, o criador Tupi do mundo, que mora além dos rios. No caminho, ele encontra com não-indígenas que impõem um limite à sua liberdade de ir e vir e, diante de sua resistência em aceitar as novas regras, colocam-no em uma prisão, em São Luís. Ele consegue ser libertado por um funcionário do Serviço de Proteção aos Índios, mas se sente sufocado com a excessiva atenção paternalista que recebe na capital. Ele foge então e toma uma decisão radical para se encontrar com Maíra.

O filme tem um tom poético, romântico e idealizado do índio e sugere que o encontro interétnico é uma experiência que desestrutura e esfacela a cultura indígena e o próprio indígena. Constitui, portanto, uma visão pessimista do contato interétnico, que posiciona o índio como ingênuo, inocente, vulnerável e desprotegido, face à sociedade não-indígena. O filme remete, portanto, a certa visão paternalista, que corresponde às representações lançadas pela tutela, como vimos no primeiro capítulo.

5. Quarto módulo: edição e montagem

5.1. Primeiro dia de captação de imagens

O último módulo "Edição e montagem" foi ministrado por Divino Tserewahú, cineasta Xavante, com a assistência de Paulinho Kadojeba, cineasta Bororo.

As aulas também eram práticas e estimulavam uma postura ativa dos alunos, como podemos ver na fala de Divino: "O que vocês querem filmar em três dias? [...] Tem que aprender fazendo! O que vocês estão pensando? Soltem as idéias de vocês! E as meninas?" Nesse primeiro dia, a ordem era deixar os alunos darem idéias para captarem suas imagens e fazê-los se acostumar com as câmeras. Seria feito um filme para ser apresentado no final da mostra, com essas imagens captadas. Os professores convidavam os jovens para que manipulassem as câmeras e os orientavam à medida que os problemas técnicos iam aparecendo:

> Para que o branco da câmera corresponda à cor branca, é preciso fazer um controle de cor, um balanço de branco... Você tem que mostrar uma coisa branca para a câmera entender o que é branco, se botar amarelo, acaba distorcendo toda as cores... Paulinho Kadojeba

Os equipamentos de maneira geral eram todos de última geração, o que condiz com a idéia da valorização da auto-estima. Vincent Carelli explicitou bem essa idéia durante a mesa redonda sobre produção audiovisual que se realizou no domingo, como veremos mais adiante. A fala de Divino reforçava o tempo todo essa questão da auto-estima: "Nós vamos dirigir tudo junto. Vai sair o nome de todos nos créditos..."

Uma outra questão que apareceu na fala de Divino foi a possibilidade da câmera se constituir enquanto uma arma, na medida em que ao mesmo tempo protege, pelo fato de acuar as pessoas mal intencionadas, que não vão querer se comprometer a cometer crimes diante das câmeras, e ao mesmo tempo ataca quando grava as atitudes erradas: "A arma de vocês é essa! Se ameaçarem você, você vai com a câmera: não vão fazer nada –quem vai fazer é você, mostrando a atitude errada dele." Aqui, vemos na fala de Divino a visão de que o fato de estar com a câmera constituiria uma proteção. Essa confiança no poder da câmera por si só, demonstrada por Divino, reitera a idéia de que existe um certo fetichismo tecnológico nessa arena do audiovisual indígena. Esta postura contrasta com uma outra visão, segundo a qual a câmera é apenas um instrumento e que o poder obtido ao empunhá-la advém de como ela é usada. Ora, se retomarmos a idéia de que a câmera por si só oferece proteção por exemplo, podemos problematizá-la apontando que, em certas ocasiões, o fato de se estar com a câmera na mão pode trazer riscos significativos: por exemplo, em uma manifestação de indígenas contra fazendeiros, se um dos indígenas tiver uma câmera na mão, ele pode se tornar mais visado pelos fazendeiros e pode ser visto como uma ameaça por eles.

Prosseguindo, Divino dá conselhos práticos: "esses equipamentos, tanto a máquina, quanto o vídeo, têm bateria e ela acaba. Tem que saber racionalizar. Quando tiver trabalhando, tudo tem que ser usado para a função destinada."

5.2 Segundo dia de captação de imagens

A questão da auto-estima também ficou muito evidente no segundo dia do quarto módulo, no qual os alunos ainda captavam as imagens para o documentário, quando os professores (Divino, principalmente) questionaram as freqüentes visitas de jornalistas de emissoras de TV e jornais diversos que visitavam a oficina e convidaram os alunos a inverterem essa relação: após os jornalistas os entrevistarem, eles também entrevistariam os jornalistas, pois eram também produtores de informação:

> A gente é que vai entrevistar eles... [...] Lá na aldeia chega um monte de gente para tirar foto e filmar e nem falam nada. Você nem sabe quem é... Vocês gostam disso? Não, não é zoológico, que você chega e joga amendoim e vai embora... Como é o olhar deles sobre nós? Cada olhar é diferente –nosso olhar na câmera é diferente... O que eles pensam? Quando eles vêm entrevistar, o que eles vêem? Mas tem que pedir licença a eles... Quem trabalha com comunicação tem que ser comunicador e educado. Não entrevista sem pedir licença... (Divino Tserewahú)

> A pergunta deles é "qual é a importância dos povos indígenas fazerem filmagem?" Hoje, vamos inverter. Qual é a importância de vocês pra ver com câmera na mão? Eles vão perguntar e você retorna –mas não na entrevista, tem que esperar acabar e pedir pra eles. (Divino Tserewahú)

Os não-indígenas podem filmar e criar representações acerca dos indígenas, porque os indígenas não podem também filmar e criar representações sobre os não-indígenas? Essa idéia coaduna-se com outra que apareceu com muita freqüência na oficina e na mostra: por que são os não-indígenas que criam imagens e representações sobre os índios? É necessário tomar posse do direito de definir a representação de si, de mudar a imagem negativa que os não-indígenas construíram acerca dos indígenas.

Concomitantemente, também aparecia a preocupação com a ética e o respeito: "é preciso pedir a permissão para realizar a entrevista". Essa preocupação também aparece na orientação das técnicas de filmagem: "O olhar da pessoa tem que estar na mesma linha da câmera – incluindo o das crianças - caso contrário, a pessoa parecerá inferior... É melhor filmar mais baixo do que acima do olhar das pessoas, é preciso ter respeito sempre", explica Paulinho Kadojeba para a turma.

É interessante notar que os alunos receberam bem a idéia da inversão da entrevista e se dispuseram a colocá-la em prática como ficará aparente no vídeo produzido na oficina.

5.3. Terceiro e quarto dia: edição

A edição foi conduzida por Divino Tserewahú:

> O que é uma produção audiovisual? Quando a gente faz um vídeo, o trabalho é dividido em três partes básicas: pré-produção –onde a gente tem a idéia e planeja, produção –onde a gente faz as coisas e pós-produção: o trabalho de montagem, produção de vídeo, imagem. A gente vai pegar as várias partes que filmou e botar em uma parte. Hoje e amanhã a gente vai trabalhar a montagem.

Divino pegou as 6 horas de filmagem que o grupo tinha produzido e começou a mostrar os passos da edição em um computador –os alunos ficavam atrás observando e opinando sobre as imagens que achavam mais relevantes para o vídeo.

No quarto dia, Divino continuou o trabalho do dia anterior –afinal era preciso transformar as 6 horas em dez minutos, mas um número menor de alunos acompanhou o processo neste dia.

É importante observar que a oficina, mais do que um curso formador de audiovisual, constituiu uma introdução às técnicas e discussões do audiovisual, dentro de um grande evento de afirmação étnica. Como salienta Sérgio Sato, o curso durou apenas uma semana, a turma tinha vinte alunos de diferentes etnias, faixas etárias distintas (o aluno mais novo tinha 14 anos e o mais velho 34) e formações acadêmicas e culturais muito diversas. Ora, para que haja uma formação efetiva seria preciso, dentro da visão de ensino do Museu Dom Bosco, dividir a turma em grupos menores para que houvesse uma abordagem diferenciada para cada povo indígena, cada faixa etária e cada nível de formação acadêmica. Como explica Sato, não é eficiente, do ponto de vista de um aprendizado efetivo, dar a mesma aula para um adolescente de 14 anos e um adulto de 30, casado, com filho, por exemplo. Contudo, argumenta ele, para introduzir noções básicas, fomentar a curiosidade e o discernimento crítico e mostrar um painel das discussões que estão ocorrendo, a oficina cumpriu plenamente seu papel.

De um modo geral, os alunos se mostraram interessados durante a oficina e gostaram bastante da parte de captação de imagens –como revela o volume do material audiovisual coletado (seis horas) que resultou no vídeo que foi exibido durante o seminário do último dia do Vídeo Índio Brasil.

6. O vídeo produzido na oficina

Como vimos no módulo de edição e montagem, os alunos registraram imagens e depois, juntamente com Tserewahú, editaram essas imagens, resultando em um vídeo de nove minutos: "Oficina básica de produção audiovisual". Ora, além de constituir um treinamento, ou seja, uma atividade que decorre do processo de formação de produtores audiovisuais indígenas, esse vídeo também constitui um esforço de sistematização e auto-reflexão, no qual a narrativa audiovisual é estimulada por estas práticas que constituem a formação desse ativismo específico. Por esta razão, julgamos relevante elaborar uma descrição detalhada desta produção de forma crítica e analítica.

O vídeo começa com o logotipo do Programa de Apoio aos Realizadores Indígenas PROARI, que foi criado pelo aluno Gilmar (que na época cursava design na Universidade Católica Dom Bosco) e escolhido coletivamente durante a oficina. O começo é uma narrativa

linear: mostra o ônibus chegando no Museu Dom Bosco, e os alunos chegando e saudando o público. O fundo musical é uma canção Terena.

Em seguida, mostra cenas da aula de fotografia, enquanto a narração remete ao trecho da aula de vídeo em que a proposta era pensar idéias para o vídeo. O aluno Rafael expõe sua idéia: "Estamos aqui com representantes de todas as aldeias ou quase todas as aldeias do Mato Grosso do Sul, depois com o professor tal, que está vendo a oficina, ensinando a oficina de como mexer com o audiovisual." Esta parte explicita, portanto, o processo de planejamento, de elaboração do vídeo pelos alunos.

Na seqüência, entra a fala do mesmo aluno, no momento em que Marcos Terena, José Maria Paratsé, Maria Morales e Diogo Juruna vieram visitar o grupo: "é uma nova maneira de a gente estar usando... Como foi falado ontem à noite, é uma nova arma que a gente tem da gente estar mostrando a nossa cultura, da gente estar mostrando a realidade do nosso povo." Essa fala remete à utilização do vídeo como uma "arma" para a redefinição da imagem indígena, diante dos não-indígenas. Destaca-se a parte da fala do aluno em que ele acrescenta que aprendeu sobre isso no próprio evento. Ela foi seguida pela fala do deputado José Maria Paretsé:

> A partir do momento em que vocês estão sendo nossos instrumentos de defesa, defendendo nosso direito, documentando fatos que acontecem nas nossas aldeias, documentando as lutas dos nosso líderes aqui do Mato Grosso do Sul, a luta dos outros estados não são diferentes, são as mesmas lutas.

(Enquanto ele fala, a aluna Josilene filma). A fala do deputado, de alta conotação política, remete à utilização do vídeo como ferramenta para constituir versões de cunho jornalístico e político que sirvam de documento, de prova das lutas dos líderes e da situação das aldeias e possam, eventualmente ser usadas como contraponto ao que é dito nos noticiários da grande mídia. Também é interessante observar que as expressões "instrumentos de defesa" e "lutas", foram colocadas no vídeo após a expressão de Rafael "arma". Essas expressões colocadas juntas reforçam o sentido umas das outras e dão ênfase ao cunho político, de luta. Remetem ao campo semântico do ativismo indígena.

Em seguida, aparece a aluna Danieli dando uma entrevista para o SBT: "a gente vai apresentar o nosso olhar, na primeira pessoa, no eu próprio da comunidade e não no olhar de outra pessoa que não faz parte da nossa comunidade, que não conhece, que não convive naquele meio". A fala da aluna remete claramente à reivindicação do direito de representar sua própria imagem. É interessante a expressão "eu próprio da comunidade", que remete a um

olhar comum do grupo, como se nele não houvessem clivagens e dissensões. Ora Danieli é Terena e diversos trabalhos sobre esta etnia já demonstraram que nas aldeias Terena o faccionalismo é forte[2].

A seguir, o filme mostra uma parte da aula de fotografia, com Paulinho Bororo explicando como usar o zoom, em seguida, aparece um trecho da aula de Sérgio, mostrando uma câmera fotográfica, e da aula de vídeo com Divino, que explica como filmar a apresentação musical de um aluno Terena. Vemos nesta parte o cuidado que se tem em mostrar um pouco de cada uma das aulas práticas. No entanto, não aparece em momento algum trechos com a aula teórica de Hélio de Souza.

Em seguida, aparece Paulinho explicando sobre a filmagem em conjunto: "não pode pegar o mesmo quadro que ele pega. Se ele pegar alguém de frente, assim, [mostra] alguém que está falando ou alguém que está cantando, [a câmera mostra o aluno Eliel filmando] o outro câmera pode pegar outro quadro [a câmera mostra Sidnei filmando de outro ângulo].

Na seqüência aparece Elison filmando enquanto ouve-se sua voz (tirada de um depoimento dado a Divino):

> Então, é a primeira vez que eu pego na câmera e eu me senti, assim, uma pessoa, [aparece ele dando o depoimento] um pouco maior, né... Porque eu tava com uma câmera na mão e os , como se fala, os botões, pareciam que eram monstruosos, né, só que hoje, pra mim, eles se tornaram simples, então, quer dizer , eu quero, daqui pra frente tentar aperfeiçoar.

Essa parte é interessante porque como citamos anteriormente no texto, mostra uma fala que associa o aprendizado da produção audiovisual à auto-estima. Outra questão interessante, é que essa fala foi feita posteriormente ao momento que havia sido reservado à captura das imagens –pelos alunos predominantemente (primeiro e segundo dia). Ela foi gravada porque durante a edição, Divino percebeu que alguns alunos não apareciam no filme e resolveu gravar rapidamente cenas com eles. Assim, tanto o depoimento de Elison, quanto a entrevista que ele fez com outros alunos foram realizados após o início da edição do filme.

Elison aparece então entrevistando Célio:

> - O que você está achando do curso?
> -Rapaz!
> -Tá aprendendo alguma coisa?
> -Com certeza, estou aprendendo muita coisa

2- Ver, por exemplo, o trabalho de Ferreira: FERREIRA, Andrey. 2007 Tutela e resistência indígena: etnografia e história das relações de poder entre os Terena e o Estado. Tese de doutorado disponível em: http://www.laced.mn.ufrj.br/teses_online.htm Acessada em 15 de janeiro de 2009.

-Está aprendendo a manusear a câmera?
-Com certeza
-O que você achou dos professores do curso?
-São muito ótimos. já são capacitados para trabalhar com os povos indígenas e é assim que nós precisamos mesmo...

Elison entrevista Clenildo:

-O que você está achando do curso?
-Estou achando bacana, estou aprendendo coisas novas aqui que eu nem sabia o que era

Por fim, aparece novamente Elison, falando para a câmera: "se tiver outras oportunidades aqui, com certeza eu vou querer participar de novo, pra que eu possa através de um futuro próximo ajudar minha comunidade, através do vídeo, que se tornou uma arma assim, pra maioria dos povos indígenas, tá sendo uma arma e é isso..."

Nesta parte, algumas falas chamam a atenção também. A fala de Célio "já são capacitados para trabalhar com povos indígenas" vem provavelmente da familiaridade que este tem com o campo semântico da capacitação. A última fala de Elison reforça novamente a analogia entre vídeo e arma.

Em seguida, aparecem várias seqüências de imagens com o fundo do canto Terena: os alunos olhando a câmera fotográfica, a visita dos alunos à uma exposição permanente de animais da região, localizada no museu Dom Bosco, a abertura do Vídeo Índio Brasil, Josilene sorrindo, o logotipo do Vídeo Índio Brasil e o apresentador do evento, João Terena. Josilene nesta parte também foi gravada por Divino posteriormente –pois ela não aparecia muito no vídeo.

Na seqüência, entra a fala de Rafael: "surgiu graças a Deus essa oportunidade, do Cine Cultura, do audiovisual estar fazendo essa oficina pra gente estar aprendendo a mexer com a câmera e isto eu acatei nas mãos, por causa que é uma nova arma que a gente tem pra mostrar a nossa cultura". Essa fala reforça a importância do trabalho feito na oficina, e o interesse dele como aluno e introduz novamente a expressão de que o vídeo é uma arma –nesse caso, para divulgar a cultura. Surge nesse ponto, o grupo (e eu!) executando uma dança tradicional Guarani que fala de união e amor. A imagem da dança serve de ilustração para o fim da fala anterior de Rafael, quando este fala de "divulgar a cultura". A câmera volta pra Rafael: "são várias coisas também dentro da aldeia [...] que já não existem mais. Existem, mas só no pensamento dos mais velhos, dos anciãos da nossa comunidade". Essa fala também reproduz uma idéia que apareceu muito na mostra: de que os anciãos detêm a memória das práticas tradicionais da comunidade e que podem, através de suas falas, reacender práticas que não são mais realizadas nas aldeias.

Em seguida, entra a cena em que uma jornalista do Sistema Brasileiro de Televisão entrevista Danieli:

> - Você tem interesse de estar agora implementando, de estar entrando nessa área do audiovisual?
>
> - Está sendo muito interessante, porque estou aprendendo coisas novas e vou sim, com certeza, fazer, tenho um pensamento pra já deixar registrado, histórias da minha comunidade, de pessoas mais velhas, porque quando elas morrem, morre a história junto com elas, como eu já aprendi aqui, mesmo.

Vemos na entrevista de Danieli a mesma idéia da fala anterior de Rafael. A fala dela tem uma carga um pouco mais dramática que passa um sentimento de urgência do registro das falas dos anciãos, porque quando eles morrem, morre a história. Além disso, ela explicita o fato de que aprendeu essa idéia durante a mostra. Vemos nessa parte, que o filme coloca em seqüência duas falas que exprimem a mesma idéia, reforçando-a. Essa ênfase aponta para a importância que a escuta dos anciãos tem nesse campo de ativismo indígena. Essa importância é passada aos alunos da oficina durante a mostra, como vemos nas falas dos alunos.

Na seqüência, aparece Sidnei querendo entrevistar Valdevino, sendo que ele não quer ser entrevistado, o que dá um certo tom humorístico para o filme:

> - Tem muitos companheiros que não foram entrevistados, ela não foi entrevistada, ele não foi entrevistado.. Ele é aqui da aldeia urbana...
>
> -Tá, mas eu gostaria de saber o que você está fazendo aqui...
>
> -Tou fazendo o curso do Vídeo Índio, assistindo a diferença de vídeo, documentário...
>
> -Mas pra que isso? Você vai fazer o que com isso?
>
> -Mas você está fazendo pergunta... Eu já falei que eu não quero ser entrevistado, por favor...
>
> -Não, mas gentilmente...
>
> -Gentilmente a minha esposa está grávida, já foi pro hospital e eu tou aqui!
>
> -Oh Jesus... Boa gravidez pra você...

Essa parte, uma encenação de uma entrevista num tom meio jocoso e humorístico, pode remeter à uma imitação das numerosas entrevistas que eles tiveram que dar durante o evento para as equipes de jornalismo que vinham fazer reportagens. É sugestivo que na seqüência aparecerá o inverso: a cena em que os alunos entrevistam os jornalistas. É interessante observar que Sidnei, o aluno que fez a entrevista, estuda jornalismo.

Na seqüência, portanto, aparece um trecho da resposta de uma jornalista (que veio entrevistar os alunos da oficina) ao ser entrevistada por Danieli:

> Acho muito importante isso estar sendo registrado. E estar podendo mostrar que o vídeo, ele tem o poder de chegar a vários lugares. Ele tem o poder de estar na Internet, de estar sendo passado. Então, o que está acontecendo aqui agora, isso vai estar sendo registrado e isso vai poder estar sendo mostrado... Mesmo quem não esteve aqui um dia, quem não veio ver, eles vão poder estar sabendo que existiu esse projeto, que os índios estão utilizando, que vocês estão aprendendo aqui nessas oficinas a operar as câmeras. Então eu acho muito importante esse registro... Pra que isso fique documentado e possa atingir outras pessoas em outros estados, outras cidades, do Brasil e do mundo.

A fala mostra a jornalista meio vulnerável, despreparada para o momento e reflete um pouco o susto que ela e sua equipe sentiram ao saber que seriam também entrevistados. A equipe, aliás, se recusou terminantemente a dar entrevista. Essa parte do filme é interessante porque mostra essa tomada do controle do poder de significação: os alunos da oficina não estão apenas reivindicando o direito de constituírem imagens acerca de si, mas assim como os não-indígenas também elaboraram imagens sobre eles, eles também querem ter o direito de elaborar imagens sobre os não-indígenas.

Por fim, aparece uma entrevista de Rafael com a coordenadora da mostra Vídeo Índio Brasil: Luana Salomão:

> -Luana, como foi que surgiu a idéia do Vídeo Índio Brasil?
>
> -O Vídeo Índio Brasil nasceu da mostra que nós realizamos no ano passado, no quarto festival de Campo Grande. A mostra, o tema era: o cinema e o índio no Brasil, e tinha o objetivo de estar discutindo e também de estar refletindo sobre a imagem do índio no cinema.

Nos momentos finais do filme, aparece Divino em um momento de descontração tomando Tereré, Fábio filmando a aula de Sérgio, e a imagem final: Paulinho pegando uma câmera fotográfica e olhando através dela. Novamente mostra um segundo de cada um dos professores, com exceção de Hélio de Souza. Talvez a razão desta aparente exclusão seja o fato de Souza não estar presente durante o tempo de captura das imagens. É certo que parte das aulas ministradas por ele foram gravadas, como fui testemunha no primeiro dia, contudo, não foram gravadas pelos alunos –pois estes começaram a captar as imagens depois das aulas práticas– e a proposta do filme era utilizar predominantemente imagens capturadas pelos alunos.

A descrição e a análise do vídeo são reveladores porque nos mostram como os alunos apreenderam os conhecimentos técnicos e ideológicos transmitidos durante a oficina e a mostra, de modo geral. Diversas vezes, aparece na fala deles que estavam dizendo argumentos que aprenderam durante as discussões da mostra.

6.1. Sobre os alunos da oficina

Acerca dos alunos, é importante ressaltar que a turma era muito heterogênea, como observou Sérgio Sato, os alunos tinham idades muito diversas (que iam de 14 a 34 anos), eram de diferentes etnias e tinham formações culturais e acadêmicas muito distintas. Contudo, o que aproximava esses alunos era uma certa posição de liderança que tinham em sua comunidades. Alguns eram filhos dos chefes das aldeias, outros eram professores indígenas e outros ainda, eram acadêmicos representantes de suas comunidades em faculdades como a Universidade Católica Dom Bosco.

Acerca da experiência com o audiovisual, é importante notar que alguns nunca tinham tido nenhum tipo de experiência, enquanto outros já tinham até mesmo esboçado algumas produções. É o caso de Gilmar, que foi um dos poucos alunos a desenvolver trabalhos relacionados ao audiovisual após a oficina. Por conta deste fato, julgamos que sua trajetória merece atenção.

6.2. A trajetória de Gilmar

Terena, Gilmar é filho de um chefe indígena. Ele conta que desde pequeno seu pai o levava para reuniões em várias aldeias. Dos onze anos aos quatorze, foi enviado para um internato religioso –onde ele diz que viu o pior do ser humano: preconceito, crueldade (nos trotes que os mais novos recebiam) e hipocrisia. No segundo grau, também se revoltou com o preconceito e a hipocrisia dos professores e, segundo conta, por causa de seu espírito contestador, foi expulso três vezes - por não concordar, por exemplo, com imposições acerca da religião. Ao terminar o segundo grau, a mãe o pressionou para que fizesse o vestibular. Acabou optando por mecatrônica, que cursou na Universidade Católica Dom Bosco. Durante o curso, teve contato com diversas minorias, e passou a vê-las de forma mais humana. Ele trabalhou, por exemplo, na fundação Pestalozzi, ensinando arte a deficientes mentais e viu como os alunos eram estigmatizados e como o estigma não correspondia à realidade.

. Depois de dois anos, viu que não se identificava com o curso de mecatrônica e resolveu cursar design, onde finalmente se "encontrou". Ele relata que todos os trabalhos que fez em design foram para ajudar comunidades indígenas e que pretende continuar a trabalhar sempre nessa direção. Ele começou também a trabalhar como estagiário na área de *webdesign*, no Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas, que acolhe a maioria dos estudantes indígenas que entram na Universidade Católica Dom Bosco. Foi durante o curso de

design que começou a ter contato com o vídeo, participando de projetos com professores da Universidade Católica Dom Bosco que também tinham ligação com o Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas.

Gilmar diz que o design foi essencial para o aprendizado do vídeo porque deu noções de fotografia, estética e equilíbrio de imagem, mas que a mecatrônica também o auxiliou, porque desenvolveu seu raciocínio lógico. Ele conheceu o coordenador do Museu Dom Bosco, Sérgio Sato, através de um professor da Universidade Católica Dom Bosco, que trabalha no Museu e o indicou. Ele então se interessou pelo Programa de Apoio aos Realizadores Indígenas que ainda está começando e foi incumbido de elaborar o logotipo do programa.

Após a oficina da mostra Vídeo Índio Brasil, Gilmar foi escolhido por Sérgio juntamente com o professor Guarani Eliel, para fazer um curso de cinema de um mês na Bolívia, na Escola de Cinema e Arte de La Paz, com quem o Museu Dom Bosco tem parceria. Divino Tserewahú e Paulinho Kadojeba também integraram o grupo que participou do curso. Durante o curso, os alunos, separados em diversos grupos, elaboraram filmes. Foi o terceiro filme do qual Gilmar participou. O segundo foi este que foi feito na mostra e o primeiro foi um filme realizado sobre a situação dos Acadêmicos Indígenas, que foi apresentado na abertura do III Encontro dos Acadêmicos Indígenas, em novembro de 2008, em Dourados. Após o curso na Bolívia, Gilmar começou a desenvolver um projeto audiovisual para recolher depoimentos dos anciãos de sua comunidade, que ainda está em fase de elaboração. Recentemente ele editou o filme mais recente de Paulinho Kadojeba: "Bakororo Itubore, Ure Boe Ero Towujewuge, Legisladores Bororo" (2009).

Vemos, através da trajetória de Gilmar, que este teve contato desde pequeno com questões políticas relativas às populações indígenas, por ser filho de um chefe de aldeia. A essa experiência, foi acrescentada uma inquietação e uma revolta diante do preconceito e da hipocrisia que viu quando pequeno na escola e contra o estigma de minorias marginalizadas. Essas experiências o imbuíram de uma postura política e engajada –ele só trabalha para ajudar sua comunidade.

Por fim, a experiência no Núcleo de Estudos e Pesquisas para Populações Indígenas, o curso de design, o de mecatrônica e o seu recente contato com o Museu Dom Bosco o impulsionaram na direção da produção audiovisual, onde ele encontrou um canal de expressão de suas idéias. Vemos, assim, que trata-se de uma pessoa que já tinha um envolvimento com o audiovisual e uma grande inquietação social e política. Além disso, no Núcleo de Estudos e

Pesquisas para as Populações Indígenas, ele exercia um papel de liderança indígena, o que lhe transmitia um sentimento de responsabilidade em relação à causa indígena.

7 - Xiná Bena – novos tempos

Para garantir a continuidade da descrição dos módulos da oficina, optamos por descrever de modo corrido todos os dias do quarto módulo e, em seguida, descrever todos os filmes que foram exibidos durante este módulo.

No dia 26 de junho, na mostra "O Olhar dos Povos Indígenas", o primeiro filme apresentado foi "Xiná Bena – novos tempos". Assim como "Huni Meka – os cantos do cipó", esse documentário de 52 minutos foi realizado em 2006 por jovens cineastas Hunikui capacitados no projeto Vídeo nas Aldeias. O filme é dirigido por Zezinho Yube da aldeia Mibayã, no rio Tarauacá. Em 2006, Zezinho já havia participado de seis oficinas do Vídeo nas Aldeias, e realizado 4 filmes. Formado pela Comissão Pro-Índio do Acre, assim como Josias Kaxinawa, ele é agente agroflorestal (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2009). Josias, aliás, participa do registro das imagens, assim como Tadeu Siã Kaxinawá, Zé Mateus Itsairu, e Vanessa Ayani (mais nova aluna do Vídeo nas Aldeias e a única mulher Hunikui cinegrafista). Cabe observar, contudo, que a edição das imagens é assinada por Vincent Carelli, Pedro Portella e Mari Corrêa. Ou seja, os cineastas indígenas foram responsáveis pela captação e a equipe do Vídeo nas Aldeias pela edição do filme.

O documentário se propõe a retratar o dia-a-dia da aldeia Hunikui de São Joaquim, no rio Jordão (AC). Esse fato é interessante porque no filme é criada uma distinção entre o registro do dia-a-dia e a representação. Em um determinado momento, durante a oficina de vídeo, é dito: "Vocês vão registrar o dia-a-dia e não a representação." E mais adiante, o cineasta comenta: "A gente não pode representar, tem que trabalhar direto para mostrar o jeito verdadeiro". Neste trecho, vemos portanto que existe a crença de que registrando o dia-a-dia é possível captar o "jeito verdadeiro", nos moldes de um cinema direto, que pressupunha que a câmera tinha meios para captar o real . Ora, como discutimos na parte em que criticamos o cinema direto, no segundo capítulo, o registro cinematográfico é um recorte do real, portanto ele não caracteriza o real, mas uma realidade discursiva, reflexo da subjetividade implícita na produção. Ou seja, trata-se de uma representação deste real, a partir da perspectiva do olhar que filma.

De um modo geral, o filme mostra Augustinho, que é pajé e patriarca da aldeia, e seu sogro relembrando a época em que foram levados cativos nos seringais e celebrando o fato de terem no presente uma terra demarcada, na qual podem voltar a ensinar as tradições para seus filhos e netos. Ora, o registro videográfico – que segundo Augustinho está sendo feito para os netos – também vai permitir que outros povos vejam o que acontece na aldeia e também o trabalho dos cineastas. Nesse sentido, percebemos no discurso do pajé a intenção de se unir com outros povos indígenas, em torno de questões comuns: "temos que unir mais indígenas – muitos vão escrever nossa história com sangue".

Essa vontade de se unir com outros povos indígenas articula-se também com um movimento de valorização da cultura indígena de modo geral, em oposição à cultura não-indígena. Nessa perspectiva, o pajé contesta a comemoração do dia do índio: "Todos os índios têm que comemorar o dia que eles [os brancos] tiveram contato com a gente: o dia dos índios. Como dizem nossos parentes, todo dia é nosso dia e não quando encontramos os brancos. Precisamos mostrar nossas festas sem ter que mostrar para os brancos, mostrar para nossos jovens."

8 - O estado do índio

O segundo filme a ser exibido nesta sessão das 18h foi "O estado do índio", realizado em 2000, por Ricardo Pieretti Câmara. O filme de 10 minutos foi construído de um modo expositivo e didático para apresentar um panorama geral sobre as nações indígenas que vivem na região do Mato Grosso do Sul: Ofayé, Guató, Kadwéu, Terena, Guarani Kaiowá e Guarani Ñandéva. Como é dito no filme, o enfoque é dado à distinção dos idiomas, às características físicas, ao olhar sobre o mundo e à luta pela sobrevivência de cada um desses povos. Esse mapeamento foi construído com o auxílio de entrevistas com indigenistas e líderes das diferentes etnias.

O filme descreve os Guató como sendo índios carnívoros que quase desapareceram: em 2000, existiam apenas dez famílias. Além disso, sua língua e sua cultura já tinham sido declaradas extintas por Darcy Ribeiro. Em seguida, discorre sobre os Kadiwéu, cujo nome significa "índios cavalheiros" por terem domesticado cavalos. Considerados índios guerreiros, eles participaram da guerra do Paraguai. Sobre os Terena, o filme sugere que é um dos povos com mais capacidade de se adaptar às diversas culturas. Neste momento, uma das falas do filme criou uma polêmica grande entre os alunos – que eram de maioria Terena– pois dizia que quando queriam bebida, os Terena eram católicos e quando queriam comida, eram

evangélicos. Os Guarani Ñandeva e Kaiowá foram apresentados como tendo culturas parecidas, e problemas relacionados à demarcação de terra, que causavam muitos conflitos. Além disso, preservaram mais tradições.

De um modo geral, poderíamos dizer que este filme adota uma abordagem cientificista próxima a do cinema etnográfico positivista do começo do século XX e reproduz certas representações como a de que os Terena são muito suscetíveis de se adaptar a outras culturas. Ora, lá no Mato Grosso do Sul, como vimos anteriormente, existe a crença de que os Terena estariam aculturados e já integrados à cidade –apesar desta idéia ser muito contestada pelos Terena.

9- Debate com Ricardo Pieretti e Daniel Munduruku.

Após a exibição do filme "O Estado do índio", iniciou-se um debate com Daniel Munduruku, filósofo e escritor indígena, presidente do Instituto Indígena Brasileiro de Propriedade Intelectual e Ricardo Pieretti, diretor do filme "O Estado do índio".

Ricardo que é doutor em Humanidades pela Universidade Autônoma de Barcelona se apresentou e acrescentou que através do Vídeo Índio Brasil era possível usar o audiovisual para contribuir com o debate e a reflexão sobre os povos indígenas que vivem condições precárias: conflitos por terra, desnutrição, degradação cultural, etc... Nesta fala, podemos perceber um tom político que insere a produção audiovisual no seio das discussões sobre os principais problemas indígenas.

Sobre o filme apresentado, ele salienta que ele foi feito em 2000 para um trabalho de faculdade e não para ser apresentado em um festival. Isso nos permite compreender um pouco o tom expositivo e didático, que beira ao cientificismo. Segundo ele, o objetivo era mostrar quem eram os indígenas habitantes do Mato Grosso do Sul. É mais um trabalho descritivo para quebrar a generalização que se faz geralmente dos povos indígenas, mostrar que cada um tem uma cara, uma riqueza, mas sem pretensão de explicar essas diferenças.

Daniel, por sua vez, comentou da importância e da qualidade da mostra Vídeo Índio Brasil: "Nem sempre as coisas são oferecidas para as populações indígenas com essa qualidade". Falou de sua trajetória como educador e de sua luta para mudar a imagem que foi construída sobre os povos indígenas.

> Os não-indígenas criaram uma representação sobre os índios da pior maneira possível e passaram de geração em geração; reproduziram em escala no sistema educacional.

> Fizeram isso porque era do interesse deles, para dominar o que os povos indígenas possuíam de valor econômico – e que ainda têm. É uma luta econômica, um desejo de posse. Se nossos povos não têm esse mesmo espírito capitalista de possuir e comprar, os que nos cercam têm. Isso tá criando uma imagem negativa: o índio é preguiçoso, está ocupando o espaço do progresso. Qual o trabalho que o educador tem que fazer? Limpar isso da cabeça das pessoas. Eu aprendi que ser índio era ruim – pintei meu cabelo de loiro para disfarçar - e hoje isso ainda acontece muito. De tanto ouvir mentira a respeito do que a gente é e do que a gente acredita, ficamos com vergonha de sermos quem somos. Pais negam cantos e a gente não pratica os rituais porque eles ofendem, são atrasados.

Essa fala de Daniel, que se aproxima de um discurso político engajado, desafia a platéia indígena a não aceitar a representação criada pelos não-indígenas e a tomar posse do direito de definir sua imagem, como quer ser vista. Esse argumento incentiva um movimento de rejeição dos estereótipos criados pelos não-índios sobre o que é ser índio e reivindica o direito de definir sua própria representação social. Condiz com um movimento de resgate da auto-estima, de afirmação étnica. Nesta perspectiva, Daniel Munduruku começa a questionar as diferentes categorias criadas para definir os grupos indígenas, que refletem essa multiplicidade de atribuições simbólicas dadas às populações indígenas.

> Mesmo na fala, usa-se termos que criam confusão: povo, nação, etnia – a gente não sabe o que a gente é. O antropólogo diz: "é etnia", o movimento indígena diz: "é povo", os parceiros dizem: "é nação". O que significam essas palavras? E a palavra índio? Foi jogada na nossa cabeça e virou genérico. Onde moram as diferenças entre a gente? Não gosto de ser chamado de índio: não sou índio, sou Munduruku e isso tem muita diferença. "Índio" tem um peso histórico muito negativo, desclassifica porque é um tratamento genérico, como se fôssemos todos iguais. O discurso do primeiro filme é lindo: o que é o dia do índio? [...] É uma compreensão interessante do tema. A gente percebe como os povos introjetam coisas que não conseguem se livrar com facilidade.

Em seguida, Daniel aborda outro tema muito interessante relacionado à imagem indígena: ele questiona as formas com que os povos indígenas demonstram sua identidade. Ele contesta a necessidade da utilização dos signos, como cocares e enfeites, que são lidos pelos não-indígenas como constituindo provas da cultura indígena e que passaram a ser utilizados pelos grupos indígenas como uma marca de sua identidade, como vimos no filme "Em trânsito, a saga dos Manoki". "A cultura mora dentro da gente. A gente não precisa estar enfeitado e pintado para mostrar quem a gente é. [...] O cocar é um símbolo, a língua é só um elemento, parte de um conjunto."

Sobre os vídeos Daniel Munduruku comenta que "O estado do índio" é consciente das diferenças. No primeiro filme, por sua vez, é legal o olhar dos cineastas indígenas – eles estão mostrando o cotidiano deles. Nesse ponto, é interessante a afirmação de Munduruku de que o livro faz fantasiar sobre a vida dos povos indígenas enquanto que o filme mostra como é. Nesta declaração, vemos novamente o paradigma do cinema direto – de que o filme seria capaz de captar a realidade de um modo objetivo, como se as câmeras fossem meras janelas.

O cineasta Joel Pizzini vai um pouco nessa direção quando comenta: "a expressão do audiovisual traduz o universo indígena, ao mesmo tempo em que mantém um diálogo. É impressionante como o vídeo permite um olhar tranqüilo, não esquemático".

Outra idéia interessante de Daniel Munduruku sobre o vídeo é que este seria uma forma de dar acesso ao mundo não indígena de uma forma não violenta.

> A tradição caminha com a inserção na sociedade brasileira. A gente precisa estar inserido na sociedade, senão ela engole a gente. E o vídeo tira a gente da aldeia e nos leva para o mundo sem nos violentar – não dá para ir contra a sociedade brasileira, tem que enfrentar isso. [...] Temos que dominar as tecnologias todas: é a garantia da nossa sobrevivência.

Vemos nessa fala novamente, um outro exemplo de como este tipo de ativismo se ampara na crença no poder das novas tecnologias nas lutas políticas e na formação de uma consciência auto-reflexiva da situação dos grupos indígenas na sociedade brasileira, o que de certo modo caracteriza um certo fetichismo tecnológico, pois projeta nas tecnologias as consequências dos usos sociais e políticos destas.

Divino Tserewahú acrescenta:

> É preciso entender a linguagem do cinema. Os índios têm que aprender muito. Existem muitos documentários não indígenas que não são certos – são do jeito que os brancos pensam. Quando eles editam, é preciso editar junto, informando bem o que está se passando na tribo, porque tal cena é importante para indígenas.

Outro trecho da fala de Daniel reitera essa idéia: "é importante que os indígenas filmem seu cotidiano porque eles sabem o que pode mostrar e o que não pode. O branco quer filmar tudo, é tudo exótico. Os indígenas não: sabem o que mostrar".

Contudo, se o audiovisual é uma ferramenta de sobrevivência cultural, as crenças de alguns povos indígenas impõem certas limitações ao potencial da produção audiovisual como aponta Munduruku, a partir de uma pergunta que lhe foi feita sobre o problema que certos grupos têm com as fotos e as imagens.

> É senso comum que o índio não gosta de foto, que rouba a memória. Para muitos povos, a imagem é a memória. Os Munduruku não fotografam porque a lembrança tem que ficar na memória, mas não presente. No caso de muitos povos há uma resistência muito grande porque existe esse princípio, que é parte da identidade espiritual desses povos.

Durante o debate, além das reflexões sobre o vídeo, houve diversas falas que produziram reflexões sobre a mostra Vídeo Índio Brasil em si como a do cineasta Joel Pizzini:

> Esse é um encontro histórico. Que último encontro teve essa dimensão, esses protagonistas? Na década de 80, teve um seminário com Marçal de Souza, grande expoente da causa indígena. E depois o que teve de matéria reflexiva? Isto é um hiato assustador que só aumenta a importância política e histórica desse encontro.

O professor César reitera a idéia de Pizzini e comenta: “este encontro é histórico e político. Proponho elaborar uma carta declarativa que não fique só no evento, uma carta de intenção”. Esta idéia é complementada pela fala do jornalista e cineasta Armando Lacerda, diretor do filme Juruna – O Espírito da Floresta:

> [A produção audiovisual indígena] é uma manifestação artística, inovadora e impactante. O filme do Vídeo nas Aldeias, por exemplo, mostra a feitura, a reflexão em relação ao objeto que se forma. É uma forma de ver a arte indígena. Picasso trouxe renovação para a arte africana quando fez Demoiselle. Nós temos que preparar o olho para uma arte diferente que não existe no mundo. Não houve nenhum evento antes porque não tinha produção. Tinha alguns filmes de brancos sobre os índios. Estamos fazendo um Manifesto Rascunho começado por Marcos Terena, continuado por mim, e a ser continuado...

Essa fala de Armando é interessante porque se afina com uma representação muito comum acerca da produção audiovisual indígena: a de que existe um “olhar indígena” e que este olhar institui uma nova estética. Comentaremos mais pormenorizadamente essa idéia no quarto capítulo.

Daniel Munduruku mencionou então a existência do congresso “Mídias Nativas” que começou em 2007 em São Paulo como um espaço de discussão não apenas sobre produção audiovisual, mas também sobre Internet, rádio e literatura e que também não se limita às populações indígenas, mas diz respeitos às minorias de modo geral: “tem muito indígena fazendo site, blog, literatura, entre 30 e 40 pessoas desenvolvendo rádios – ocorreu um boom a partir do fim da década de 90, que aumentou o domínio das tecnologias de linguagem e deu visibilidade à opinião dos indígenas.

Essa fala contextualiza a produção audiovisual indígena num movimento de acesso e domínio crescente das tecnologias de comunicação a partir do final da década de 90. Munduruku, aliás, acredita que o potencial da produção audiovisual pode ser ainda ampliado com a utilização de outras mídias em conjunto:

> É preciso chamar mais gente para fazer oficinas, manipular instrumentos - incluindo outras mídias – para que as pessoas percebam a importância do registro que vai contar quem somos nós efetivamente. [Produções midiáticas] feitas por indígenas e coordenada por não-indígenas. Tem que ganhar contorno nacional. É preciso permitir à sociedade brasileira olhar com verdade, porque tão olhando com muita mentira, é preciso que o cara que vai votar sobre a Raposa Serra do Sol veja essas imagens e mude sua visão acerca dos indígenas.

10- Serras da desordem

O longa metragem de Andrea Tonacci, de 2006, descreve a história real de Carapiru, um índio Guajá, que teve sua aldeia dizimada por fazendeiros e que, sendo o único sobrevivente, ficou perambulando solitário durante dez anos nas serras do Brasil central. Em 1988, ele foi encontrado a 2000 km de distância de sua aldeia em um vilarejo no interior da Bahia pelo sertanista Sydney Ferreira Possuelo e levado para Brasília, onde se hospedou no apartamento do sertanista. Em menos de uma semana, se tornou notícia em todo país e se transformou no centro de uma polêmica entre antropólogos e lingüistas, que procuravam definir sua identidade e sua origem.

O documentário, além de narrar uma história real, utiliza as próprias pessoas que a viveram para encená-la no cinema. Nesse sentido, poderíamos classificá-lo como uma docuficção, na medida em que, assim como o clássico filme de Flaherty "Nanook of the North", ele se apóia na ficção, na encenação para reconstituir os fatos.

Em entrevista ao site www.revistapupila.com, em 2008, Tonacci esclarece porque se interessou pela história de Carapiru:

> O Sydney Possuelo, que é um sertanista da Funai com o qual eu já fiz alguns trabalhos, [...] estava a fim de fazer um livro onde ele narrava algumas experiências pessoais de relacionamentos humanos dele com índios [...]. A gente começou a gravar [..],e ele [foi] contando algumas dessas histórias dele. E ele me conta a história do Carapiru [...] e essa história me pega [...] pelo surpreendente que ela é, de tão completa que ela já vinha como narrativa – ela já vinha com todas as suas causas, com todas as suas conseqüências, cronologia, uma surpresa, com toda uma questão humana, enfim, e a questão indígena por trás, que é uma questão que sempre me interessou, e da qual com o tempo eu fui aprendendo o respeito humano. E eu vi nesse homem, nesse ser humano, um exemplo, uma quase auto-imagem, um alter ego diante de uma situação quase que pessoal, de um mundo que carrega a vida da gente, que a gente não sabe pra que lado vai [...] e a história dele se encaixa nesse sentimento que eu tinha. Então, [por um lado] eu podia falar de alguma coisa que era real, que existia, como fato, como documento, documentação, pessoas vivas e tal, e de outro eu tinha um conhecimento interior que me autorizava a arriscar, a me identificar com a dor desse outro ser humano. (REVISTA PUPILA, 2009)

Essa fala é relevante em diferentes aspectos. Primeiramente, chama a atenção o interesse de Tonacci ter sido despertado por uma história real que já tinha ares de ficção, que já vinha no formato narrativo ideal, ou seja, neste sentido foi uma escolha estética, ele escolheu uma porção do real que se encaixava bem no modelo cinematográfico.

Em seguida, ele menciona uma escolha mais subjetiva, que se funda em sua identificação com aquele homem, diante dos imprevistos da vida. Ora essa identificação se torna ainda mais interessante pelo fato de ser um homem que afastado de seu povo indígena, viu-se diferente e incompreendido por todas as pessoas que encontrou. Nem mesmo a sua

língua compreendiam. Ou seja, tratava-se de alguém que não se identificava com mais ninguém. Ora a identificação de Tonacci se dá num plano mais profundo: o plano da condição humana. Para ele, Carapiru não é "um índio", mas antes de tudo "um homem jogado a esmo na civilização, como acontece com todos nós, mas não de uma forma tão explícita - até que ponto temos a mão na roda do jogo da vida?" A entrevista que Tonacci deu a WSET filmes em 2007, explicita bem essa questão:

> A causa indígena é uma coisa que eu descobri no caminho. É uma causa humana. A questão de ser indígena é uma mera circunstância. Acho que a gente vive situações análogas, nós estamos embaixo da mesma ameaça, o que ameaça a eles ameaça a gente, só que nós também somos ameaça a eles também. [...] Essas pessoas tão trabalhando, tão fazendo uma representação da minha visão de mundo, mas eu tou usando a imagem deles, o mundo deles pra expressar a nossa. Não é surpresa, nem espanto, é um pouco da nossa perplexidade diante do mundo que a gente está encarando. O índio é o instrumento pra eu falar desse sentimento que é meu. [...]

Assim, esse filme, que é essencialmente sobre o estranhamento de se ver sozinho e de ser diferente de todos, é construído a partir de uma identificação no plano da condição humana, no ponto de intersecção entre todas as culturas. Como argumentou o filósofo Edgar Morin, durante uma entrevista concedida a mim, tanto a diversidade quanto a unidade são duas faces da condição humana, dois lados da mesma moeda. É um erro, uma distorção, tentar pender mais para qualquer um destes lados. Ora, se formos analisar o cinema etnográfico positivista, perceberemos que ele caía num dos dois extremos: ora tratava o outro como um ser exótico, como um quase-não-humano, totalmente diverso de si, ora tratava como um ser perfeitamente comparável e semelhante (apenas atrasado na escala da evolução), ignorando as diferenças e escolhendo-se como referencial.

Especificamente sobre essa questão do outro, Tonacci comenta:

> esse outro não é ninguém mais do que o desconhecimento do eu, de mim mesmo, é sempre uma forma de você buscar uma identidade. O conhecimento que você vai tendo do mundo, te dá um caminho, ele é a tua vida, mas é um processo de identificação constante o tempo inteiro. Eu acredito que essa identidade, ela é um processo vivo, que eventualmente a gente chama de cultura quando fala de nação, ou fala de raça, mas a nível pessoal é um processo análogo: esse outro é eu mesmo, é o espelho que eu posso ter. Onde eu me descubro? É na existência do outro... No máximo, o que eu tenho, são os sentidos que me dão essa percepção. No silêncio, eu posso adquirir um auto-conhecimento do meu funcionamento interno, mas se eu saio para o mundo, eu começo a criar identidade. (REVISTA PUPILA, 2009)

Ou seja, para ele é no diálogo estabelecido com o outro que a identidade é definida de modo dinâmico. Essa idéia corresponde a que desenvolvemos no primeiro capítulo, na crítica à concepção essencialista de identidade.

Um fato interessante sobre Tonacci reitera sua preocupação em estabelecer diálogos com "outros", com culturas diferentes, para criar pontos de intersecção e de comunicação entre culturas: foi a partir de uma idéia dele que nasceu o projeto Vídeo nas Aldeias. Com efeito, a idéia surgiu porque ele procurou o Centro de Trabalho Indigenista que Carelli (fundador do projeto Vídeo nas Aldeias) havia criado com alguns amigos de faculdade e propôs desenvolver um projeto de comunicação intertribal através do vídeo, como revela Carelli:

> Naquela época, o cineasta Andréa Tonacci tinha procurado o CTI, com a proposta da "Inter Povos", um projeto de comunicação intertribal através do vídeo. Naquele tempo, o vídeo era ainda uma novidade. A idéia não vingou. Quando surgiu o VHS camcorder, resolvi retomar aquela idéia, e assim começou o vídeo nas aldeias. (CARELLI, 2004, p 2)

11- Imbé Gikegü – cheiro de pequi

O primeiro filme exibido na mostra O Olhar dos Povos Indígenas, no dia 27 de junho foi "Imbé Gikegü – cheiro de pequi", uma produção do Vídeo nas Aldeias, de 2006, dirigida por Tarumã e Maricá Kuikuro, os mesmos cineastas indígenas que realizaram "Nguné Elü - o dia em que a lua menstruou". O filme mescla a narração e a encenação da lenda do Pequi (uma fruta com perfume doce) e dos rituais ligados ao mito como a "Reza do sol" (festa do Hugagü) –que no mito serviu para que o herói Mariká fosse aceito novamente por suas esposas e é usado na aldeia quando um homem é rejeitado por sua mulher. Interessante perceber que há diversos narradores, principalmente mulheres jovens – que também encenam a lenda. Vemos nesse filme, novamente a preocupação com o registro da cultura. A novidade, contudo, é que nesse vídeo, eles contam e encenam a história do pequi: é portanto, um trabalho predominantemente ficcional, fruto da intenção de contar uma história, fazendo com que o filme seja divertido e de fácil compreensão mesmo para aqueles que não partilham esses mesmo códigos culturais, como os não-indígenas. Durante o debate que seguiu os filmes da mostra "O Olhar dos Povos Indígenas", Vincent Carelli falou sobre como este filme é bem recebido pelas platéias em geral, em decorrência dessa abordagem clara e descontraída, mas também suscita polêmicas, pelo fato de fazer alusão à sexualidade. Ele comentou como temas como esse ou o consumo de bebidas alucinógenas como em "Huni Meka – os cantos do cipó", causam controvérsia e polêmica.

12- Boe Ero Kurireu

Em seguida foi apresentado o filme dirigido por Paulinho Kadojeba, Boe Ero Kurireu, de 2007. Paulinho contou com o auxílio do Programa de Apoio aos Realizadores Indígenas (PROARI) do Museu Dom Bosco, que desenvolve alguns projetos na aldeia dele, em Merari, como descreveremos no próximo capítulo. O filme mostra como é realizado o ritual fúnebre na sua aldeia. O início do filme é muito interessante na medida em que revela essa função de fixação da memória e preservação da tradição: "quando a soja já tiver dominado todo o cerrado, as queimadas devorado todas as araras, tatus e onças; e não restar mais lagoas, nem buritis, ainda assim haverá o signo que pode restabelecer o elo cultural entre os Bororo e o conhecimento da vida e da morte" (KADOJEBA, 2007)

Como Paulinho explicou no debate que seguiu o filme, ele resolveu fazer esse documentário não apenas para registrar sua cultura num suporte durável, mas principalmente em resposta a uma reportagem da TV Globo que havia ido na sua aldeia para filmar o mesmo ritual. Foi o próprio Paulinho quem serviu de guia, indicado pela diretora do Museu das Culturas. Ele advertiu a equipe da Globo que algumas das partes do ritual não poderiam ser mostradas por serem sagradas e também pelo fato das mulheres não poderem assistir. Ainda assim, a equipe da Globo, mesmo dizendo que estava com as câmeras desligadas, registrou tudo e passou tudo no programa "Fantástico". Essa veiculação foi assistida pelas mulheres, o que era proibido. A falta de ética da equipe prejudicou Paulinho na aldeia, pois o responsabilizaram pelo ocorrido. Diante dessa situação, ele resolveu então criar seu próprio documentário para recuperar a confiança da tribo e mostrar a versão correta do registro do ritual, só com as partes autorizadas. Vemos nessa fala que uma das motivações para a realização do filme foi, portanto, a de responder a uma versão desrespeitosa, feita pelos não-indígenas, ou seja, a de construir uma versão que se contrapusesse à versão criada pelos não-indígenas de um fato que dizia respeito ao seu povo indígena e à imagem dele diante da sociedade. Essa idéia remete à fala de Daniel Munduruku quando este argumenta que os cineastas indígenas são mais habilitados para realizarem filmes sobre o seu grupo porque sabem o que mostrar e o que não mostrar, diferente dos não-indígenas que acham tudo exótico e não se preocupam em respeitar a cultura indígena. Apesar de ser uma generalização, mau exemplos como esse da Globo só reforçam essa impressão.

Este filme encerrou a mostra O Olhar dos Povos Indígenas deste dia. Não assisti ao filme que seria apresentado na mostra "Os Povos Indígenas no Cinema Brasileiro": "Avaeté -

a semente da vingança" porque saí com um grupo de alunos, Divino Tserewahú e Sérgio Sato para acompanhar a continuação da edição das filmagens.

13- Wai´a Rini - o poder do sonho

No dia 28 de junho, na mostra "O Olhar dos Povos Indígenas", foi exibido o filme "Wai´a Rini - o poder do sonho", dirigido por Divino Tserewahú. O filme focaliza o ritual de iniciação dos jovens Xavante na vida espiritual: o Wai'á, que acontece de 15 em 15 anos. O filme mostra cenas do ritual alternadas com as falas de Divino, de seu pai e de outros Xavante –anciãos, jovens e mulheres– que explicam como acontece o ritual, as diferentes funções que cada grupo de idade tem no ritual, bem como sua importância na vida dos homens Xavante. Tudo foi construído de uma forma fácil de compreender e parece dirigido a um público não indígena, como uma apresentação dos costumes dos Xavante para o público em geral. Essa idéia condiz com a fala de Divino durante o debate que ocorreu no dia 26 de junho, no qual ele disse que era preciso apresentar aos não-indígenas como são os indígenas e que esse trabalho deveria partir dos cineastas indígenas. Ou seja, ele manifesta uma intenção de construir a imagem dos grupos indígena para os não-indígenas. Interessante perceber que esse vídeo tem o apoio do Programa Norueguês para Populações Indígenas, o que reforça essa preocupação com o público não-indígena. Essa parceria com esse programa da Noruega também nos aponta que a rede de circulação e fomento dessas imagens é transnacional – o que condiz com o argumento desenvolvido no primeiro capítulo deste texto, sobre a transnacionalização do campo da indianidade.

O documentário segue o modo participativo, pois o próprio Divino, que faz parte do segundo grupo de idade distinguido no ritual, participa deste como "guarda" – sua função é impedir que os jovens que estão sendo iniciados recebam água das mulheres.

Além dessa idéia de apresentação, o vídeo também aparece como criando a possibilidade de eternizar não apenas os rituais, mas também as pessoas, com seus conhecimentos e memória. É o que demonstra um trecho da fala do pai de Divino:

> Eu não sei se eu vou estar vivo até o próximo Wai´a. Lembre bem do que você vê na TV hoje. [...] É por isso que eu falei para meu filho que está me filmando para guardar bem essas imagens. Eu não posso dizer tudo sobre o Wai´a. É por isso que vocês deveriam prestar atenção neste vídeo. Se eu morrer, isso vai ser sempre lembrado na comunidade. É por isso que eu gosto de ser entrevistado pelo meu filho.

Após a exibição do filme, teve início um debate contando com a participação de Divino Tserewahú e Sérgio Sato, no qual surgiram questões interessantes sobre a produção. O "Wai´a Rini - o Poder do Sonho" foi o primeiro filme dirigido e editado por Divino. Contudo, como salienta ele, havia sempre uma preocupação com a opinião dos anciãos da aldeia. Ele conta que durante as filmagens, os anciãos chamavam-no à noite para definir o que podia ser colocado; e durante a edição que foi feita em São Paulo, cada vez que uma parte do material ficava pronta, Divino voltava para mostrar o material aos anciãos. Caso fizessem correções, ele tinha que voltar para São Paulo e acertar, para depois voltar e mostrar novamente aos anciãos. Além disso, havia ainda um indigenista para ajudá-lo na edição, pois ele relata que algumas vezes, surgiram algumas divergências entre os anciãos e a opinião deste editor: por exemplo, os anciãos não queriam mostrar a revolta dos que estavam sendo iniciados, que surgia por conta do sofrimento e da privação de água e comida, mas o editor indigenista queria mostrar que era uma situação dura, que provocava reclamações. Vemos, portanto que, apesar de Divino ser o diretor e também o editor do filme, seu poder de decisão é relativamente cerceado pela autoridade dos anciãos e possivelmente também pela opinião do indigenista. Além disso, cabe acrescentar que os anciãos também impuseram certos limites na hora da filmagem por conta de Divino ter que participar do ritual também: ele podia filmar de manhã, mas precisava participar do ritual à tarde. Por conta disso, ele dividiu a câmera com um amigo japonês que ele considera como um parente: "japoneses são parentes".

Divino também comentou um pouco acerca da sua trajetória como cineasta indígena e das questões que essa profissão traz para um indígena. Ele diz que se interessou por curiosidade –que é o melhor caminho para aprender, segundo ele – mexendo na câmera do irmão –que inicialmente era quem estava sendo treinado para se tornar cineasta. Comentou também sobre a conciliação entre a cidade e a aldeia: "muitos vão para a cidade, eu fui, mas voltei. Levei conhecimento para a comunidade, que precisa também do que aprendemos fora". Veremos essa idéia de modo mais desdobrado no filme que seguiu o de Divino: "Estratégia Xavante".

Durante o debate, uma das questões tratou da relação dos povos Xavante e Bororo, pois Divino e Paulinho estavam trabalhando juntos na oficina e esses dois povos sempre foram inimigos. Segundo Divino, isso é passado. "Somos tudo irmão, sangue da mesma terra, raiz do Brasil, não é parente: é irmão". Paulinho Bororo então foi convidado por Divino a responder também: "A diferença é que antes de ter o contato com os Salesianos e os brancos, a gente vivia em guerra quando via outras pessoas estranhas – vão atacar a gente... [...] Hoje, Bororo ainda sente conflito, mas compreende a vizinhança". Esta idéia é interessante porque

mostra como o contato com os não-índios influenciaram nas relações entre as diferentes etnias indígenas, criando novos tipos de relação. Dentro da mostra, isso é visível quando se cria a polaridade entre índios e não-índios, na qual todos os povos indígenas se tornam "parentes".

14. Estratégia Xavante.

O filme mostra a estratégia do cacique Xavante Ahopowê que diante da ameaça que representava os não indígenas –que se aproximavam constantemente em vôos rasantes– pensou numa forma de garantir um encontro pacífico: em 1973, ele cedeu oito netos para serem criados em Ribeirão Preto por famílias não-indígenas.

> Apoena tinha uma postura, pensou muito no futuro e na sobrevivência da comunidade. Aí surgiu a estratégia contra os não índios, os *warazu*. Mesmo sabendo da grande violência e dos perigos da cultura dos *warazu*, ele cedeu seus netos para uma missão de aprender, entender essa cultura: "É para Ribeirão Preto que eles vão ser mandados. Vão com uma missão: estudar, aprender, entrar no cerne da cultura dos não índios". (Ancião Xavante)

Vemos nessa atitude do cacique uma idéia antropológica: a de construir uma ponte entre duas culturas através do envio de pessoas que consigam compreender a cultura do outro. O intuito era entender o outro para que os Xavante aprendessem como se mover nessa nova arena que se formava, de modo a preservar seus interesses. Aparece no filme a idéia de que muitas etnias que não tiveram essa estratégia, acabaram sucumbindo, afrouxando os laços com suas tradições, porque não souberam se mover no jogo das relações com os não-índios.

Outra questão que este documentário toca é a posição em que se encontram esses jovens que foram criados na cidade: suas dificuldades de adaptação e posteriormente, o dilema de ter que voltar para a aldeia e de se reinserir nos seus costumes, que era uma condição fundamental para o sucesso da estratégia. O filme conta com depoimentos, fotos e uma parte encenada para reconstituir a inserção das crianças na sociedade não-indígena, seguindo um modelo expositivo.

15 –A produção indígena audiovisual e a realidade dos povos indígenas

No domingo, dia 29 de junho, pela manhã, foi exibido o filme feito durante a oficina, que foi bem recebido. Em seguida, foram entregues os certificados de participação na oficina e logo depois começou o último seminário da mostra –e o único a que os jovens assistiram: "A Produção Indígena Audiovisual e a Realidade dos Povos Indígenas". Participaram Divino

Tserewahú; Lúcia Fernanda Jófej Kaingáng, diretora-Executiva do Instituto Indígena Brasileiro para a Propriedade Intelectual, de etnia Kaingáng (RS); Paulinho Kadojeba, Vincent Carelli e Sérgio Sato, como mediador.

Sérgio introduziu os participantes, destacando que o Vídeo nas Aldeias foi sua inspiração na concepção do Programa de Apoio aos Realizadores Indígenas e focalizou sua fala na transferência de capital cultural e social que ocorre durante essas oficinas de audiovisual. "É preciso que o conhecimento envolva toda a comunidade e que ela tenha domínio sobre esse processo de produção de conhecimento, pois isto gera mudanças importantes, como por exemplo aguça o olhar na hora de interpretar o jornal na TV".

Carelli comentou sobre a falta do público não-indígena, de universitários, de jovens, atribuindo essa ausência à rejeição à questão indígena que o estado vive. Mas por outro lado, observou ele, raramente se vê uma presença indígena tão grande em uma mostra sobre a temática indígena. Essa fala é interessante porque chama a atenção para a luta simbólica acerca da questão indígena: de um lado a rejeição dos que não aceitam uma tentativa de redefinição e de valorização da imagem indígena e do outro, uma grande mobilização das populações indígenas.

Mencionou também o grande interesse que grupos indígenas do país inteiro manifestam em relação às oficinas que realiza e lamentou não ter recursos suficientes para atender à demanda. Novamente, essa fala de Carelli aponta para uma crescente mobilização dos grupos indígenas em relação à produção audiovisual.

Em seguida, argumentou que é preciso redefinir a imagem do índio na sociedade e que cabe aos povos indígenas fazer esse trabalho.

> Tem um tipo de cinema que só os povos indígenas podem fazer -pelo conhecimento da cultura, intimidade com a língua- é uma realidade que traz um novo olhar. O olhar de fora vem com outra representação da realidade. O olhar de fora se apega muito às diferenças, ao exótico. O olhar de dentro tende a aproximar, a humanizar. Faz com que a gente perceba a humanidade que a gente comunga com todos no planeta. Nos aproxima, rompe barreiras, preconceitos, distâncias.

Neste trecho da fala de Carelli, ele explicita claramente a representação do "olhar de dentro" ou do "olhar indígena", que se contrapõe ao "olhar de fora". Esta representação, que é muito recorrente na mostra, será analisada mais pormenorizadamente no quarto capítulo.

Um outro ponto interessante no que tange às representações na fala de Carelli é que ele questiona a associação que muitos fazem de cultura e identidade e mostra que isso vem de uma concepção não-indígena:

> Muitos falam que querem fazer documentários para documentar sua cultura. Mas essa é a idéia que o pessoal de fora espera. O que é a cultura indígena? Está na dança? É muito mais profundo do que isso: a cultura é o gesto, é o modo de pensar.

Essa fala se aproxima da de Daniel Munduruku que vimos anteriormente.

Outro ponto interessante é que ele aconselha os produtores audiovisuais a não se contentarem com pouco, mas a serem ambiciosos:

> Alguém da oficina me perguntou: "qual é o conselho que você daria pra gente?" Eu diria que é não se contentar com pouco... Eu acho que tem um certo olhar de condescendência em relação ao índio: "bom, tá mais ou menos, mas é feito por índios tá bom..." Eu acho que justamente porque é um cinema indígena ele tem que ser de excelência. Tem que mostrar que vocês são capazes de fazer um trabalho de alta qualidade A função do cinema não é informar, mas emocionar. É através da emoção que o cinema é capaz de ir além daquele público que gosta de índio e surpreender as pessoas que têm preconceito, desinteresse.

Essa fala de Carelli mostra claramente sua crença no potencial que a produção audiovisual tem de valorizar a imagem indígena. Esse destaque da importância da qualidade e essa aposta no cinema para quebrar preconceitos através da emoção mostram sua convicção no poder que o cinema tem, o que poderia ser analisado por uma perspectiva crítica como sendo, de certo modo, um fetichismo tecnológico, na medida em que relega ao cinema essa propriedade de transmitir emoção, e não ao trabalho que é feito dele.

Outro aspecto importante que ele destaca é o fato da mídia indígena ser planetária, sendo que alguns povos têm até mesmo uma rede na TV. Neste ponto, ele espera que essa possibilidade se concretize no Brasil também:

> No Brasil, estamos engatinhando mas está chegando o momento em que a demanda será grande para conquistar um espaço indígena na mídia brasileira. A gente está militando no sentido de que o movimento tem que ser amplo. [...] Vocês serão as antenas das aldeias plugadas na TV. Será um momento histórico no Brasil: a voz indígena na TV pública. É um instrumento de comunicação que nós temos –é quase uma realidade. Vocês terão papel, espaço –estamos investindo em um processo de capacitação para um futuro próximo.

Essa fala de Carelli condensa a força do discurso do ativismo indígena através do audiovisual.

Fernanda Kaingang, advogada e mestre de direito público em Brasília, por sua vez, tratou de questões acerca do direito indígena. Falou do INBRAPI –Instituto Brasileiro de Propriedade Intelectual e abordou questões acerca do direito de produção de imagem, baseada em aulas que ela dá para jovens lideranças. De um modo didático, ela explicou que o direito de imagem é algo pessoal e intransferível, deu exemplos em que foram filmados rituais

sagrados à revelia do cacique, citou diversas modalidades de consentimento, negociações, os casos em que a imagem é pública, etc.

Kaingang também tinha um discurso político forte que se assemelhava em alguns momentos ao de Daniel Munduruku:

> A palavra "índio" não é apropriada: é um equívoco histórico, uma generalização. [...] Não somos tribo, etnia: somos povos: temos língua, cultura própria [...] Temos uma convenção da Organização Internacional do Trabalho que garante os direitos dos povos indígenas, somos povos, tribos não são aprovadas pela ONU.

Ele esclarece que o termo "povo" não afeta a soberania do país:

> Significa que temos cultura própria, língua própria, costumes e território. Só falta um item: soberania –mas não queremos soberania, não queremos nos tornar um outro Estado. Além disso, pelo artigo 2º da Convenção 169, os Estados têm obrigatoriamente que desenvolver leis com participação dos povos indígenas –senão é ilegal.

Vemos na fala de Fernanda Kaingang tons políticos fortes e constituidores de categorias e representações. Trata-se de um discurso importante e formador de um ativismo indígena , sendo que ela dá aulas geralmente para jovens lideranças, como comentamos anteriormente.

Divino Tserewahú, por sua vez, contou uma história em que um Xavante se aproveitou de sua ausência para se fazer passar por ele e vender os seus DVDs para indígenas (normalmente, os DVDs são distribuídos na comunidade). Ele destaca que existe essa diferença: para não-indígenas, os DVDs são vendidos, para os indígenas são gratuitos. Essa prática incentiva o intercâmbio de produções e a conectividade, como veremos no quarto capítulo.

.

16. Monte-Mór é nossa terra

No dia 29 de junho, na mostra "O Olhar dos Povos Indígenas" foi apresentado o filme "Monte-Mór é nossa terra", de 2005. O documentário de direção coletiva foi produzido pelos alunos do GT Indígena do Setor de Estudos e Assessoria a Movimentos Populares (SEAMPO), e também pela Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários (PRAC), ambos da Universidade Federal da Paraíba. Com duração de 24 minutos, ele discorre sobre a Terra Indígena de Monte-Mór, situada na zona da mata paraibana. Alvo constante de fazendeiros, ela testemunha a violência e as invasões que desde o início do século XX, com a chegada da

Companhia de Tecidos Rio Tinto, fazem parte de sua história. O filme registra os depoimentos dos índios que revelam os bastidores de uma história não registrada oficialmente. Assim, a idéia que se destaca é a de que o vídeo possibilita dar visibilidade às vozes que são excluídas das versões que são transmitidas na mídia ou das versões oficiais.

17- Vencendo el miedo

"Vencendo el miedo", de 2004, da cineasta aymara Maria Morales, foi o filme de encerramento da mostra. mostra uma mulher Aymara reprimida, que vence sua timidez para lutar por mais espaço e reconhecimento diante do marido machista e da sociedade.

Segundo a diretora explicou no debate que seguiu o filme, seu trabalho retrata o cotidiano de uma família Aymara e simboliza a luta da mulher indígena contra a discriminação. O filme é um documentário-ficção nos moldes de Flaherty –os personagens eram fictícios, mas seus intérpretes não eram atores– eram pessoas da sua comunidade. Além disso, as falas eram improvisadas, ela só dava o roteiro. O resultado foi muito impactante na comunidade, segundo ela, pois todos se identificaram com a história. E é nesta identificação que reside o seu argumento: "Essa é a verdade, é a realidade que acontece com os povos indígenas da Bolívia". Nesta fala, vemos que o filme também é dirigido para o público não-índio, para que ele conheça essa versão dos fatos. Interessante perceber que Maria Morales, é coordenadora de um centro de formação audiovisual para indígenas, fundado em 1996 e busca conseguir apoio em outros países da América Latina.

18- Considerações finais

Após a descrição pormenorizada da Oficina Básica de Produção Audiovisual, de modo integrado às demais atividades da mostra a que os alunos da oficina tiveram acesso, vamos no capítulo seguinte tentar primeiramente elaborar uma sistematização dos usos sociais e políticos da produção audiovisual que surgiram na mostra e, em seguida, investigar os diferentes atores e instituições que participaram ativamente do processo de formação técnica e ideológica desses estudantes indígenas.

CAPÍTULO 4: REPRESENTAÇÕES (RE)PRODUZIDAS NA MOSTRA VÍDEO ÍNDIO BRASIL E SUAS RAÍZES

Neste capítulo, buscaremos identificar as representações relativas à produção audiovisual indígena, discernindo alguns usos sociais e políticos dessa produção que foram explicitados durante a mostra e a oficina.

Em seguida, utilizaremos a lente teórica de Vitor Turner do estudo de caso desdobrado (TURNER, V. 2005) para ampliar nossa perspectiva de análise para podermos investigar o nível posicional da mostra Vídeo Índio Brasil. Assim, nos interessaremos não apenas pelo contexto específico da mostra, mas por um contexto mais geral, que inclui o estudo dos diferentes atores e instituições que participaram ativamente no processo de formação ideológica e técnica dos alunos da Oficina Básica de Produção Audiovisual. Optaremos por uma perspectiva histórica e analítica, buscando mapear essas instituições, descrevendo como se organizam, bem como os projetos que desenvolvem –destacando os que direta ou indiretamente reverberam na formação desse ativismo indígena através do audiovisual e contextualizando estes projetos em relação aos demais projetos desenvolvidos. Essa descrição expressa a tentativa de discernir a trajetória de cada uma destas instituições de modo a explicitar como surgiram as categorias e representações que balizam suas ações e como elas repercutem em seus projetos.

1. Os usos sociais e políticos da produção audiovisual

> Os trabalhos audiovisuais são singulares por possibilitarem a abertura de um novo espaço discursivo para os meios de comunicação indígena
>
> Faye Ginsburg

Durante as atividades da mostra Vídeo Índio Brasil, apareciam repetidamente diversas representações da utilidade do vídeo para as diferentes comunidades.

1.1. O vídeo como registro e fixação da memória cultural

Freqüentemente, nos filmes e debates, o vídeo aparece como um veículo que possibilita o registro e a fixação da memória cultural – das tradições, dos rituais e dos cantos. Essa propriedade da imagem videográfica de fixação da memória condiz com o conceito

“imagem-memória” forjado por Serge Gruzinski. A imagem-memória seria um enxerto de memória que traria a segurança da eternidade (GRUZINSKI, 2006, p.177).

Vimos essa idéia, por exemplo, na oficina de produção audiovisual, quando o professor Souza discorreu sobre o filme “Aruanda”, feito para “registrar como um quilombo da serra do talhado vive”.

É interessante observar que os dois cineastas indígenas que ministraram o módulo de edição e montagem da Oficina Básica de Produção Audiovisual apresentaram filmes na mostra “O olhar dos povos indígenas” que se propunham a registrar a memória cultural de suas comunidades. Divino Tsererwahú apresentou o filme “Wai´a Rini – o poder do sonho” que mostrava a festa do Wai´á, que integra o ciclo de cerimônias de iniciação do povo Xavante. Paulinho Kadojeba, por sua vez, apresentou o filme “Boe Ero Kurireu” que mostra como é realizado o ritual fúnebre na sua aldeia. Numa perspectiva mais geral, dos doze filmes apresentados em Campo Grande na mostra “O Olhar dos Povos Indígenas”, sete tinham temáticas que eram relacionadas com o registro da cultura.

No vídeo produzido na oficina, esta idéia também aparece nos depoimentos, como exemplifica a fala de Danieli, jovem Terena, quando perguntada durante uma entrevista se pensava em aplicar os conhecimentos adquiridos no curso em sua comunidade: “está sendo muito interessante porque eu estou aprendendo coisas novas e [...] tenho o pensamento de deixar registrado histórias da minha comunidade, de pessoas mais velhas, porque quando elas morrem, morre a história junto com elas” (AGUERO et al, 2008).

Ora a importância dessa função do vídeo pode ser explicada através das lentes de Fredrik Barth –antropólogo social norueguês, cujo trabalho adquiriu uma extrema relevância para os estudos sobre etnicidade. Segundo Barth, nas sociedades sem escrita, os conhecimentos são passados pela fala, pela apresentação visual e pela participação –como no caso do ritual, por exemplo, onde a estocagem e a fixação das informações se dá na forma participativa (BARTH, 1987 apud GALLOIS & CARELLI, 1995, p 209). Ora, o vídeo potencializaria as três formas de transmissão, apesar da descontinuidade que existe entre a oralidade e a produção audiovisual, bem como entre conhecimento e memória. No caso da transmissão participativa, pelo fato das imagens serem concretas e lidarem com emoções, elas permitiriam catalisar as representações construídas na experiência: a recorrência às imagens culturalmente legíveis, pela sua capacidade evocativa, seria suficiente para que todos pudessem compartilhar do argumento. É a convicção desse potencial de comunicação e transmissão que o vídeo oferece que muitas vezes serve de base para fundar a retórica do fetichismo tecnológico da capacitação videográfica. Contudo esta retórica acaba extrapolando

esse potencial de transmissão, pois projeta neste suporte tecnológico os efeitos que seus usos sociais e políticos trazem, como se os efeitos fossem propriedades deste suporte e não as conseqüências de seus usos.

Ora, essa propriedade do vídeo de transmitir conhecimento desperta o interesse dos anciãos de várias etnias indígenas, como vimos em muitos filmes exibidos na mostra, como por exemplo, em "Huni Meka, os cantos do cipó", porque permite reconstruir o elo quebrado entre o interesse dos jovens com a tradição. Durante um visita que fiz em junho de 2009 à aldeia Guarani de Sapukai, que está prestes a iniciar um processo de capacitação audiovisual, um dos líderes indígenas argumentou neste sentido e iluminou minha compreensão deste interesse. Ele contou que a recente entrada da luz elétrica, da televisão, do DVD e de todos os dispositivos elétrico-eletrônicos que estão presentes nas aldeias no decorrer dos últimos anos quebrou o ciclo de aprendizado fundado na oralidade. Hoje, reclama o líder indígena, ao invés dos jovens ouvirem os ensinamentos dos pais, eles preferem ver TV, escutar músicas de fora ou jogar videogame. Neste cenário, ele espera que o vídeo permita reconstruir esse elo quebrado, pois além de registrar num suporte material e duradouro os ensinamentos dos antigos, ainda permite estimular o interesse dos mais jovens, pois leva para a TV que eles tanto gostam os costumes e tradições da aldeia.

É importante acrescentar ainda que se o vídeo é um veículo que parece ter sido usado muito freqüentemente para ecoar esse objetivo dos mais velhos, isso se dá também porque os cineastas, por terem contato com o meio acadêmico e as oficinas de capacitação, acabam vendo a própria cultura de acordo com as representações que circulam no meio acadêmico: ou seja, como um patrimônio singular. A partir desta constatação, acabam dando mais atenção aos mais velhos que detêm mais experiência acerca deste saber. Este é exatamente o caso de Danieli, no depoimento que vimos anteriormente.

Assim, para esses cineastas indígenas (bem como para os anciãos sobre os quais falamos anteriormente) o vídeo é utilizado para construir uma imagem destinada a reproduzir o visível para restituir o invisível: a tradição e a cultura. Constitui, assim, um instrumento que auxilia na reprodução dos valores sociais de modo mais eficaz do que o registro desses valores em um texto escrito.

Ora, o ato de fixar um evento no passado é um ato de seleção subjetiva que não apenas fixa esse passado como também o constrói e por extensão constrói também o presente. Essa iniciativa confere poder simbólico, de acordo com a concepção de Bourdieu para o qual, "o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e em particular, do mundo social)"

(BOURDIEU, 1989). Com efeito, segundo Bourdieu, ao enunciar-se algo à vista de todos e em nome de todos, como uma versão oficial, subtrai-se uma declaração do arbitrário, sancionando-a como legítima ou verdadeira. Subtrai-se ao impensado uma particularidade, fazendo-a digna de existir como conforme a natureza das coisas, como natural (BOURDIEU, 1989).

Essa iniciativa poderia se inscrever no que David Scott designa como a construção da tradição. Para Scott, entre a ocorrência de um evento e as lembranças que ele suscita, existe um complexo campo discursivo que remete à definição da tradição. Esse campo de discurso diferenciado seria construído não em torno da busca pela objetividade do real, mas em torno de uma estratégia de posicionamento do grupo que o vivencia, resultando na produção de trabalhos retóricos que estabelecem uma direção definida para essas lembranças (SCOTT, 1999, p 278).

Hobsbawm também discute essa idéia de construção da tradição de um modo semelhante: ele demonstra como muitas tradições que são associadas ao passado remoto dos grupos são organizadas na história do grupo posteriormente, em função de uma estratégia de posicionamento. Segundo ele, " [it] is essentially a process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past" (HOBSBAWM, 1983, p 4).

Faye Ginsburg, discutindo a produção audiovisual dos aborígenes da Austrália, também reitera a idéia de que essa produção nativa não busca recuperar uma identidade cultural pré-existente, mas tenta criar um posicionamento para o presente. Ela afirma que

> Work being produced by minorities about themselves [...] are not [...] recreating a preexistent and untroubled cultural identity [...]. Rather they are about the *processes* [grifo original] of identity construction. They are not based on some retrieval of an idealized past, but create and assert a position for the present that attempts to accommodate the inconsistencies and contradictions of contemporary life. (GINSBURG, 1991 p 104-105)

Ora, essa construção de tradição, essa definição do arcabouço cultural do grupo, define uma identidade capaz de conferir poder ao grupo diante dos não-indígenas. Como argumenta Terence Turner, são os contatos sucessivos dos grupos indígenas com antropólogos, fotógrafos, jornalistas, cineastas e, de modo geral, todos os que vêm aprender e registrar a cultura do grupo indígena em questão, que catalisam no grupo estudado o desenvolvimento da consciência da importância e do potencial político de sua cultura nas relações com a sociedade que o cerca. Como vimos no segundo capítulo, ao comentarmos o filme "Em trânsito - a saga dos Manoki", foi somente após terem contato com os não-índios que os Manoki perceberam que sua identidade indígena era muitas vezes definida entre os não-

índios a partir das suas práticas sociais e culturais tradicionais. Como conseqüência dessa descoberta, eles viram a necessidade de falar a língua e manter a cultura. Eles perceberam, portanto, que suas instituições sociais tradicionais, bem como as práticas e crenças que integram sua cultura, constituem algo que lhes confere o selo de "povo indígena" entre os não-índios e que estes elementos são valorizados pelo valor cultural único que contêm na sociedade dos brancos - ou pelo menos em parte dela (TURNER, 1991, p. 301). Assim, a diferença, ao invés de constituir um obstáculo na coexistência com a sociedade dominante, pode representar uma fonte valiosa para essa coexistência (TURNER, 1991, p. 301). Deste modo, vemos que, se os grupos indígenas construíram um distanciamento, uma objetificação da sua cultura, isso se deu principalmente por causa do contato com os não-índios.

Contudo, esses trabalhos retóricos não podem ser feitos por qualquer integrante: é preciso ter a autorização do grupo, ter autoridade no grupo. De acordo com Scott, não basta que essas tradições sejam produzidas e tornadas inteligíveis: para vigorar no grupo, elas precisam ser autorizadas, legitimadas (SCOTT, 1999, p 279). Essa idéia também é sustentada por Bourdieu, pois aquele que detém poder simbólico só produz a existência daquilo que ele enuncia porque sua autoridade (cujo sentido etimológico é a capacidade de autoria) é reconhecida pelo grupo (BOURDIEU, 1989). Poderíamos ainda reiterar esse argumento através da concepção de Foucault sobre o discurso. Segundo ele, o discurso é a concretização prática da definição (através da linguagem) do modo de representação do conhecimento. Ora, essa definição, para ele, se estabelece em função das relações de poder (e não das relações de significado). De acordo com Foucault, as relações de poder permeiam todos os níveis da existência social; e o conhecimento –que tem a capacidade de se tornar "verdadeiro", "real" – é o conhecimento associado com a autoridade do poder. Assim, cada sociedade teria o seu espectro de "verdadeiro", sua política do que é verdadeiro (HALL, 1997).

Portanto, vemos que o registro que visa preservar as práticas culturais de modo que elas se perpetuem no grupo não é um registro "da vida como ela é", mas sim um trabalho de seleção e definição da cultura do grupo, realizado por aqueles que detêm autoridade no grupo. No caso das comunidades indígenas a que tivemos contato através da mostra, pudemos perceber –como vimos anteriormente– três tipos predominantes de autoridade que intervêm neste trabalho de seleção e registro do saber tradicional. O primeiro tipo –e o mais antigo– é a autoridade dos anciãos. Como vimos no caso dos filmes "A festa do Kikikoi" e "*Wai´a Rini* – o poder do Sonho", muitas vezes, eles têm um poder de decisão sobre como a história será contada. Além disso, mesmo quando a seleção do que aparecerá no filme não é deles, na maioria das vezes, é a memória destes anciãos que é tida como referência.

O segundo tipo de autoridade é a dos jovens especialistas, como professores indígenas, historiadores e lingüistas, formados pela educação dada nas aldeias e, mais recentemente, nas universidades. Estes fundam portanto sua autoridade em um saber acadêmico especializado. Contudo, mesmo detendo esse poder de seleção do que é a "tradição" em seu grupo, o saber dos anciãos continua tendo muito peso, pois estes são considerados como memórias vivas (como vimos no filme "Huni Meka- os cantos do cipó", no qual a seleção dos cantos tradicionais –que só os anciãos lembram– foi feita por um professor indígena).

Finalmente, o terceiro tipo de autoridade é o que se funda nos conhecimentos técnicos adquiridos nas oficinas de produção audiovisual e no acesso à câmera. Com efeito, mesmo que os anciãos e os jovens especialistas tenham um papel importante na seleção daquilo que será considerado a "tradição" do grupo, o registro dessa "seleção" é feito pelo cineasta indígena e reflete portanto também o olhar do cineasta indígena.

Cabe neste ponto a observação de que os editores que auxiliam esses cineastas também têm um certo peso na decisão destes, como vimos na fala de Divino durante o debate acerca de seu filme. Ora, na maioria das vezes, esses editores não são indígenas –Divino é um dos poucos cineastas indígenas que edita alguns de seus filmes. Outro exemplo é Gilmar, que editou o filme mais recente de Paulinho Kadojeba. Contudo, geralmente, estes editores são indigenistas e ligados a instituições que promovem a capacitação audiovisual destes cineastas indígenas, como no caso do Projeto Vídeo nas Aldeias.

Por fim, é relevante salientar, como comentamos anteriormente, que os três tipos de autoridade podem se sobrepor – sendo que o peso com que essas autoridades se impõem varia de acordo com os diferentes grupos. Como vimos no filme "Huni Meka- os cantos do cipó", frequentemente os cineastas indígenas são também acadêmicos indígenas –como no caso da maioria dos alunos da Oficina Básica de Produção Audiovisual. Além disso, freqüentemente, os cineastas indígenas e os professores indígenas – e acadêmicos de modo geral – são filhos dos chefes da aldeia. Dentre os alunos da oficina , pelo menos seis eram filhos de lideranças indígenas (sem contar os sobrinhos), como vimos no caso do aluno Gilmar, por exemplo. O próprio Divino é filho de um líder Xavante (e sobrinho do ex-deputado Mário Juruna). Paulinho Kadojeba, por sua vez, também é sobrinho de uma liderança indígena Bororo.

Em relação a esta afirmação, é preciso observar ainda que entre os Xavante e os Terena, o faccionalismo é um fator de organização política das aldeias muito importante, como pode ser visto no trabalho de Ferreira (que já foi indicado em uma nota) e Maybury-

Lewis[1]. É muito provável, apesar de eu não possuir dados empíricos sobre esta afirmação, que o desenvolvimento de projetos na área do audiovisual –bem como os próprios produtores audiovisuais –estejam vinculados a lideranças faccionais e à dinâmica de reprodução do faccionalismo nestas aldeias.

Vimos, como nos apontou Scott, que esse campo de discurso diferenciado que constitui a construção da tradição seria construído não em torno da busca pela objetividade do real, mas em torno do posicionamento estratégico que o grupo busca na arena interétnica. Ora, se existe nitidamente um interesse em selecionar e registrar certas tradições para que elas continuem sendo praticadas pelo grupo e integrem o arcabouço cultural da comunidade, existe também um interesse claro –que foi muito evidenciado durante a mostra – em vencer os preconceitos decorrentes das imagens produzidas pelos não-indígenas sobre os indígenas.

1.2. O vídeo como vetor da redefinição da imagem

É freqüente, nos debates ocorridos na mostra, a idéia de que é preciso tomar posse do direito de definir a representação de si. Essa idéia reflete um movimento de afirmação étnica, de resgate da auto-estima, que rejeita os estereótipos criados pelos não-índios sobre o que é ser índio e abraça o direito de definir sua própria imagem, reformular sua representação. O depoimento de Danieli, no vídeo produzido durante a oficina é um exemplo: "a gente vai apresentar o nosso olhar, na primeira pessoa, no eu próprio da nossa comunidade e não no olhar de outra pessoa que não faz parte da nossa comunidade, que não conhece, que não convive naquele meio"(AGUERO et al, 2008).

Em outras palavras, trata-se de uma reivindicação do poder simbólico de construção da realidade a que se referia Bourdieu. Esse pensamento condiz com a observação de Serge Gruzinski de que os não-indígenas projetaram nos indígenas categorias e esquemas para entendê-los e dominá-los, mas que atualmente é a vez dos indígenas de projetarem suas próprias categorias e esquemas para formar identidades novas e criar um espaço no seio da sociedade (GRUZINSKI, 2006, p. 20). Esse movimento é visível, por exemplo, em filmes exibidos durante a mostra como o "Pïrinop – meu primeiro contato" que procura mostrar a perspectiva indígena do primeiro contato com o branco, através de narrações e representações das cenas marcantes desse primeiro contato. Através desse filme e de outros exemplos, como

---

1-LEWIS, Maybury. 1984. A Sociedade Xavante. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

o filme apresentado por Divino, "Wai´A Rini – o poder do sonho", ou o filme de Maria Morales –"Venciendo el miedo", vemos como os produtores audiovisuais indígenas (juntamente com os cineastas e documentaristas não-indígenas, em alguns casos) estão atuando como mediadores e tradutores, visando a projeção das categorias advindas das aldeias na tela de cinema ou de TV.

Contudo, é preciso observar que essa preocupação em ressignificar a imagem envolve frequentemente um certo grau de performance na projeção dessas categorias, na medida em que a imagem é produzida para tornar-se uma representação da aldeia indígena diante da sociedade não-indígena. De acordo com Richard Schechner performances afirmam identidades e contam histórias (SCHECHNER, 2003, p.27). No filme de Maria Morales, por exemplo, ela recria uma situação que considera típica e expressiva da situação do seu povo, para que o mundo saiba a realidade da mulher Aymara. Esse comportamento "típico" caracteriza, como sugere Schechner, um comportamento marcado, emoldurado e acentuado: um comportamento restaurado - simbólico e reflexivo (SCHECHNER, 2003, p.35). Além disso, como salientou Morales durante o debate que aconteceu depois que seu filme foi apresentado, a exibição do seu filme na sua própria comunidade causou comoção porque muitos se identificaram. Esta afirmação remete a uma outra idéia de Schechner: além da função de marcar (ou mudar) uma identidade, há também a função de estimular uma comunidade (SCHECHNER, 2003, p.45). Essa dimensão da representação corresponde ao que Gruzinski denomina como sendo a "imagem-espetáculo" (GRUZINSKI, 2006 p 177).

Ainda em relação à reivindicação do direito de ter controle sobre sua própria imagem, um outro fato que chamou a atenção aconteceu durante a oficina, no momento em que Divino Tserewahú, Paulinho Bororo e Sérgio Sato questionaram as freqüentes visitas dos jornalistas e convidaram os alunos a inverter a relação sujeito/objeto que se cristalizava na relação entrevistador / entrevistado. Se os não-indígenas podiam filmar e criar representações acerca dos indígenas, porque os indígenas não poderiam também filmar e criar representações sobre os não-indígenas?

Como explica o professor Antônio Brand –coordenador do programa Rede de Saberes e do Programa Kaiowá/Guarani do Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas da Universidade Católica Dom Bosco, em Campo Grande– durante uma conversa pessoal com a autora deste trabalho, toda relação intercultural envolve uma relação de poder, uma disputa para ver quem irá definir os significados. A classe alta não-indígena prefere pensar no indígena distante, mas este está vindo para o espaço público e isto envolve uma luta de poder.

Ora no Mato Grosso do Sul, como vimos anteriormente, a mídia, de maneira geral, tece uma imagem muito negativa dos grupos indígenas que residem na região. Certamente, é para contrapor esta construção de imagem que surge nas comunidades indígenas o desejo de vencer preconceitos, de cativar o interesse. Vincent Carelli sugere, como vimos, uma concepção que propõe uma utilização do vídeo e do cinema neste sentido: de acordo com ele, tanto o cinema quanto o vídeo podem ser ferramentas muito efetivas nesse movimento. Como discutido anteriormente, durante o seminário sobre a produção audiovisual indígena, Carelli argumentou que o vídeo e o cinema lidam com a emoção e por isso são capazes de romper barreiras, surpreender e ganhar a simpatia de pessoas, que por falta de contato ou falta de informação, não se interessam ou até pessoas que têm preconceito. Como vimos anteriormente, analisando por uma perspectiva crítica, poderíamos dizer que essa representação do cinema e do vídeo contém um certo fetichismo tecnológico, pois projeta no suporte filmográfico o potencial de emocionar o público, quando na verdade o fator que irá determinar essa possibilidade de criação de um envolvimento emocional com o espectador é o uso que é feito do suporte e não o suporte em si.

Dentro dessa lógica de ressignificação da imagem, visando ultrapassar o preconceito e despertar empatia, o vídeo também aparece como um instrumento para contrapor versões tendenciosas e apresentar o ponto de vista do grupo indígena envolvido na situação mostrada pelo vídeo.

1.3. O vídeo como arma /prova documental

> Da mesma maneira que a palavra e o texto, a imagem pode, a seu modo, ser o veículo de todos os poderes e de todas as resistências.
>
> Serge Gruzinski

O filme "Juruna – o espírito da floresta", exibido no primeiro dia da mostra "Os Povos Indígenas no Cinema Brasileiro", explicita uma forma nítida de utilização do vídeo como documento quando enfatiza como o deputado Mário Juruna utilizava o gravador: ele registrava constantemente as promessas que os não-indios faziam aos índios, para que, caso estes não-índios fugissem da promessa e não a cumprissem, a gravação servisse como prova de que a promessa havia sido feita. A gravação aparece, portanto, com um valor de contrato assinado, de documento transposto para a oralidade.

Outra forma de utilizar o vídeo como arma documental foi a que vimos no primeiro dia da mostra "O olhar dos Povos Indígenas", quando foi exibido o filme "Que país é este", feito pelos jovens do grupo AJI (Ação dos jovens indígenas de Dourados), sobre um confronto entre índígenas e policiais que ocorreu em abril deste ano, na aldeia Porto Cambira, na região de Dourados. O objetivo era mostrar como a polícia e a mídia deturparam os fatos ocorridos e revelar o que realmente tinha acontecido.

No vídeo produzido na oficina de produção audiovisual, o jovem Terena Rafael também argumenta neste sentido: "é uma nova arma que a gente tem de estar mostrando [...] a realidade do nosso povo" (AGUERO et al, 2008). Durante a oficina, aliás, essa função do vídeo de mostrar injustiças também é enfatizada, como vimos, através do filme "You are on indian land" (1969). O filme ajudou a reconhecer os direitos do grupo de modo mais eficaz do que a tentativa de conversar com o governo ou o bloqueio da ponte. O vídeo surge então não apenas como um meio de desconstruir os estigmas criados pela construção da imagem negativa realizada pela mídia, mas sobretudo, como um meio eficaz e não-violento de lutar pelos direitos indígenas.

Essa idéia também ficou explícita na fala do cacique Xavante José Maria, proferida durante sua visita à oficina de produção audiovisual: "Vocês estão sendo nossos instrumentos de defesa, defendendo nosso direito, documentando fatos que acontecem nas nossas aldeias, documentando as lutas dos nossos líderes daqui do Mato Grosso do Sul [...]" (AGUERO et al, 2008).

Ora, a tentativa de documentar, é a tentativa de investir esses eventos de uma realidade mais potente: da permanência histórica que é conferida aos eventos políticos ocidentais, por exemplo, por meio da telemídia ocidental (TURNER, T. 1993, p.102).

> Atos e eventos na vida política normal permaneceriam relativamente contingentes e reversíveis: afirmações ou reivindicações subjetivas de um indivíduo ou de um grupo permaneceriam abertas a desafios de outros grupos com objetivos ou interpretações diferentes. Com o uso do vídeo, no entanto, tais atos podem ser exprimidos na forma de realidades objetivas e públicas. A representação de eventos transitórios em um meio como o vídeo, com sua capacidade de fixar imagens de um evento e guardá-las permanentemente sob uma forma que pode circular no domínio público, objetivamente acessível a todos [...], faz do vídeo um meio poderoso que confere a atos privados e contingentes o caráter de fatos públicos instituídos. As propriedades do meio podem, desta forma, conferir uma realidade social diferente aos eventos, realidade que talvez eles não tivessem sem o vídeo.
> (TURNER, T. 1993, p.102)

Nesse sentido, o vídeo cumpre um papel jornalístico e político, pois cristaliza uma versão em detrimento de outras, explicitando pontos de vistas que se tornarão

documentos capazes de justificar a reivindicação dos direitos. Torna portanto o terreno das relações sociais menos movediço diante do contato com os "brancos", pois os usos sociais e políticos das técnicas de vídeo em determinados contextos podem ampliar a ação dos grupos indígenas, provendo-os de um meio de controle ativo sobre os próprios processos de objetivação de sua história e de sua identidade (TURNER, 1993). Neste sentido, durante a mostra, muitas vezes aludiu-se ao vídeo como uma arma sem violência, pelo poder coercitivo que este tem. É interessante observar como o termo arma remete ao conceito de guerra de imagens de Gruzinski (2006), que ele usa para descrever o confronto entre os espanhóis e os povos indígenas americanos no plano simbólico, através da substituição ou da ressignificação de certas imagens.

Assim, diante da tendência da grande mídia de somente divulgar a perspectiva dos não-indígenas, a produção audiovisual oferece uma alternativa para quebrar a impermeabilidade dessa mídia e veicular (ainda que de forma alternativa e em menor escala) a perspectiva do grupo indígena envolvido no fato. Uma conseqüência dessa veiculação é a possibilidade de outros grupos indígenas, tendo conhecimento dos fatos, se identificarem e demonstrarem sua solidariedade.

1.4. O vídeo como janela de conectividade

O intercâmbio de vídeos é uma prática comum entre os povos indígenas produtores de audiovisual. Existe inclusive um código ético segundo o qual as fitas devem ser comercializadas para não-indígenas e distribuídas de graça para outras aldeias e para escolas, como salientou Divino Tserewahú durante a mesa redonda sobre produção audiovisual indígena.

Nessa esfera da descoberta do outro, a imagem videográfica se torna uma janela eletrônica, pois o registro do vídeo "é um meio de transporte que traz a pessoa e a sua fala". (BENTES, 2004). Nessa instância, o vídeo traz uma situação nova: a possibilidade de ter contato com grupos que estão fora da esfera do acesso físico. Assim, a troca de vídeos tece uma rede de conectividade.

A conectividade, termo forjado por Brubaker e Cooper para distinguir os diferentes sentidos que o conceito "identidade" abarca hoje, designa as relações sociais que são estabelecidas em função de uma determinada categoria, contribuindo para reproduzi-la e fortalecê-la (BRUBAKER & COOPER, 2000, p. 20).

Esta constatação reitera o argumento de Giddens quando este propõe que na modernidade, o local se constitui a partir de referências que não são locais, sendo que essa esfera do local inclui questões como a elaboração da identidade das pessoas e dos grupos. (GIDDENS, 2002)

É necessário observar ainda que a própria mostra Vídeo Índio Brasil constituiu um espaço extremamente privilegiado de conectividade, na medida em que o público – composto em grande parte por representantes de grupos indígenas da região - assistiu a inúmeras produções sobre grupos de diferentes estados e até mesmo uma produção internacional, dirigida pela cineasta da Bolívia.

Por fim, cabe ainda citar que a própria oficina também caracterizou um lócus privilegiado de conectividade, uma vez que os alunos eram de diferentes povos indígenas e que, até mesmo alguns que faziam parte do mesmo povo eram de aldeias diferentes. Além disso, o vídeo produzido na oficina também poderia potencializar essa conectividade como indica o depoimento da jornalista entrevistada pelos alunos durante a oficina, como vimos anteriormente. Relembrando:

> O vídeo tem o poder de chegar em vários lugares [...] Mesmo quem não veio aqui vai poder estar sabendo que existiu esse projeto, que os índios - que vocês - estão aprendendo aqui nas oficinas a operar as câmeras. Então eu acho muito importante esse registro para que isso fique documentado e possa atingir outras pessoas de cidades do Brasil e do mundo. (AGUERO et al, 2008)

Essa conectividade promovida não apenas pela troca de vídeos, mas também pela mostra e pela oficina potencializa a identificação de alguns grupos indígenas com os problemas de outros. A fala do cacique José Maria, político Xavante, é um exemplo das inúmeras menções que surgiram em vários momentos da mostra e da oficina de como o intercâmbio de vídeos permite conhecer outros povos e identificar-se com seus problemas. Citando novamente:

> As lutas dos outros estados não são diferentes, são as mesmas lutas [ele é do Mato Grosso], devemos aprender também isso: o que os nossos irmãos passam aqui, a gente passa lá também. Então agora é um meio de interagir também tendo a máquina na sua mão. (AGUERO et al, 2008)

A constatação, através das imagens assistidas, de que esses povos vivem problemas semelhantes em relação aos não-indígenas leva à criação de um sentimento de solidariedade e identificação com as outras comunidades, calcificando uma polarização entre indígenas e não-indígenas. Essa identificação em oposição aos não-indígenas leva os povos indígenas a se

unirem, criando alianças em torno da questão interétnica, em um processo político de formação de identidade étnica para além das diferenças entre os povos indígenas. Essa idéia cristaliza-se nos termos utilizados pelos indígenas nos debates e seminários da mostra para se referirem a outros povos indígenas: eles eram "parentes", "primos" e "irmãos". O conceito de parentesco é usado como metáfora da polarização entre indígenas e não-indígenas – os indígenas são os parentes, enquanto os não-indígenas são os "não-parentes": reafirmando a posição dos indígenas como aliados e dos não indígenas como inimigos. Nesse sentido, podemos perceber que as dificuldades comuns diante do contato interétnico aproximam esses grupos - talvez se estivessem em outro contexto, eles não seriam aliados.

Neste âmbito, julga-se que o termo "olhar indígena", extremamente recorrente durante o evento (ele inclusive designa o nome da mostra dos filmes produzidos em sua maioria pelos indígenas ou com a participação destes), tenha sido forjado dentro desse contexto de polarização: o "olhar indígena" somente faz sentido em contraste com o olhar não-indígena. Visto fora de seu contexto, o termo remeteria a um mito, à suposição da existência de um olhar comum entre os 227 povos indígenas. Ora, não existe um olhar comum, existe o olhar de determinado realizador indígena a partir de uma determinada perspectiva. Contudo, dentro desse contexto de polarização, o "olhar indígena" ganha um sentido mais amplo e remete ao avesso do "olhar não-indígena".

Através desta perspectiva, vemos, portanto, como o espaço criado pelo intercâmbio dos vídeos irriga redes de potencial de sociabilidade e de troca, gerando identidades e sociabilidades mediadas pelo ativismo indígena audiovisual. Ele amplia a rede de relações sociais e permite que cada grupo se posicione no jogo mais amplo das relações interétnicas.

1.5. O vídeo como ferramenta de persuasão

Outro interesse explicitado na mostra –que emerge principalmente nas falas de Paulinho e de Rafael, durante o primeiro módulo da Oficina Básica de Produção Audiovisual é a possibilidade de usar o vídeo para conscientizar as próprias comunidades indígenas da importância da preservação do meio ambiente em que vivem. Essas falas sugerem um uso da produção audiovisual distinto: ser um veículo de convencimento da população local (de um modo mais eficaz do que a fala, pois segundo as palavras de Rafael "só falar não surte efeito") para modificar hábitos considerados nocivos e promover ações que promovam a sustentabilidade local, como no exemplo de Rafael que alude à necessidade do reflorestamento do leito do buriti.

É interessante perceber, nesse ponto, que os hábitos considerados nocivos pelos próprios índios que proferiram estas falas, como por exemplo a derrubada do buriti para a realização da corrida com o tronco do buriti, que é uma atividade cultural tradicional, o são a partir de um saber acadêmico e ecológico, que reflete o discurso das instituições que associam o índio à imagem de sustentáculo da sustentabilidade.

2. Um processo extenso e complexo

Estas idéias nos indicam algumas formas explicitadas na Oficina Básica de Produção Audiovisual e na mostra Vídeo Índio Brasil de modo geral, através das quais os grupos indígenas podem apropriar-se do registro e do intercâmbio de filmes e vídeos. Ora, concomitantemente com essas representações sobre a produção audiovisual, durante a mostra, emergem também representações sobre o que é ser índio. Vimos diversas vezes, por exemplo, a identidade indígena apresentada através de uma lente essencialista, que institui como sendo "mais autêntico" o índio que não sofreu nenhum tipo de influência dos não-índios, e corresponde à idealização da "pureza cultural". Outra representação freqüente é a que se formou com as mudanças geopolíticas que ocorreram no cenário internacional e que modificaram a lógica da relação com os povos indígenas, vinculando a indianidade às questões ecológicas e globais.

Vemos, portanto como a oficina e a mostra constituem um espaço de produção e reprodução de representações sociais relativas à produção do audiovisual indígena e ao que constitui a identidade indígena. Contudo, é importante perceber que o evento é parte de um processo muito mais extenso e complexo, que inclui universos mais amplos de representações e experiências sociais (MATO, 2003, p 345). Para compreendermos melhor as representações sociais relativas ao audiovisual indígena que são produzidas na mostra, é necessário portanto identificar, posicionar e estudar os principais atores envolvidos nessa produção de representações sociais.

A seguir iremos identificar as instituições e pessoas mais atuantes na produção dessas representações sociais durante o evento. Investigaremos o modo como atuam no Mato Grosso do Sul, bem como descreveremos seus principais projetos, destacando os que se referem à produção audiovisual indígena.

2.1.Cinecultura

A mostra Vídeo Índio Brasil foi idealizada pelo Cine Cultura, cinema inaugurado em Campo Grande em 2002. Com uma programação alternativa (segundo o site do Cinecultura, ele é o único cinema do Mato Grosso do Sul cuja programação "vai além do circuito convencional") o cinema enfrentou problemas financeiros, por falta de público, que levaram a seu fechamento dez meses mais tarde. Voltou à atividade no mês seguinte após um acordo com a Secretaria de Cultura e a Fundação de Cultura. Conseguiu também o apoio de uma empresa privada para o pagamento dos funcionários e das despesas elétricas (BASTOS, 2003). Em junho de 2007, o Cine Cultura contava com recursos da Prefeitura Municipal de Campo Grande, mas havia perdido o apoio do governo do Estado desde janeiro (ARRUDA, 2007) e passava por dificuldades financeiras, visto que o público médio mensal de 700 espectadores era não era suficiente para cobrir os gastos. Fundou então a associação de amigos do Cine Cultura com o objetivo de apoiá-lo financeiramente e promover suas ações.

O objetivo do Cine Cultura é contribuir para a "difusão de idéias e conceitos", não apenas através da exibição de "grandes produções e filmes ousados com diferentes propostas de entretenimento", como também de filmes regionais e de curta-metragens, bem como através da organização de palestras e debates que incentivem uma discussão acerca de questões cinematográficas.

O Cine Cultura também organiza projetos educativos de cunho cultural e social. Em 2002, desenvolveu o projeto "A escola vai ao cinema", cujo objetivo era dar acesso aos estudantes da rede pública estadual de ensino a filmes brasileiros. As turmas dessas escolas iam ao Cine Cultura e assistiam aos filmes gratuitamente. Interessante perceber que esse projeto integra o projeto "Escola Legal", elaborado pelo governo do estado com o objetivo de oferecer cultura, esporte e lazer para os estudantes das escolas públicas estaduais (FRANÇA, 2002).

Dentre os projetos desenvolvidos pelo Cine Cultura, vale a pena destacar também o "Curso Básico de Cinema" que ocorreu em três módulos em 2004, 2005 e 2006.

Por fim também é relevante mencionar seu projeto mais recente: o Festival de Cinema de Campo Grande. O festival é uma mostra competitiva de curtas-metragens, longas-metragens e vídeos regionais. Somente são aceitos filmes brasileiros (documentário, ficção e animação) com ênfase nos filmes regionais. O festival acontece anualmente desde janeiro de 2004 e foi o evento que inspirou a organização da mostra Vídeo Índio Brasil. A idéia surgiu em 2007, no 4º Festival de Cinema de Campo Grande, cujo tema era "o cinema e o índio no

Brasil" e tinha por objetivo discutir e refletir a respeito da imagem do índio no cinema, como explica a coordenadora do Vídeo Índio Brasil, Luana Salomão (AGUERO et al, 2008).

Vemos portanto, que o Cine Cultura é uma instituição que constitui um circuito alternativo de cinema de arte e cinema regional, que investe em projetos culturais que fomentam a discussão acerca das questões cinematográficas, bem como o aprendizado das técnicas de audiovisual e a divulgação da produção audiovisual regional. Estes projetos têm muitas vezes um cunho educativo, em parte pelo fato do cinema ter estado atrelado ao apoio da Secretaria de Cultura do Estado (assim como ainda permanece atrelado ao apoio da Prefeitura de Campo Grande) e em parte pelo interesse do Cine Cultura na formação de público, visto que este é um problema que ameaça sua existência e que durante os eventos que organiza (sessões para escolas e entidades, cursos, festivais e mostras) o cinema atrai um público bem mais significativo (ARRUDA, 2007) .

No projeto que o Cine Cultura apresentou para angariar patrocínios e apoios, já podemos perceber algumas das representações que permearam a mostra Vídeo Índio Brasil.
A primeira que chama a atenção diz respeito ao título da mostra que acontecia às 18h e incluía produções videográficas dirigidas por cineastas indígenas. No projeto o título seria "O olhar do Índio", na mostra se transformou em "O Olhar dos Povos Indígenas". Esse título sinaliza para a crença de que existe um "olhar comum para os povos indígenas". A explicação do título apresentada pelo projeto confirma esta suposição: "O audiovisual como forma de registro e documentação da cultura indígena; o que significa o trabalho dos índios usando câmeras e produzindo imagens, protagonizando com o seu próprio olhar cotidiano". Ora essa crença apóia-se em uma idéia romântica que pensa o grupo indígena de modo reificado, harmônico, sem levar em consideração que existem diferentes níveis de clivagens políticas dentro de uma aldeia e que em função da hierarquização social, alguns olhares se impõem mais do que outros. Assim, o mais apropriado seria dizer: "os olhares dos cineastas indígenas". Mais adiante, na descrição dos objetivos do evento, vemos novamente a idéia do "olhar do índio":

> Objetivos:
> Reunir povos indígenas de Mato Grosso do Sul e a população de Campo Grande em torno da promoção do Patrimônio Cultural do Índio, num intercâmbio envolvendo diferentes olhares, a ótica do índio e a ótica do não-indio, o estímulo à utilização do audiovisual, reflexões sobre a imagem do índio na mídia e o interesse da população não-índia para os valores e as tradições indígenas, referência da formação da sociedade brasileira.

Neste ponto, também é reificada a visão do não-índio, pois de modo análogo ao que foi comentado sobre a "visão do índio", a visão do não-índio, igualmente deixa de levar em consideração que existem múltiplos olhares não-índios que dependem da concepção de cada

cineasta ou instituição de fomento. Assim, a redação do projeto cria uma polarização generalizadora que separa num lado a "visão do índio" e do outro a "visão do não-índio".

Outro ponto interessante da descrição desses objetivos é que o evento visa reunir os povos indígenas do Mato Grosso do Sul e a população de Campo Grande. Existe, portanto, um fomento da conectividade entre os povos sul matogrossenses, um incentivo ao intercâmbio de experiências, ao mesmo tempo em que há um incentivo também para que essas populações indígenas troquem experiências e discutam acerca de questões referentes à produção audiovisual e à construção de sua imagem com a população de Campo Grande. Ora, cabe observar, como vimos, que em Campo Grande existe uma construção muito negativa da imagem do índio pela mídia. Assim, essa reunião também poderia contribuir para desautorizar essa imagem distorcida e estabelecer uma nova imagem.

Por fim essa reunião se daria em torno da "promoção do patrimônio cultural do índio" para estimular entre outras coisas "o interesse da população não-índia para os valores e as tradições indígenas". Essa afirmação se apóia em uma constatação que também já foi feita pelos diferentes grupos indígenas: de que o enfoque no patrimônio cultural, na afirmação de valores e tradições indígenas é um canal de acesso aos não-índios que coloca essas populações indígenas em uma posição privilegiada, de sustentáculo de um patrimônio único, singular. É a partir da observação do interesse advindo principalmente dos pesquisadores, jornalistas, fotógrafos, cineastas e de todos que visitam as aldeias indígenas objetivando tomar contato com aspectos singulares da cultura dessas aldeias que começam a surgir na arena interétnica afirmações da identidade dos diferentes grupos indígenas sustentada em signos que revelam essa singularidade cultural como os cocares e os enfeites corporais, por exemplo.

Especificamente em relação à oficina o Cine Cultura enumera os seguintes objetivos:

> Oferecer aos índios de aldeias do Mato Grosso do Sul e artistas não-índios de Campo Grande a oportunidade de aprofundar o conhecimento e o incentivo à produção audiovisual nas comunidades indígenas, instrumentalizando para a expressão, documentação e registro audiovisual, através da Oficina Básica de Cinema e Vídeo, envolvendo professores índios e não-índios;

Esta descrição é interessante porque destaca duas utilizações da produção audiovisual: a expressão e a documentação, ou seja, privilegia a elaboração de uma manifestação subjetiva e a catalogação de aspectos da sociedade indígena.

Finalmente, outro trecho deste projeto que merece atenção é a justificativa, pois ela explicita de forma ainda mais direta algumas representações que percebemos em outras partes deste texto. Segundo este trecho a mostra Vídeo Índio Brasil visa:

> Valorizar e instrumentalizar as iniciativas que promovam a realização de registros e outras imagens que possibilitem um melhor conhecimento do patrimônio cultural indígena.
>
> Pretende também estimular estas práticas para que os índios possam dominar as ferramentas dessa linguagem e assim, a exemplo de outros setores da sociedade, fazer uso dela para promover um exercício de desconstrução da percepção preconceituosa da cultura indígena que a sociedade tem por imagens, notícias, informações feitas por não-índios.
>
> Fazer o evento em Mato Grosso do Sul – onde reside o segundo maior contingente de população indígena por estado, sobrevivendo em condições precárias e em visível degradação cultural – e que tem fronteiras com o Paraguai e a Bolívia, países de forte presença indígena em sua população, torna ainda mais importante a realização da iniciativa.

De acordo com esse trecho, o Cine Cultura busca incentivar a produção audiovisual que permita um maior conhecimento do patrimônio cultural indígena e, concomitantemente, fomentar iniciativas de desconstrução da percepção preconceituosa acerca da cultura indígena. Essas afirmações sublinham uma intenção de promover a redefinição da imagem dos povos indígenas diante da sociedade não-indígena.

Além disso, surgiu também uma outra idéia: as populações indígenas do Mato Grosso do Sul estão passando por uma visível degradação cultural e podem usufruir desta oportunidade de conhecer os povos indígenas do Paraguai e da Bolívia, que têm forte presença indígena nas respectivas populações para se fortalecer. Nesta frase vemos um pouco essa idéia de que as populações indígenas brasileiras estão perdendo sua cultura –em oposição ao referencial da época anterior ao contato interétnico na qual suas culturas estavam intactas. Essa visão remete novamente a uma concepção essencialista de identidade que além de tudo é idealizada, pois considera que antes do contato, a cultura era estanque, fixa, e não um processo dinâmico. Diante deste problema da "degradação cultural" surge então uma luz no fim do túnel: inspirar-se e espelhar-se nos povos dos países vizinhos, cuja presença na população é mais representativa e que possuem maior força para negociar seus interesses.

Através da análise do projeto da mostra Vídeo Índio Brasil, podemos perceber que durante a concepção da mostra já existiam algumas das representações que emergiram no evento, como a necessidade de registrar a cultura e a tradição dos grupos indígenas para documentá-los, para redefinir a imagem desses povos perante os não-índios, e para facilitar o intercâmbio com outros povos indígenas do Mato Grosso do Sul e dos países vizinhos.

Vimos também a presença de alguns paradigmas observados no evento: o paradigma da concepção essencialista da identidade indígena que já discutimos anteriormente e do "olhar indígena", que discutiremos mais adiante.

Até junho de 2006, o Cine Cultura funcionava anexado ao Museu Dom Bosco que na época localizava-se no Museu do Índio (BASTOS, 2003; ARRUDA, 2007). Esta informação

é interessante para pensar o vínculo que liga as duas instituições e que explicitou-se na mostra, pois apesar desta ter sido organizada pelo Cine Cultura, a Oficina Básica de Produção Audiovisual da mostra Vídeo Índio Brasil foi realizada nas instalações do novo Museu Dom Bosco no Parque Indígena e um dos módulos foi ministrado por Sérgio Sato, coordenador do Museu. Além disso, os demais professores, Divino Tserewahú e Paulinho Kadojeba também foram convidados por Sérgio - Divino Tserewahú já fez alguns trabalhos em parceria com o Museu e Paulinho Kadojeba participa do projeto PROARI. Sérgio Godoy de Souza, por sua vez, foi convidado por Divino Tserewahú.

2.2. O Museu Dom Bosco

De acordo com o site do Museu Dom Bosco, o Museu foi criado em 1948, em Goiânia, a partir do trabalho do padre Félix Zavattaro (MUSEU DOM BOSCO, 2009). O site apresenta (em textos diferentes) dois objetivos principais: no link "histórico principal", é dito que o ideal era organizar um espaço para exibir as peças recolhidas por ele no intuito de divulgar as manifestações culturais dos índios Bororo e de outros povos com os quais os Salesianos mantiveram contato (MUSEU DOM BOSCO, 2009). A motivação seria portanto divulgar a cultura indígena para a sociedade não indígena, ou seja, contribuir para a definição da imagem dos povos indígenas a que os Salesianos tiveram acesso na sociedade não-índia. No link "fundação" por sua vez, é dito que a criação do Museu visava principalmente a preservação da cultura material dos povos indígenas com os quais os missionários Salesianos tiveram contato (Bororo, e posteriormente Xavante e Karajá), a partir de 1894, a pedido do Governo do Estado do Mato Grosso (que na época incluía o estado de Mato Grosso do Sul) que os incumbira de assumir a pacificação dos Bororo (MUSEU DOM BOSCO, 2009).

Em outubro de 1951, o Museu Dom Bosco foi inaugurado oficialmente em Campo Grande, nas dependências do Colégio Dom Bosco. Durante 1977 e 1978, o acervo do museu de cerca de 40 mil peças foi transferido para um local mais amplo e as exposições temáticas foram reformuladas e organizadas nas seguintes coleções: "Arqueológica (394 objetos); Paleontológica (2.519 objetos); Etnográfica, que contém cerca de 6000 objetos e fotos dos Bororo, Xavante, Karajá, Moro e civilizações do Rio Uaupés, sendo que os objetos advindos da cultura Bororo e Xavante correspondem ao maior acervo do país; Mineralógica (783 minerais) e Zoológica (aproximadamente 30.000 espécimes de moluscos, insetos, peixes, anfíbios, répteis, aves e mamíferos)" (MUSEU DOM BOSCO, 2009).

É importante observar que, de 1951 até 1996, o Museu esteve sob a direção dos Padres Salesianos e, que a partir de 1997, passou a ser responsabilidade de professores e pesquisadores, tornando-se uma extensão da Universidade Católica Dom Bosco (MUSEU DOM BOSCO, 2009). A partir do começo de 2006, o Museu foi transferido para o Parque das Nações Indígenas. Foi nesse local que aconteceu a Oficina Básica de Produção Audiovisual.

2.2.1 O novo Museu Dom Bosco no Parque Indígena

No segundo dia da Oficina Básica de Produção Audiovisual, pelo fato de ser antropóloga, fui convidada pelo coordenador do Museu Dom Bosco para fazer uma visita guiada. Uma estagiária com formação em história me acompanhou, explicando que o Museu, tinha sido recentemente inaugurado no Parque das Nações Indígenas, contava com cerca de 50 000 peças nos acervos e iria se tornar o maior museu do Brasil. Falou também do modo de conservação das peças, que estavam cobertas e ainda estavam sendo organizadas e me mostrou algumas –vi principalmente peças Bororo. Se antes todas elas eram exibidas nos moldes de uma enciclopédia, hoje a metodologia recomendava botar uma peça de cada e não mais todas e exibir grandes amostras somente em exposições especiais.

Desta apresentação, primeiramente, chama a atenção o interesse do coordenador em me mostrar o Museu, pelo fato de eu ser uma antropóloga do Rio de Janeiro. Expressava a intenção de divulgar as ações do Museu para possíveis público-alvos e, ao mesmo tempo, valorizar a qualidade do trabalho atraindo um reconhecimento que ia além da esfera regional.

2.2.2 A mudança no *modus operandi* do Museu

Outro elemento muito interessante da apresentação do novo Museu Dom Bosco é o enfoque que é dado à mudança no modo de exibir. O próprio site do museu no link "histórico principal" oferece as bases para uma compreensão mais profunda do *modus operandi* do museu –que nos será útil mas tarde, uma vez que nos permitirá compreender melhor as representações que orientam o projeto que deu origem ao PROARI. O texto do site delineia o surgimento dos primeiros museus na Europa do século XVIII, atrelado

> à necessidade de centralizar em exposições de espécies da fauna, da flora, de objetos e curiosidades provenientes do Novo Mundo e das regiões colonizadas pelos países europeus. Dessa forma reuniam-se num mesmo espaço plantas do Novo Mundo, objetos de povos não europeus, bem como animais e outras curiosidades, organizados segundo o "princípio enciclopédico" de conter informações de todos os segmentos do saber, numa primeira tentativa de ordenar o até então desconhecido. Estes foram os primeiros espaços

> institucionais que serviram para orientar a perplexidade da Antropologia frente à questão que se levanta sobre uma possível unidade humana diante dos diferentes povos não europeus, distantes da "civilização" e considerados ou como bizarros ou selvagens. (MUSEU DOM BOSCO, 2009)

Este trecho do site é interessante porque vincula a idéia da enciclopédia com os propósitos colonialistas de ordenar e controlar o desconhecido, através de um cientificismo que justificava a própria expansão colonialista, como vimos quando descrevemos o surgimento do cinema etnográfico. Assim como nos primeiros filmes etnográficos, o museu propiciava a possibilidade de catalogar as diferenças humanas através de uma lente naturalista e de relegá-las ao mesmo patamar das diferenças de outras espécies biológicas. Esse patamar, no entanto, diferia muito do que os próprios cientistas europeus se colocavam, -pois estes últimos permaneciam acima da posição de objeto museológico. Assim, essa classificação das características físicas dos "nativos" no mesmo plano em que se classificavam as espécies biológicas criava uma hierarquização, na qual estes nativos ficavam em uma posição inferior a dos europeus.

Ora, como salienta ainda o texto do site do Museu Dom Bosco, no século XIX, esta visão naturalista se intensifica ainda mais, pois passa a encontrar eco e justificativa na teoria evolucionista de Darwin, que influencia a abertura de dois caminhos de reflexão antropológica sobre as diferenças entre os seres humanos. O primeiro estava alicerçado na crença de que existiam diferenças irredutíveis entre as "raças" humanas e que eram essas particularidades biológicas que explicavam os distintos comportamentos, crenças e modos de pensar. O segundo defendia a existência de uma unidade humana e justificava as diferenças como decorrentes do fato dos diferentes grupamentos humanos estarem em estágios desiguais da evolução cultural humana, tomando como parâmetro a civilização européia. Nessa encruzilhada teórica, os museus tornam-se espaços de experimentação:

> No debate entre as duas posições, os museus se tornam espaços de experimentação da Antropologia, espaços de especulações diversas sobre o Homem. Por meio das coleções tornou-se possível traçar etapas de processos evolutivos, descobrir filiações inesperadas, determinando migrações e relação entre os povos e, itens como a língua e as características físicas tornam-se elementos classificatórios das raças e das populações, estabelecendo parâmetros de comparação entre diferentes culturas. (MUSEU DOM BOSCO, 2009)

No Brasil, a função do museu na ciência não era muito diferente, contudo, como elucida o artigo do museu,

> o debate antropológico aqui cruzava com o problema da definição do caráter nacional discutido pelas elites intelectuais e políticas da época, em uma sociedade composta pela miscigenação de várias raças, fato que era usado para justificar o atraso e as

> particularidades do Brasil em relação à Europa. Dessa forma, os museus etnológicos brasileiros seguiram uma lógica classificatória e se transformaram em espaços pedagógicos de transmissão de idéias racistas que favoreciam o embranquecimento da sociedade nacional e também espaços pedagógicos de formalização do discurso de afirmação nacional pela mistura das raças e de naturalização de uma certa ordem social hierárquica vigente. (MUSEU DOM BOSCO, 2009)

Contudo, nos anos 30, os debates sobre as relações homem/natureza, cultura e ambiente geográfico, representação do meio e arte primitiva suscitam questionamentos que culminarão nas primeiras reformulações dos espaços museológicos –que começam na Inglaterra e nos Estados Unidos. O saber científico se volta então para a busca da compreensão dos modos de produção da cultura como forma de interpretação e adaptação ao meio. O museu então abre espaço para a noção de "objetos-guia" que fornecem caminhos para reconstituir as condições materiais de sua produção, ou seja é descoberta a importância da contextualização dos objetos antes de expô-los como recortes metonímicos de uma dada cultura.

Essa perspectiva dada pelo artigo do Museu Dom Bosco é útil na medida em que nos permite ver a lógica que regulou a reformulação do modo de exibição do Museu Dom Bosco. Interessante observar que esta lógica também norteou O Museu Missionáro Etnológico Colle Don Bosco, na Itália: primeiramente, em 1997, foi implantado um sistema de catalogação científica das cerca de dez mil peças da Ásia, África e Oceania - que compõem o seu acervo, bem como a restauração das coleções. Em 2000, se concretizaram as mudanças conceituais e ideológicas e o Museu passou a priorizar os critérios estéticos e temáticos –procurando contextualizar os objetos - em vez da organização quantitativa, tornando assim as vitrines mais voltadas para a expressão das culturas ali representadas.

2.2.3.O Museu na Aldeia

Como descreve Aivone Carvalho, diretora do Museu Dom Bosco, no decorrer do trabalho de restauração das coleções do Museu Missionáro Etnológico Colle Don Bosco, para que fosse elaborada a classificação do acervo da reserva técnica e a organização de uma nova exposição, foi preparada uma documentação fotográfica e científica dos objetos Bororo. Nasceu então a idéia de duplicar as fotos e trazê-las ao Brasil, "para testar as possibilidades de um trabalho de comunicação entre o Museu do Colle e a aldeia Bororo de Meruri, onde vivem [...] os descendentes dos primeiros donos daqueles objetos" (CARVALHO, 2006, p37).

Por conseguinte, várias famílias Bororo foram visitadas em suas casas nessa ocasião, para tomar conhecimento da experiência desenvolvida no museu na Itália. Alguns dos anciãos

indicaram que alguns dos objetos retratados não existiam mais na aldeia. Em seguida, as fotografias dos objetos da cultura material Bororo foram ampliadas, agrupadas segundo rito de nominação e introduzidas nos diálogos nas escolas. Os alunos puderam descobrir seus nomes, significação e usos com o auxílio dos anciãos e da Enciclopédia Bororo redigida pelos padres salesianos (CARVALHO, 2006, p 44). É interessante perceber essa articulação entre o conhecimento dos anciãos e da enciclopédia criada pelos padres na reconstituição do uso e do significado dos objetos apresentados nas fotos, o que sugere uma conjugação do saber tradicional com o saber acadêmico na redefinição cultural do grupo. Mais ainda: o saber acadêmico permite "reconstruir" –ou melhor, construir, de acordo com a lente teórica da construção da tradição que vimos através das idéias de Scott e Hobsbawm - o saber tradicional

Em maio de 2000, alunos produziram durante duas semanas textos para contextualizar os objetos das fotos em língua portuguesa e em língua Bororo (CARVALHO, 2006, p 44). Esta aspecto da aproximação dos Bororo com essas fotos de objetos de sua cultura também é interessante na medida em que aponta para uma conversão desse saber tradicional construído para o saber acadêmico, pois os conhecimentos são traduzidos na língua escrita, em sala de aula.

Neste ponto, Carvalho indica uma conseqüência interessante: "sem que se apercebesse, todo esse movimento, envolvendo alunos e professores, acabou por contaminar a comunidade, propiciando o inesperado: pais e padrinhos de duas crianças, com menos de um ano de idade, quiseram nominar seus filhos nos padrões tradicionais" (CARVALHO, 2006, p 45).

Carvalho se surpreende com a reativação do interesse de pais da comunidade diante das discussões que estão ocorrendo. Ora, como vimos anteriormente, Terence Turner demonstrou que o interesse de profissionais não indígenas na cultura indígena desperta na comunidade uma conscientização de que aos olhos dos não-indígenas a identidade indígena é associada a elementos da cultura. Como conseqüência, os indígenas freqüentemente se reapropriam dessas práticas que são retomadas e passam a constituir uma marca de identidade e posicionamento na arena interétnica.

Além do interesse acadêmico na cultura Bororo, Carvalho também aponta uma mudança da percepção dos missionários, que passam a também valorizar a cultura indígena, somando-se à valorização acadêmica:

> Se no período anterior, o **modus vivendi** [grifo da autora] dos indígenas foi considerado pela Igreja exótico e pecaminoso, passa a ser compreendido como "expressão da

> criatividade humana", "reflexo da criação divina". Como representantes de Deus na terra, os missionários se transformaram em guardiões dessa cultura que preservava em si traços divinos [...].(CARVALHO, 2006, p 55)

O interesse da aldeia motivou a criação de um centro para a valorização da cultura na aldeia (CARVALHO, 2006, p 58). Assim, uma antiga garagem que existia no complexo da missão salesiana foi reformada e transformada no Centro de Cultura que incluía: uma sala de expressão de cultura, uma sala de vídeo, biblioteca, laboratório de computação associado a um estúdio, arquivo e sala de aula. Como acrescenta a autora, o centro constituiria um laboratório didático da escola e seria o espaço onde as "oficinas para a reaprendizagem das tradições" seriam realizadas (CARVALHO, 2006, p 59).

Na inauguração do Centro de Cultura, uma pequena coleção de objetos, que antes pertencia ao Museu do Colle chegou ao Centro de Cultura de Meruri. (CARVALHO, 2006, p 68). Carvalho então constata um resultado interessante: "No caso Bororo, foi surpreendente observar como a força semântica dos objetos conseguiu trazer à tona aspectos de sua identidade, que circunstâncias adversas os obrigaram a ocultar, mas que agora, na morada do signo, puderam emergir" Essa fala denota um certo "fetichismo museológico" se assim podemos chamar, pois corresponde ao fetichismo tecnológico que já analisamos em outras partes desta pesquisa. Com efeito, ela supõe que a força semântica do objeto traz à tona aspectos da identidade. Ora, é o significado social e político atribuído ao objeto e por extensão à própria cultura Bororo que leva à definição desses "aspectos de identidade".

Por fim, uma última questão relacionada à criação do Centro de Cultura merece destaque: antes mesmo da inauguração, o centro começou a receber obras de pesquisadores para compor seu acervo. Entre os que contribuíram estão Lévi-Strauss e Gonçalo Ochoa, o missionário que está entre os Bororo há mais de 40 anos, e que detém a maior documentação existente sobre esse povo (CARVALHO, 2006, p 73). Vemos através dessa fala, o suporte e o engajamento de acadêmicos que estudaram os Bororo e também dos missionários.

Visando, segundo a autora, estimular o desenvolvimento da consciência crítica como um dos pontos fundamentais para o revigoramento da cultura Bororo, foram organizadas oficinas "onde a memória Bororo pudesse recuperar sua história pela ação da redescoberta de sua cultura material, da essência fenomenológica de seus objetos culturais". Dentre estas podemos destacar:a oficina de tecelagem, a oficina de cestaria, a oficina de bapo (instrumento musical), oficina de canto, oficina de arago (borduna), oficina de ato (colares e brincos de conchas) e a oficina de foto. Vemos que o motor destas oficinas é incentivar um "resgate cultural", "uma redescoberta da cultura material" que é uma representação essencialista de

busca de uma "pureza original", quando na verdade o que ocorre se aproxima muito mais de uma construção de tradição, como examinamos através das lentes de Scott, entre outros.

A oficina de foto foi dada em setembro de 2001 por Sérgio Sato, em quatro fases: "Conhecimentos teóricos básicos", "Manuseio de equipamentos e captação de imagens", "Processamento químico" e "Interpretação dos resultados" (CARVALHO, 2006, p 91). É importante observar que Paulinho Kadojeba foi um dos alunos.

A forma como a oficina é descrita por Carvalho dá ênfase à questão do olhar pessoal: "A percepção do surgimento das imagens no papel fotográfico, [...] provocava risos carregados de emoção, porque descobriam que a imagem revelada tinha sido construída a partir do seu próprio olhar" (CARVALHO, 2006, p 92). Mais adiante, quando ela fala da interpretação das fotos dos outros autores, percebemos um outro exemplo: "Ao exporem sua análise, já era visível neles a percepção de que as imagens fotográficas são captadas a partir da escolha do fotógrafo e que, portanto, esta imagem está carregada do saber e do sentir do operador da câmera" (CARVALHO, 2006, p 92). Contudo, posteriormente, Carvalho discorre sobre o que seria um "olhar Bororo":

> "Os resultados têm revelado que o olho do artista Bororo percebe minúcias e enfatiza detalhes de sua cultura que as lentes dos pesquisadores ainda não tinham conseguido flagrar. Isto, sem dúvida nenhuma, permite a constante renovação dos registros etnográficos de Meruri e identifica a perspectiva Bororo de olhar o mundo". (CARVALHO, 2006, p 93)

Essa fala parece desconsiderar o fato que ela havia comentado anteriormente: que o olhar é pessoal. Com efeito, aponta para uma representação reificada do grupo –como se todos no grupo tivessem o mesmo olhar– que é análoga à representação do olhar indígena, que trataremos mais adiante.

Uma outra representação recorrente foi a possibilidade de assegurar a continuidade de suas tradições, que é revelada, por exemplo na fala de Paulinho Kadojeba: "a gente morre, nossos velhos morre, mas a foto não morre [...] (CARVALHO, 2006, p 92).

Por fim, a autora aponta que a oficina tinha sido programada para ensinar também a operar filmadora, mas que as noções de fotografia foram suficientes, pois eles próprios tomaram a iniciativa para registrar suas festas e rituais (CARVALHO, 2006, p 92). Ela completa dizendo que em Meruri todos os rituais e todas as festividades estão sendo filmados pelos rapazes que aprenderam a fotografar e a filmar (CARVALHO, 2006, p 93). Em 2006, o Centro de Cultura contava com um acervo de mais de cem horas de gravações realizadas pelos próprios Bororo. No total foram quarenta e dois participantes, sendo que muitos desistiram antes do término da oficina por não terem "vencido as barreiras da parte teórica".

Paulinho Kadojeba completou o curso e é um dos cinco cinegrafistas da aldeia (CARVALHO, 2006, p 94).

2.2.4.A trajetória de Paulinho Kadojeba[2]

Paulinho Kadojeba viu a câmera pela primeira vez na aula do Padre Salesiano Mestre Mário. Paulinho conta que enquanto fazia artesanato e cuidava de abelhas, via os alunos fotografando e achava bonito.

Assistia a muitos vídeos e era tão interessado que foi chamado para trabalhar com decupagem na escola, gravando trechos de vídeos em outros vídeos. Aos 18 anos, passou a fotografar rituais e festas não-índias, como batizados e aniversários, até que em 2001, participou da oficina de fotografia organizada pela equipe do Museu Dom Bosco e teve a chance de se profissionalizar. Em 2003, a pedido de Aivone, diretora do Museu, ele acompanhou uma reportagem do Fantástico que estava ali para retratar o ritual de um funeral Bororo. Apesar das observações de Paulinho sobre as interdições no registro da imagem do funeral, o Fantástico veiculou o funeral completo em cadeia nacional, escandalizando a aldeia Bororo (as mulheres que não podiam ver o ritual assistiram ao Fantástico) e criando uma grande revolta e resistência ao trabalho de Paulinho. Foi a partir da revolta que essa reportagem suscitou na aldeia e nele próprio que ele resolveu, com a ajuda da equipe do Museu Dom Bosco, fazer seu documentário sobre o mesmo ritual, mas cumprindo as interdições: Boe Ero Kurireu (2007). Através de seu documentário, Paulinho reconquistou o respeito da comunidade. Na elaboração do documentário, podemos perceber duas utilizações do vídeo. A primeira, remete à preservação da cultura, como vimos no texto de abertura do filme: "quando a soja já tiver dominado todo o cerrado, [...] ainda assim haverá o signo, [...] que pode restabelecer o elo cultural entre as pessoas Bororo, porque detém o conhecimento da vida e da morte". Essa utilização de memória cultural capaz de reativar a prática, condiz plenamente com a proposta da criação do Centro de Cultura em Meruri, como vimos. A segunda utilização é a intenção de constituir uma versão para se contrapor à versão do Fantástico, refutar a versão feita sob o olhar daquele que não conhece a prática. Divino Tserewahú auxiliou Paulinho na edição das imagens, a pedido do coordenador do Museu Dom Bosco. Em 2009, Paulinho fez um novo filme: "Bakororo Itubore, Ure Boe Ero Towujewuge - Legisladores Bororo". O filme retrata um rito que representa os criadores das

---

2-A maioria das informações têm por base uma entrevista pessoal realizada no dia 27 de junho de 2008.

regras sociais da sociedade Bororo e que não era realizado em sua aldeia há muitos anos. O filme foi editado, como vimos, por Gilmar, que foi um dos poucos alunos da Oficina Básica de Produção Audiovisual que produziu filmes depois da oficina.

2.2.5 O Programa de Apoio ao Realizador Indígena

A partir da oficina de fotografia, concebeu-se um novo projeto para disponibilizar a tecnologia digital no universo das culturas indígenas: o Programa de Apoio ao Realizador Indígena (PROARI). O PROARI visa transmitir conhecimentos teóricos e práticos para que jovens indígenas aprendam a produzir registros audiovisuais.

É interessante perceber que o nome do projeto remete a uma lenda Bororo, na qual Ári, a lua, é o irmão mais novo de Méri, o sol, e é constantemente ajudado e até ressuscitado por ele:

> A Primeira morte e ressurreição do espírito Ári
>
> Certa vez Méri e Ári, perambulando pelo mato, chegaram ao acampamento dos Bororo, temporariamente abandonado, por se acharem os índios no rio, a pescar. Encontraram o fogo aceso, urinando nele, o apagaram.
>
> Logo que os Bororo saíram da água, desejosos de se aquecerem ao calor da fogueira, viram o estrago e se perguntaram: "Qual terá sido o mal intencionado que fez isso? Procuremo-lo afim de o matarmos." Mal haviam começado a busca, viram um sapo e disseram: "foste tu talvez que apagaste o fogo?" "Não – apressou –se a responder, - mas pisai-me um pouco e vereis" obedeceram e, então, o animal cuspiu uma brasazinha.
>
> "Estás vendo? Foste mesmo tu que apagaste e roubaste o nosso fogo", concluíram. "Não; quem apagou o fogo foi Méri. Eu apenas salvei uma brasazinha, depois que ele urinou, para que o fogo não se perdesse", comentou o sapo, defendendo-se. Os Bororo deixaram-no em paz, embora o tivessem achatado um pouco, dando-lhe assim o aspecto que tem agora.
>
> Resolveram então atear fogo aos campos e cerrados na esperança de queimar Méri e Ári. Pegaram uma Ema e uma Seriema amarraram nelas um pouco de fogo e a soltaram entre a vegetação seca, que num instante, se transformou num enorme incêndio. As chamas, em breve tempo, alcançaram Méri e Ári que, apavorados, fugiam e fugiam. Suas forças, porém, estavam para desfalecer e então Méri sugeriu ao irmão: "Sobe neste paratudo", enquanto ele se refugiava na ponta de um Angelim. Infelizmente o paratudo era baixo, assim o fogo queimou completamente Ári. Méri do alto do seu refúgio via que as labaredas subiam cada vez mais, e já lhe lambiam os pé; então urinou mais uma vez e pôde apagar o fogo que ia tragá-lo.
>
> Passado o perigo, Méri desceu da árvore e começou a observar o panorama: o fogo havia engolido tudo, inclusive seu irmão. De repente, ouviu ao longe, um ser que gritava: "Á, ó, á, ó, á, ó. Comi Ári assado" Méri foi acompanhando o grito e encontrou o lobinho Okwá ao qual imediatamente perguntou: "Meu neto, meu neto o que é que estás dizendo?" "Nada, meu avô – respondeu ele - apenas disse que comi um caranguejo assado."
>
> Assim enganado, Méri afastou-se de Okwá, mas de repente ouviu os mesmos gritos, voltou e repetiu a mesma pergunta, à qual Okwá respondeu com a mesma mentira.

> Desta vez, porém, Méri não se deixou enganar e logo pôs em prática um plano para eliminar o adversário. Convidou-o a fazer uma corrida para ver qual dos dois seria o mais veloz. Okwá aceitou, pois tinha conhecimento de sua habilidade no andar.
>
> Méri, então sugeriu: "Meu neto, eu quero que tu ganhes a aposta, por isso amarrarei ao redor de teu ventre um dos meus cintos: Terás assim mais força e resistência". Sem perder tempo, passou o cordel que serviria de cinto no ventre de Okwá e o apertou desapiedadamente, não obstante suas reclamações. "Não te assustes –comentava Méri – quanto mais o cinto te afligir, tanto mais correrás."
>
> Iniciada a corrida, Méri fingia não poder alcançar o adversário, e sempre ficava um pouco atrasado. De repente, passou-lhe uma rasteira, muito bem estudada e Ókwa tropeçando, caiu no chão, fazendo explodir o ventre que derramou os restos da ossada de Ári.
>
> Imediatamente, Méri recolheu num montículo os ossos, aplicou-lhes quatro galhos de embiruçu à guisa de braços e pernas e fez uma bola de raizame de palmeira Acumã, como se fosse a cabeça. Recolheu seiva pegajosa num broto da mesma palmeira e aspergiu o conjunto para que as várias peças se soldassem bem entre si. Depois assentou-se atrás da cabeça do fantoche e começou a assustá-lo, para ver se mexia. "Assenta-te, assenta-te, olha uma onça". Mas o irmão, não dava o mínimo sinal de vida, mesmo que Méri enumerasse todos os animais que maior medo causavam aos Bororo. Finalmente, como último recurso exclamou: "Assenta-te, assenta-te, estão chegando os Baraé".
>
> Imediatamente, Ári assentou-se e então Méri o lavou com uma infusão mágica, a fim de fortalecê-lo bem. Em seguida ambos recomeçaram suas peregrinações. (ALBISETTI e VENTURELLI, 1969)

Remetendo à lenda, o projeto coloca o jovem indígena na posição de Ári (Pró-Ári, designaria em auxílio, em favor de Ári). Estabelece portanto uma relação assimétrica, na qual o museu faria o papel de irmão mais velho, protetor do irmão mais novo. Assim, apesar de ser um projeto de capacitação ele é balizado por um conceito assistencialista.

É importante lembrar que o projeto ainda está começando –seu logotipo foi criado durante a mostra. Segundo Sato, o PROARI tem por objetivo dar suporte técnico e ideológico à iniciativa de jovens indígenas com projetos em suas aldeias que envolvam o áudio, o visual ou ambos: podem ser projetos de filmes, fotos, pinturas, músicas, etc... Como condição para ser aceito no programa, basta que o projeto seja voltado para a comunidade – que a comunidade aceite fazer o projeto e que seja para a comunidade –e que haja empenho e motivação. De acordo com ele, como já citamos anteriormente, Divino participa do projeto há dois anos como professor e editor, e Paulinho Bororo é aluno desde 2001. Neste ponto, vemos que ele se referia à oficina de fotografia e não ao PROARI em si. O projeto, contudo, deu suporte a Paulinho na elaboração do seu filme, lançado em 2007, Boe Ero Kurireu, pois Divino Tserewahú foi chamado por Sérgio para ajudar na edição. Em relação aos alunos da oficina, é interessante notar que Gilmar e Eliel –que é um professor Guarani - também estavam desenvolvendo projetos com o apoio do PROARI.

É interessante perceber que, como disse Sato, o projeto Vídeo nas Aldeias foi a fonte de inspiração para o seu. Neste ponto, para melhor compreendermos as bases sobre as quais se

fundam o PROARI, nos debruçaremos no estudo do projeto Vídeo nas Aldeias, que por sinal esteve muito presente na mostra, não apenas por ter veiculado o maior número de filmes no festival, mas também através da presença de Divino Tserewahú na Oficina Básica de Produção Audiovisual.

2.3- O projeto Vídeo nas Aldeias

O projeto "Vídeo nas Aldeias", criado em 1987 com o objetivo de "promover o encontro do índio com a sua imagem", se propõe a fomentar e mediar o domínio técnico, artístico e crítico do vídeo como linguagem e tecnologia.

O projeto foi iniciado pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli, no bojo de uma relação com a questão indígena construída ao longo de vinte anos. Inicialmente, quando chegou na aldeia Xikrin, em 1967, aos 16 anos, o interesse de Carelli era fotografar para compartilhar com "os seus" esse novo mundo. Contudo, com o tempo, segundo ele, descobriu que os índios viam nele uma possibilidade de compreender a aproximação dos "brancos" e de se defender de suas conseqüências, como por exemplo, das doenças que assolavam a aldeia Xikrin (CARELLI, 2004). Aos poucos, Carelli foi envolvendo-se com as causas indígenas, chegando a entrar na FUNAI, na expectativa de poder ajudar mais. No entanto, como Carelli observa, ele se desiludiu rapidamente diante do paternalismo autoritário do governo e do discurso da tutela dos índios (CARELLI, 2004). Fundou, então, com alguns colegas de faculdade, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), em 1979. O CTI é uma organização não-governamental que mantém atualmente diversos tipos de programas de intervenção como projetos de educação, de saúde, de demarcação, de manejo de recursos naturais e de desenvolvimento sustentado, direcionados e adaptados à realidade de vários grupos indígenas. A ONG é centrada em torno de uma cooperação entre índios e não-índios para buscar soluções face a situações como a invasão das terras indígenas (levando a uma crescente urgência de demarcar as reservas); a necessidade de subsistência, de integração das comunidades na economia nacional e de negociação com o governo para obter acesso à saúde e à educação. (CARELLI, 2004)

Concomitantemente, às atividades da ONG, Carelli trabalhou durante dez anos na construção de um banco de imagens para as publicações "Povos indígenas no Brasil" do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), selecionando fragmentos da história de povos que estavam passando por violentos processos de transformação. Carelli

comenta que durante este trabalho, ele já se preocupava em dar acesso às fotos aos povos registrados (CARELLI, 2004).

Quando surgiu a VHS Camcorder, em 1987, Carelli, inspirado em uma proposta que o cineasta Andréa Tonacci, um dos ícones do cinema marginal da década de 70, lhe havia feito, de realizar um projeto de comunicação intertribal através do vídeo, começa o que originaria o projeto Vídeo nas Aldeias, dentro de uma perspectiva de intervenção e militância. A proposta inicial era oferecer instrumentos que permitissem a esses grupos ter acesso às suas imagens, bem como a elaborar e recriar a sua própria imagem. Neste ponto, podemos observar que desde o início deste projeto já havia a idéia de dar meios aos povos indígenas para que redefinissem sua imagem em oposição á forjada pelos não-índios.

Segundo Carelli, o procedimento adotado por ele foi de criar um diálogo com os grupos indígenas para conceber junto com eles como o filme deveria ser elaborado. Neste intento, ele procurava sempre exibir a totalidade das imagens produzidas imediatamente em público, para que a câmera passasse a ser um objeto apropriável por eles (CARELLI, 2004).

Em relação à presença da câmera, Carelli não nutre ilusões de que esta seria apenas uma janela para dar acesso à "realidade" desses povos indígenas. Pelo contrário, ele chama a atenção para o impacto da câmera nessas populações, que segundo ele criava ou instigava o fato que ela estava documentando. É interessante perceber que, de acordo com o indigenista, as lideranças mais tradicionais foram, desde o início, as mais entusiastas a respeito dessas novidades tecnológicas.

Contudo, ele próprio ainda não tinha pleno domínio da câmera no início, não houve uma preparação acadêmica neste sentido que antecedesse à experiência como revela Carelli. Segundo ele, sua aprendizagem da linguagem cinematográfica se deu ao mesmo tempo em que oferecia a possibilidade de registro aos grupos indígenas, bem como de acesso às imagens de outros povos, ou seja, foi cunhada na experiência prática.

A primeira experiência foi realizada entre os Nambiquara, em 1987. De acordo com Carelli, a receptividade por parte dos índios foi muito boa: eles assumiram rapidamente a direção do processo de elaboração do vídeo e passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela.

> Logo na primeira experiência, realizada entre os Nambiquara, tivemos uma receptividade enorme por parte dos índios [...] Os índios assumiram rapidamente a direção do processo e a única coisa que eu tive que fazer foi me deixar conduzir por eles, que passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela. O resultado foi o vídeo "A festa da moça" (CARELLI, 2004).

Observa-se, no entanto, que esse vídeo tem fortes características do modo expositivo do documentário e a presença como diretor de Vincent Carelli na estrutura da edição deste filme e na narração em off é bem mais marcante do que nos filmes posteriores, nos quais a autonomia dos índios parece aumentar bastante.

Nesses 22 anos de atuação, de acordo com o site do Vídeo nas Aldeias, esta experiência foi levada a mais de 24 povos indígenas brasileiros, produzindo mais de 70 vídeos (no catálogo do site existem 67 vídeos), dentre os quais, segundo o site, aproximadamente metade é de autoria indígena. Muitos desses filmes foram premiados nacional e internacionalmente.

2.3.1. As oficinas de produtores audiovisuais

A primeira oficina realizada pelo projeto Vídeo nas Aldeias de formação de produtores audiovisuais indígenas aconteceu em 1997, justamente na aldeia de Divino Tserewahú, a aldeia Xavante de Sangradouro. Neste ponto, é interessante nos atermos um pouco na trajetória de Divino, tendo em vista que este se constituiu atualmente como sendo um dos grandes expoentes do cinema indígena no cenário nacional e internacional.

2.3.2. A trajetória de Divino Tserewahú

Minha primeira conversa com Divino Tserewahú aconteceu no almoço do primeiro dia da Oficina Básica de Produção Audiovisual da mostra Vídeo Índio Brasil. Sentei de frente para ele, pois já havia trocado algumas palavras com o Paulinho Kadojeba –que estava sentado do seu lado – durante a ida até o restaurante. Ainda não havia conversado com Divino e este não sabia quem eu era até que o dono do restaurante me perguntou se eu era da organização e eu respondi que era antropóloga e estava acompanhando o evento com eles. Divino pareceu achar interessante o fato de eu ser antropóloga e me perguntou como quem faz um teste:

-Você é antropóloga? O que você prefere: o filme antropológico, o filme indigenista ou o filme indígena?

Achei muito interessante o fato de ele ter em mente essas três categorias e procurei fazer com que ele especificasse ou dissesse o que aquilo significava para ele e o que ele preferia:

> -Qual é a diferença dos três pra você?
>
> -Você que tem que me dizer... O que você prefere?
>
> -No filme antropológico, o antropólogo vem e filma um grupo indígena sem que o grupo participe da filmagem. No filme indigenista, o indigenista procura deixar os índios participarem da filmagem, mas ainda mantém o controle da filmagem. E no filme indígena, são os próprios índios que fazem a filmagem... Acho o filme indígena mais interessante. (Ele pareceu satisfeito com a minha resposta.) E você o que acha? Qual a diferença dos três pra você? O que você prefere?
>
> - É isso aí...

Fiquei feliz por ter "passado no teste", pois me abriu um canal de diálogo com o Divino, mas teria gostado se ele pudesse dar a definição dele dessas categorias.

Contudo, mesmo não tendo explicitado o significado que ele atribuía aos conceitos que ele introduziu na conversa, o modo como ele formulou a pergunta me pareceu sugestivo: parecia estabelecer uma linha cronológica entre as três categorias. Primeiro teria vindo o filme antropológico, do qual teria nascido o filme indigenista, do qual teria vindo o filme indígena. Essa relação condiz com a aula do professor Souza quando este explicou que o filme indígena teria vindo do filme antropológico. Ora, é interessante perceber que a descoberta da câmera entre os Xavante da aldeia do Divino se deu por causa dos padres Salesianos, com quem tinham contato desde 1957, e que lá fizeram inúmeros filmes para o Centro de Documentação Indígena da Missão Salesiana de Mato Grosso (RODRIGUES, 2007; MUSEU DOM BOSCO, 2009).

Divino Tserewahú, por sua vez, teve seu primeiro contato com a filmadora aos 16 anos, mexendo no equipamento de seu irmão. Este filmava os rituais da aldeia a pedido dos anciãos, que queriam que estes rituais fossem registrados, como uma memória para o grupo. Essa associação do registro videográfico à memória aparece, aliás, constantemente no trabalho de Divino. Essa idéia pode ter surgido da observação do interesse dos padres Salesianos em documentar a cultura Xavante, através de vídeos, gravações sonoras e relatos escritos, para constituir uma memória, um acervo da cultura Xavante. Nesse ponto, podemos inclusive supor que o interesse do ex-deputado Mário Juruna –de quem Divino é sobrinho– de gravar todas as promessas que os políticos lhe faziam para tê-las como uma memória e, ao

mesmo tempo, uma prova, também advém desse trabalho de documentação dos padres salesianos.

O interesse de Divino fez com que aos poucos ele ganhasse espaço como cameraman na aldeia. Depois de cerca de seis anos nessa função, o Vídeo nas Aldeias foi chamado para que ele pudesse aprender a gravar de um modo mais profissional, bem como a criar roteiros e a editar. Tserewahú então participou do "Programa de índio", uma série de programas para a TV, em parceria com a Universidade do Mato Grosso (UFMT), realizada em 1995 e 1996. A série procurava mostrar como o índio era tratado na TV e suscitar reflexões sobre como poderia ser a participação indígena na televisão brasileira (VIDEO NAS ALDEIAS, 2009). Cada programa buscava trazer "o retrato de um povo" –que denota um discurso sobre a imagem de um povo indígena que busca defini-la - e o perfil de uma personalidade indígena; bem como matérias sobre cultura e meio-ambiente; educação e conflitos fundiários. Finalmente, também havia entrevistas de rua onde os não-índios expressavam a sua visão sobre os indígenas e a respostas das comunidades. Vemos nesse programa, um movimento de redefinição da imagem dos indígenas diante da sociedade não-indígena, que também pode ser percebido no primeiro filme feito por Tserewahú com os conhecimentos adquiridos no Vídeo nas Aldeias, em 1998, voltado para o público não-indígena, sobre como havia se tornado cineasta: -"Heparí Idub´radá- Obrigado Irmão".

Em 1999, Tserewahú produz o filme "Wapté Mnhõnõ", sobre a iniciação dos jovens Xavante, realizado durante uma oficina de capacitação do projeto Vídeo nas Aldeias. O filme foi premiado (Prêmio Manuel Diégues Júnior) na 6ª mostra Internacional do Filme Etnográfico que aconteceu no Rio de Janeiro, em 1999 e, no ano seguinte, em vários festivais internacionais –obteve um prêmio no X Internacional Festival of Ethnographical Films, em Nuoro, na Itália, o Gran Prêmio Anaconda, na Bolívia, e um prêmio no 1° Festival de Filme Etnográfico da Sardenha. Através desses prêmios, podemos ver como a circulação do filme do Divino ocorre no circuito de cinema e, através dos prêmios internacionais, que esse circuito de visibilidade do filme é transnacional.

Em 2001 é realizado o filme que foi exibido na mostra Vídeo Índio Brasil: "Waiá Rini, O poder do Sonho". O filme como vimos descreve e explica a cerimônia de iniciação espiritual do jovem Xavante. Assim como "Wapté Mnhõnõ" , o filme é feito para que o público não-indígena entenda como se organiza o ritual –trata portanto da definição da imagem do Xavante –e por extensão, do indígena– na sociedade não-indígena. Assim como "Wapté Mnhõnõ", "Waiá Rini, O poder do Sonho" também recebeu vários prêmios: Prêmio Nacionalidade Kichwa, no IV Festival Continental de Cinema e Vídeo das Primeiras Nações

de Abya Yala, no Equador, em 2001; e Prêmio Anaconda no Festival Anaconda 2002, na Bolívia. É interessante observar que desta vez todos os prêmios são internacionais, sendo que o único país que aparece novamente é a Bolívia, que é justamente o único país que teve visibilidade na mostra Vídeo Índio Brasil –através da cineasta Aymara Maria Morales. É válido salientar que, logo após a mostra Vídeo Índio Brasil, Tserewahú fez um curso de cinema de um mês na Bolívia, na Escola de Cinema e Arte de La Paz, por causa de um convênio entre a Escola e o Museu Dom Bosco, como já mencionamos anteriormente. Além disso, também é importante perceber que na mostra Vídeo Índio Brasil de 2009, a Oficina de Produção Audiovisual foi dada justamente pelo diretor da Escola de Cinema e Arte de La Paz, Iván Molina, entre outras pessoas.

Divino conta em entrevista ao jornalista Rodrigo Teixeira que levou o filme "Wai´a Rini, O poder do sonho" para a Aldeia Nova da reserva de São Marcos: "Eu projetei o filme a noite e os caciques gostaram e pediram para eu registrar [o mesmo ritual na aldeia deles]. Parece que eles estavam brincando, mas chegou na hora foram me buscar e eu já tinha prometido. Ficamos um mês gravando por lá" (TEIXEIRA, 2008). Assim surgiu "Daritidzé, Aprendiz de Curador" (2003). Essa parte da trajetória de Divino é interessante porque revela como o intercâmbio de vídeos entre as aldeias Xavante é feito, reiterando a representação do potencial de conectividade que identificamos anteriormente. Além disso, mostra como esse intercâmbio desperta o interesse pelo vídeo em outras aldeias, difundido não apenas a produção audiovisual como também este tipo de ativismo, pois com o tempo surgem novos cineastas indígenas que saem em busca de capacitação.

Por fim, é preciso destacar que em 2002, Divino fez um filme sobre os índios Makuxi: "Vamos à Luta". O filme mostra as comemorações dos 25 anos de luta pelo reconhecimento definitivo da reserva Raposa Serra do Sol, que ocorreu em abril de 2002. Durante a comemoração, Divino registra a demonstração de força do exército de fronteira para intimidar os índios. Esse filme é interessante porque, primeiramente, mostra Divino trabalhando para ajudar outra etnia, novamente uma marca indelével da conectividade que o intercâmbio de vídeos acarreta. Vendo a situação dos Makuxi, nessa relação construída através do ato de ir filmar a aldeia, Divino se solidariza com eles. Um outro aspecto importante deste filme é o caráter jornalístico que ele possui, de documentar o que está acontecendo, ou seja, de cristalizar a versão dos Makuxi sobre a questão da reserva Raposa Serra do Sol.

Outra parceria com outra etnia que precisa ser destacada, é o fato de Tserewahú ter editado o primeiro filme de Paulinho Kadojeba, cineasta Bororo, em 2007: "Boe Ero Kurireu" –que foi exibido na mostra. Esse trabalho conjunto se deu porque, como vimos, Tserewahú foi

convidado pelo coordenador do Museu Dom Bosco para ser professor no PROARI. Assim, Tserewahú hoje é vinculado tanto ao Projeto Vídeo nas Aldeias quanto ao Museu Dom Bosco e constitui um elo de ligação, uma ponte entre eles.

Em 2009, Divino dirigiu mais dois filmes. O primeiro é "Pi'õnhitsi, mulheres Xavante sem nome", com Tiago Campos Torres, no qual jovens e anciãos debatem sobre as dificuldades e resistências para a realização de um ritual de iniciação feminina. O segundo foi feito junto com Amandine Goisbault e Tiago Campos Torres –ambos da equipe que dá as oficinas do Vídeo nas Aldeias– para complementar o DVD "Cineastas Indígenas" sobre o seu trabalho. Este filme "Tsõ'rehipãri – Sangradouro" conta a história da sua aldeia, bem como as preocupações atuais diante das plantações de soja e da degradação do meio ambiente. Sobre o DVD especial, um dado interessante: foi feita uma tiragem especial de mil exemplares financiada pelo Projetos Demonstrativos dos Povos Indígenas (PDPI), do Ministério do Meio Ambiente, para serem distribuídos nas 165 aldeias Xavante de Mato Grosso. Além disso, Tserewahú está terminando mais um filme: "Abareu", uma nova versão da recente iniciação dos "Wapté". Hoje Tserewahú é líder da equipe de realizadores indígenas. É interessante observar que Divino foi o primeiro cineasta indígena a editar seus próprios filmes.

Assim, na produção videográfica de Tserewahú fica clara ainda a predominância do trabalho que ele fazia antes de ter contato com o Vídeo nas Aldeias: a documentação dos rituais Xavante. Contudo, vemos também trabalhos que buscam redefinir a imagem indígena na sociedade não-indígena, bem como documentar fatos, com um cunho jornalístico como no caso do filme sobre os Makuxi. Outro aspecto que impressiona nesta trajetória é a questão da conectividade propiciada pelo registro audiovisual com outras aldeias Xavante e outras etnias. Por fim, devemos destacar também a ampla experiência no exterior que Divino adquiriu: estudou quatro meses na Escola de Cinema e Televisão Santo Antônio de Los Baños, em Havana, em Cuba, em 2002. Em 2005, passou dois meses em Paris. Em Madri, estudou cinco meses na Universidade de Cinema. Através de festivais, foi para a Bolívia, o Equador, a Finlândia, a Noruega e a Alemanha, entre outros países.

2.3.3. Realizadores indígenas

Atualmente, índios de 24 povos diferentes já participaram de oficinas para aprender a registrar e editar suas imagens, como podemos ver no quadro abaixo

Fonte: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/areas.php. Acesso em .23 de maio de 2009..

Assim surgiu a primeira geração de "realizadores indígenas". Esse termo, muito utilizado nas discussões sobre produção audiovisual que ocorreram durante a mostra Vídeo Índio Brasil, foi cunhado por Carelli que se inspirou na expressão francesa "réalisateur". Segundo o dicionário da língua francesa "Petit Robert" a expressão "réalisateur" significa "personne qui dirige toutes les opérations de préparation et de réalisation d´un film ou d´une émission" ("pessoa que dirige todas as operações de preparação e de realização de um filme ou de um programa de televisão"). Contudo na língua portuguesa e inserida no campo semântico da arena de contato interétnico no Brasil, a palavra realizador ganha um novo sentido: remete àquele que realiza, produz, age. Remete a uma atitude ativa diante da

sociedade, de luta simbólica neste campo, de produção de significado. Reitera esta idéia o fato de diversos projetos desenvolvidos através das ferramentas técnicas e intelectuais do Vídeo nas Aldeias já terem interferido em processos de conquista de direitos indígenas.

O site do Vídeo nas Aldeias menciona na seção "Realizações" o fato do Vídeo nas Aldeias ter usado o vídeo como instrumento político de intervenção em várias lutas do movimento indígena. Dos exemplos citados, dois se destacam. Na ocasião em que o Governo do Mato Grosso estava negociando um empréstimo junto ao Banco Mundial, o Vídeo nas Aldeias mandou imagens da presença maciça de garimpeiros na área dos índios Nambiquara do Sararé. Como resultado, a desintrusão da área foi colocada como condicionante para a liberação dos recursos. Vemos nesse caso um exemplo interessante porque diante da dificuldade em obter resultados para as reivindicações indígenas, eles acionaram organismos internacionais para que estes pressionassem o governo local. Este exemplo mostra as possibilidades de ação que o circuito transnacional de discussão da causa indígena oferece. O segundo exemplo mais relevante citado no site se refere à luta na área Raposa Serra do Sol, na qual recentemente a população indígena teve seus direitos contemplados. Segundo o site, o Vídeo nas Aldeias produziu dois vídeos que foram instrumentos importantes de campanha, sendo que pelo menos um deles foi produzido com a ajuda de Divino, como ele mencionou durante a mostra.

Além do cunho de luta política, alguns vídeos também foram utilizados como veículo de divulgação de políticas públicas como os exemplos abaixo colhidos no site:

> - 2006: vídeo "Iauaretê, Cachoeira das Onças" sobre o processo de tombamento da cachoeira de Iauaretê como Local Sagrado dos povos Indígenas do Rio Negro, em parceria com o IPHAN/ MINC.
> - 2002: "Agenda 31" sobre a formação de agentes agroflorestais indígenas do Acre (CPI/AC), em parceria com Ministério do Meio Ambiente. [...]
> - 1998: vídeos da campanha de prevenção à AIDS para áreas indígenas (para o Ministério da Saúde). (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2009)

2.3.4 O processo de capacitação

Em relação às "oficinas de capacitação", o site do Vídeo nas Aldeias fornece alguns detalhes de como funcionam. Visando oferecer uma formação de qualidade, com um treinamento contínuo e aprofundado, elas enfatizam três objetivos: formação, produção e divulgação. A formação é organizada em quatro etapas: roteiro, captação de imagens, análise

crítica do material captado e edição. Com um mês de duração, a oficina procura criar uma dinâmica interativa para que toda a comunidade seja incluída em todas as etapas do processo.

Em seguida, a partir do aprendizado adquirido na oficina de capacitação, cada aluno desenvolve um "projeto de realização" que será acompanhado e auxiliado pelo núcleo de produção do Vídeo nas Aldeias. A finalização e a distribuição dos vídeos acontecem na sede do Vídeo nas Aldeias, em Olinda-PE.

A distribuição, por sua vez, procura privilegiar o intercâmbio entre os povos indígenas. Neste intuito, exemplares são distribuídos para os acervos de vídeos das comunidades e associações indígenas no Brasil e no exterior (o site do Vídeo nas Aldeias não explicita quais). É interessante perceber que, juntamente com essas oficinas de capacitação, o projeto Vídeo nas Aldeias distribuiu câmeras de vídeo, bem como equipamentos de exibição para as comunidades contempladas e foi criando uma rede própria de distribuição dos vídeos que iam sendo produzidos, resultando em iniciativas como o encontro na vida real de povos que tinham se conhecido através do vídeo.

Contudo, há também um interesse de que o público não-indígena tenha acesso a essas produções. Assim, alguns exemplares também são distribuídos na mídia em geral (TVs públicas brasileiras), bem como em Universidades, Museus, Centros Culturais e Festivais nacionais e internacionais. Também há a entrega de exemplares nas instâncias de poder (local, estadual e nacional), e no sistema educacional.

O site do Vídeo nas Aldeias ainda descreve como são estipulados os direitos autorais e de imagem.

> Vídeo nas Aldeias estabelece contratos de direitos autorais e de imagem com os realizadores e suas comunidades, contribuindo com a conscientização das comunidades indígenas no que diz respeito ao uso de sua imagem e às suas obras audiovisuais.
> Os contratos atribuem: 35% da receita de distribuição ao realizador por direitos autorais, 35% para a comunidade filmada por direitos de imagem e 30% para o Vídeo nas Aldeias para ser revertido na capacitação de realizadores indígenas. (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2009)

Com o tempo, o projeto Vídeo nas Aldeias foi se transformando em um centro de produção de vídeos e em uma escola de formação audiovisual para povos indígenas. Em 2000, o Vídeo nas Aldeias se tornou uma ONG independente. Hoje, para fomentar seu trabalho, ela conta com apoios de instituições nacionais como o Ministério da Cultura, através do programa Cultura Viva, e a Petrobrás, e internacionais, como a Embaixada da Noruega e a Fundação Ford, o que mostra mais uma vez como essa rede que se constitui no seio do campo da indianidade atual é transnacional.

Uma vez, que apresentamos as bases de sustentação do Vídeo nas Aldeias, podemos prosseguir a nossa discussão teórica, pois essa breve descrição da trajetória das instituições que tiveram mais presença na mostra Vídeo Índio Brasil permite compreender melhor em que bases algumas categorias e representações emergem na mostra. Na análise do projeto apresentado pelo Cine Cultura para angariar patrocinadores para a mostra, percebemos a representação do olhar indígena, uma visão essencialista da identidade, a idéia de que o audiovisual tem um potencial de redefinição da imagem indígena na sociedade brasileira e um incentivo ao intercâmbio de experiências entre os povos indígenas do Mato Grosso do Sul e os povos indígenas da Bolívia e do Paraguai. Através dos projetos do Museu Dom Bosco, vimos a idéia que a fotografia e o vídeo servem para "resgatar a cultura" (idéia que remete a uma visão essencialista acerca da identidade indígena), bem como reencontramos a representação do olhar indígena e a idéia do potencial de redefinição da imagem diante da sociedade não-indígena. Por fim, vimos como em certos projetos de capacitação, ainda subsistem representações que correspondem à política de tutela. Da análise do projeto Vídeo nas Aldeias, vimos a origem do conceito "realizador indígena", bem como uma forte aposta no intercâmbio dos vídeos e na aproximação dos povos indígenas através da troca de experiências e saberes. Por fim, vimos como esta instituição está inserida em uma rede transnacional de produção audiovisual indígena.

De todos os conceitos que emergiram no estudo da trajetória destas instituições, um que apareceu recorrentemente e que ainda não foi discutido suficientemente foi a representação do olhar indígena. Assim investigaremos mais de perto este conceito a seguir.

2. 4 O olhar indígena

> Isso nos levará a revelar a história dos imaginários que nasceram do cruzamento das expectativas e das respostas, na junção das sensibilidades e das interpretações, no encontro das fascinações e dos vínculos suscitados pela imagem. Serge Gruzinski

Segundo as palavras de Mari Corrêa, documentarista e co-diretora do projeto Vídeo nas Aldeias, desde 1998, ao contrário dos filmes que queriam equivocadamente explicar como eram os índios (e mostravam um olhar distante, perguntas convencionais, respostas previsíveis, e a voz em off de um narrador onipresente, explicando generalidades), os filmes de Vincent Carelli tinham a característica de ter forte participação dos índios na sua feitura, quebrando, por esta forma de fazer e pelo seu conteúdo, a distância abissal que se sentia em relação aos índios nos filmes etnográficos mais clássicos. O resultado mostra um filme

intimista, pois a proximidade que resulta desta outra forma de se posicionar permite à pessoa filmada fazer parte da construção do filme, interagindo com o quem filma (CORRÊA, 2004).

Esta fala de Corrêa indica algumas pistas para se compreender como o registro imagético constitui uma construção de linguagem –uma *realidade discursiva*– que é um reflexo da relação entre aqueles que participam da produção desse registro imagético. Como argumentou o professor Marcius Freire, da Universidade Estadual de Campinas, durante sua apresentação no colóquio internacional sobre Jean Rouch, ocorrido em julho de 2009, é a qualidade da relação que se estabelece entre o cineasta e os protagonistas dessa interlocução que irá definir os atributos do artefato fílmico.

Ele lembra que o cinema etnográfico e o cinema documentário, de modo geral, são constituídos através de uma relação de poder. Aquele que detém a câmera, possui em suas mãos, um poder inquestionável sobre aqueles que são objetos de seu olhar, pois o realizador, o diretor do filme, detém os domínios sobre os processos de construção, enquanto que as pessoas filmadas ficam a ele subordinadas. Assim, independentemente dos procedimentos de compartilhamento desse poder, que pode se dar, como no caso de Carelli, através da devolução às pessoas filmadas das imagens registradas, ou mais recentemente, da distribuição da câmera aos sujeitos observados, este poder permanece porque em quase na sua totalidade a edição final fica nas mãos do diretor (ou realizador). Contudo, esse nível de poder pode variar de acordo com a postura adotada por esse diretor, levando a resultados bem diferentes. Marcius Freire cita então o filósofo e teólogo austríaco Martin Buber, que argumenta que existem duas formas de relação. A primeira é regida por um princípio monológico, que não se desdobra em encontro, pois tem como suporte uma relação "eu-isso". Esse é o caso, por exemplo, de muitos documentários e reportagens cujos autores fazem um sobrevôo rápido de uma determinada cultura que pretendem observar e registrar e depois voltam para a ilha de edição para dar a forma final ao filme. Quando o realizador se dirige ao outro como "isso", ele não está se comunicando, pois o princípio desta relação está na separação e não na união. O segundo tipo de relação, contudo, é regido por um princípio dialógico, e se pauta na relação "eu-tu". Este tipo de relação produz a reciprocidade porque o outro é levado em consideração como uma pessoa total, com tudo o que lhe é próprio, criando uma comunhão intersubjetiva. Assim, de acordo com Freire, através da lente de Bruber, o realizador tanto pode se colocar ao lado daquele que se encontra em sua presença e se dirigir a ele como "tu", como manter distância e o considerar como um objeto, um "isso".

No caso de Carelli, essa sensação transmitida por Mari Corrêa de que seus filmes são intimistas advém justamente do fato de ele olhar para os grupos indígenas que ele encontra e

se dirigir a eles com essa relação "eu -tu" (e não "eu-isso" como fazem os filmes expositivos que pretendem explicar essas comunidades indígenas e que causam tédio em Mari Corrêa).

Da mesma forma, se hoje através das oficinas de produção audiovisual, os "realizadores indígenas" emergem com trabalhos que parecem constituir a visão "de dentro" – como o próprio Carelli argumentou durante o seminário "A Produção Indígena Audiovisual e a Realidade dos Povos Indígenas" – visão que também é designada como um "olhar indígena", é porque estes realizadores mantêm uma relação íntima com sua comunidade e essa intimidade, própria de uma relação "eu-tu", reflete-se no filme. Contudo, ainda assim seu filme não constitui "a realidade da comunidade", já que é uma realidade discursiva, nem tampouco "a visão da comunidade", já que é a cristalização do olhar do realizador indígena sobre a comunidade, a partir de sua íntima relação com ela. Neste sentido, o registro visual, assim, constitui também uma janela acessível e permanente que nos permite observar aquele que realiza o registro, o olhar por trás da câmera.

Esta perspectiva ilumina de modo interessante a compreensão do potencial de conectividade que reside na experiência que constitui a ida de um cineasta de uma determinada etnia indígena para a aldeia de outra etnia - como aconteceu no caso de Divino Tserewahú quando este fez um filme sobre a situação da área da Raposa Serra do Sol ou quando auxiliou Paulinho Bororo em seu filme. Esta ida leva ao estabelecimento de uma relação que acaba se transformando em um vínculo entre realizador e grupo registrado. A partir desta perspectiva, as falas de Divino e Paulinho Bororo que afirmam que as antigas inimizades entre seus povos diluíram-se ganham nova luz.

Da mesma forma, ganha sentido também a proposta de trabalho de Vincent Carelli em seu mais novo projeto. Em uma entrevista pessoal, ele afirmou estar desenvolvendo atualmente um projeto que constitui uma nova experiência cinematográfica e se funda em uma troca de olhares. Neste projeto, um morador de favela visitaria uma aldeia indígena e faria um filme sobre ela, enquanto que, de modo análogo, um índio desta aldeia iria concomitantemente à favela registrar suas impressões no suporte fílmico. Esta proposta é interessante porque como vimos através da ótica de Freire, aborda a constituição de uma relação entre integrantes de dois grupos que são considerados hoje como sendo grupos de periferia, grupos marginais na sociedade brasileira. Esse projeto lança portanto as bases para a construção de uma conectividade entre esses grupos periféricos e abre espaço para novos caminhos de inserção social.

2.4. Considerações Finais

Através deste capítulo, pudemos portanto decantar algumas representações sociais e políticas do uso da produção audiovisual que surgiram na mostra Vídeo Índio Brasil, através da sistematização dessas representações dos usos do audiovisual para compreender a formação do capital simbólico específico desse campo de ativismo étnico indigenista que atua através do audiovisual. Em um segundo momento, adotando uma perspectiva mais ampla, que ultrapassa a esfera da mostra, revelamos as raízes de algumas destas representações, através do mapeamento das instituições que mais tiveram peso na constituição do discurso que circulou na mostra, para através da análise das categorias e representações subjacentes na retórica destas, investigar como se constituem essas novas capacidades discursivas mediadas pela aquisição de conhecimentos e do domínio das tecnologias do audiovisual.

CONCLUSÃO

A proposta do trabalho foi somente apontar alguns caminhos para a compreensão da dinâmica da produção e da reprodução das representações que fundam este tipo de ativismo indígena através do registro audiovisual, que emerge no contexto de diversificação do campo indigenista que vivemos atualmente.

Dentro desta perspectiva, julgamos a mostra Vídeo Índio Brasil um espaço fértil para examinarmos como as representações estratégicas e fundamentais desse campo são ensinadas, bem como as relações sociais nas quais elas são transmitidas. Como o discurso sobre essa forma de ativismo se constitui? Dentro desta proposta, a mostra é interessante porque permite o acompanhamento de um processo de capacitação, através da Oficina Básica de Produção Audiovisual, que ocorre em diálogo constante com as demais atividades da mostra, tais como exibições de filmes dirigidos por cineastas indígenas ou por cineastas não-indígenas acerca de questões relevantes no campo indígena, debates e seminários.

Concomitantemente, a mostra é relevante também, porque cria um espaço de relação, traz à tona e torna visível, condensa uma comunidade imaginária, formada por atores transnacionais importantes neste campo, que nunca haviam se encontrado. Com efeito, apesar do estado do Mato Grosso do Sul deter a segunda maior população indígena, nunca existiu um espaço de encontro e discussão acerca da imagem indígena antes, pelo menos não com estas proporções. Tanto é que a efervescência deste primeiro encontro ativou um lócus de intercâmbio de idéias que não cessa de desabrochar: em 2009, foi organizada a segunda edição da mostra Vídeo Índio Brasil, com alcance ainda maior do que a primeira: se em 2008, a mostra contemplava três cidades do estado de Mato Grosso do Sul (Campo Grande, Dourados e Corumbá), em 2009, a mostra está sendo realizada em sete cidades (Bonito, Coxim, Caarapó e Sidrolândia, além das três anteriormente citadas); se da primeira vez, a mostra exibiu 28 filmes, desta vez, está exibindo 40 filmes, sendo que 15 dos 23 filmes brasileiros exibidos foram produzidos em 2008 ou em 2009 – Divino Tserewahú, por exemplo, dirigiu dois filmes em 2009. Em relação a Divino, aliás, cabe observar que durante a mostra será lançado o quarto DVD da coleção Cineastas Indígenas que será sobre o trabalho dele. Haverá ainda outro lançamento durante a mostra: um filme sobre Lévi-Strauss, produzido na França, por um brasileiro: "Trópico da Saudade, Claude Lévi-Strauss e a Amazônia", de Marcelo Flores. Outra diferença em relação à primeira mostra é a quantidade de filmes estrangeiros. Em 2008, como vimos, havia apenas uma cineasta que não era brasileira, Maria Morales, cineasta Aymara da Bolívia. Em 2009, contudo, o Vídeo Índio

Brasil conta com uma mostra Convidada dos Cineastas Autóctones (Wapikoni Móbile) do Canadá, que exibirão 12 filmes. Além disso, há também a presença de cinco filmes da Bolívia e de um filme da Itália. Esta internacionalização da mostra reflete a transnacionalização do campo indigenista, uma tendência que já tinha se anunciado durante a primeira mostra.

Ao estudarmos a mostra, pudemos perceber algumas representações que norteavam os usos sociais e políticos da produção audiovisual dentro deste campo de ativismo. A primeira representação que se destacou foi a de que o registro videográfico condensa um lócus de memória, no qual a história, a cultura, a tradição, as técnicas, bem como os rituais indígenas podem ser preservados e transmitidos aos jovens. O vídeo surge, nesse prisma, como uma ferramenta eficaz para potencializar a reprodução da estrutura social. Com efeito, o vídeo permite que os registros desses símbolos próprios da cultura sejam fixados e vistos coletivamente, o que favorece a continuidade da transmissão, pois as imagens reiteradas por uns são também vistas e realimentadas por outros. Essa transmissão torna-se ainda mais eficiente, na medida em que o espaço videográfico permite uma comunicação que ultrapassa a esfera da fala, privilegiando a apreensão de formas não verbais de comunicação (que antecedem e organizam essa fala).

Ora, como vimos através das lentes de Bourdieu e de Scott, o ato de fixar um evento no passado é um ato de seleção subjetiva que não apenas fixa esse passado como também o constrói, ou seja, o "registro da tradição" constitui na verdade um trabalho de definição dessa tradição. Nesse sentido, a produção audiovisual permite o resgate de elementos culturais que são valorizados por determinados segmentos dos não-índios e atribuídos a uma representação de identidade indígena que muito freqüentemente é balizada, como vimos diversas vezes, por uma concepção essencialista da identidade indígena. Vemos, por conseguinte, que a busca pela retomada da tradição se processa também em função de uma estratégia de posicionamento frente aos não-índios, através da qual diversos grupos indígenas buscam adquirir visibilidade e afirmar sua legitimidade no âmbito cultural, político e moral.

Assim, essa imagem que se propõe a espelhar a cultura e a tradição indígena reflete não uma busca pela objetivação do real, mas uma estratégia de posicionamento do grupo que o vivencia, resultando na produção de trabalhos retóricos que estabelecem uma direção definida para essas lembranças, de acordo com a imagem que esses grupos indígenas desejam projetar na sociedade. Ela constitui, portanto, uma ferramenta na luta pela sobrevivência social. Assim, o processo dinâmico de identificação e revisão da imagem e da seleção dos componentes culturais que a constituem resulta em um trabalho de objetivação da cultura

desses grupos indígenas que a transforma em uma identidade étnica, que acaba por tornar-se uma estratégia de relacionamento com a sociedade nacional (TURNER, T.1993, p.81).

Essa idéia é reiterada por Russo, quando esta afirma que, na situação de desequilíbrio de poder existente na relação entre as minorias étnicas e a sociedade que as abarca, os grupos indígenas irão se apropriar dos recursos e das tecnologias na luta por uma maior inserção social e para a defesa de sua identidade no cenário nacional ou internacional (RUSSO, 2004).

Esta reflexão conduz a uma segunda representação que emergiu das discussões: a possibilidade que a produção audiovisual oferece para redefinir a imagem dos povos indígenas diante da sociedade não indígena. Essa idéia se expressa na reivindicação de que é preciso tomar posse do direito de definir a representação de si. Ela encarna, como vimos, um movimento de resgate da auto-estima, de afirmação étnica, que rejeita os estereótipos criados pelos não-índios sobre o que é ser índio e abraça o direito de definir sua própria imagem. Nesse sentido, o vídeo propicia o desenvolvimento de estratégias de ressignificação da imagem, que se insere na perspectiva da "imagem -espetáculo", proposta por Gruzinski e que busca desconstruir a imagem extremamente negativa forjada pela grande mídia.

Esta representação tem por corolário uma terceira: a crença de que a produção audiovisual constitui uma ferramenta eficaz para criar provas documentais para serem contrapostas às versões veiculadas pela grande mídia. Deste modo, o vídeo cumpre um papel jornalístico, pois cristaliza uma versão em detrimento de outras, possibilitando revestir uma interpretação da realidade - ou seja, uma realidade discursiva - de uma aparência de realidade objetiva, aparentando assim, constituir um espelho do real, da mesma forma como a versão da grande mídia faz. Constitui, portanto uma luta pelo poder simbólico de dar sentido aos fatos que envolvem indígenas e não-indígenas. Ora, concomitantemente, essa representação também relega um papel político à produção audiovisual, na medida em que essa cristalização da versão indígena revestida da legitimidade que a imagem-documentário carrega, cria documentos capazes de justificar a reivindicação dos direitos. Dentro desta mesma perspectiva, a documentação no suporte audiovisual se transforma em uma prova que legitima os direitos indígenas também de uma segunda maneira: permite cumprir o papel que os contratos escritos cumprem na sociedade não-indígena. Com efeito, a gravação das promessas proferidas pelos não-indígenas passa a constituir uma prova material de que foram feitas, legitimando sua cobrança.

Outra representação que se sustenta na aparência de objetividade e na legitimidade que o documentário traz em si, muito por causa da utilização cientificista a que foi associado desde seu início, é a de que o vídeo constitui um instrumento de persuasão mais eficaz do que

a fala. Com efeito, ele permite enriquecer e reiterar a fala através de imagens que "provam" o que é dito, como pudemos ver no filme "The river" (1937) de Pare Lorentz, por exemplo, apresentado durante a aula do professor Souza. Neste sentido, o vídeo se transforma num instrumento de persuasão e conscientização – acerca da necessidade de preservar o meio-ambiente, por exemplo –que permite mobilizar a comunidade.

Por fim, uma outra representação que foi realçada em tons fortes foi a de que o vídeo constitui uma janela eletrônica que propicia a descoberta que outros povos indígenas também enfrentam as mesmas dificuldades diante do contato com os não-índios, criando um sentimento de solidariedade e identificação com as outras etnias (inclusive internacionais) e calcificando uma polarização entre índios e não-índios. O filósofo francês Edgar Morin, que me concedeu uma entrevista, em julho de 2009, marcada após uma conferência que ele proferiu na Universidade Federal do Rio de Janeiro sobre as perspectivas futuras da humanidade, acredita que esta será uma tendência cada vez mais forte, pois afirma que as minorias étnicas, diante da configuração mundial globalizada, tenderão cada vez mais a se unir.

Neste ponto, vale lembrar que a própria mostra constitui também um lócus de conectividade, na medida em que estavam presentes grupos indígenas de diversas etnias (e dentro da mesma etnia de diversas aldeias) e que eram exibidos filmes sobre (ou feitos por) diversas etnias indígenas. Assim, ela também constitui um espaço que reforça esse sentimento de identificação e essa polarização. É neste contexto que uma representação ganhou muita força: o "olhar indígena". Este termo, extremamente recorrente durante o evento –tanto que designa o nome da mostra dos filmes produzidos em sua maioria pelos indígenas ou com a participação destes– ganha nova luz, quando compreendemos que trata-se de um conceito produzido dentro desse campo político, social e semântico que reúne todas as etnias indígenas numa mesma causa geral, criando uma polarização entre indígenas e não indígenas, na qual todos os indígenas são os "parentes" e os não-indígenas os "outros". Com efeito, o "olhar indígena" somente faz sentido no espelho do "olhar não-indígena", como o avesso do olhar não indígena. Se o evento tivesse apenas produções indígenas, os filmes de Divino Tserewahú, por exemplo, representariam o "olhar Xavante"; se fosse um evento entre aldeias Xavante, seriam o "olhar de Sangradouro", etc. Assim, percebemos que essa representação é feita de modo comparativo, de acordo com o espelho que se tem por referência e com a escala de observação que é adotada. Assim, concluímos que se o termo "olhar indígena" ganha tanta força na mostra é porque esta condensa e atualiza o campo político, social e semântico da arena interétnica, que reúne de um lado os grupos indígenas e de outro os não-índios.

Por fim, uma outra representação que permeia a mostra constantemente poderia ser chamada de “fetichismo tecnológico”, pois reside na crença de que a produção audiovisual por si só daria conta de todas as tarefas mencionadas (do registro da memória, da ressignificação da imagem, da constituição de provas e documentos e da criação de conectividades), sem que se perceba, que na verdade, estas não são “propriedades” do audiovisual: são alguns usos políticos e sociais que este tipo de ativismo indígena realiza através deste suporte.

BIBLIOGRAFIA

ANCINE. 2003 *Instrução Normativa nº 22, de 30 dezembro de 2003* (disponível em: http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=198&query=simple&search%5Fby%5Fauthorname=all&search%5Fby%5Ffield=tax&search%5Fby%5Fheadline=false&search%5Fby%5Fkeywords=any&search%5Fby%5Fpriority=all&search%5Fby%5Fsection=all&search%5Fby%5Fstate=all&search%5Ftext%5Foptions=all&sid=71&text=instru%E7%E3o+normativa Acessado no dia 3 de setembro de 2008)

ALBISETTI, César e VENTURELLI, Ângelo. 1969. Enciclopédia Bororo 2ª vol., Campo Grande, Museu Regional Dom Bosco, 1269 p.

AKERMAN Karen, SERRA Chico e CASELLI Christian. 2007. Pré-História da Desordem. Entrevista com Andrea Tonacci. Disponível em http://www.curtaocurta.com.br/curta/289/

ARRUDA, Ângelo. 2007 Cine Cultura pode fechar. Disponível em: http://www.midiamax.com/colunistas/?col_id=1065&coluna=3. Acessado em 6 de abril de 2009

BARTH, Fredrik. 2000. A identidade pathan e sua manutenção In: BARTH, Fredrik (org. Tomke LASK) O guru, o iniciador e outras variações antropológicas, Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria

BASTOS, Pedro. 2003. Exibição de filmes não-comerciais ainda atrai poucos ao Cine Cultura. Disponível em: http://www.popular.inf.br/2003/exibicao-de-filmes-nao-comerciais-ainda-atrai-poucos-ao-cine-cultura.html. Acessado em 6 de abril de 2009

BENTES, Ivana, 2004. "Câmera muy very good pra mim trabalhar". In *Catálogo mostra Vídeo nas Aldeias.* Centro Cultural do Banco do Brasil. pp. 51-63.

BOURDIEU, Pierre, 1989.- O Poder Simbólico. Rio de Janeiro, Ed. Difel-Bertrand.

_____1996. *Espaço social e espaço simbólico* IN: Razões Práticas: Sobre a teoria da ação, Campinas, Papirus Editora

BRUBAKER, Roger & COOPER, Frederick. 2000. Beyond "Identity". Theory and Society, 29: 1-47

CAMPO Grande News. 2006 - Índios matam dois policiais. Disponível em: http://www.movimentovivabrasil.com.br/noticias/index.php?action=showClip&clip12_cod=737. Acesso no dia 17 de junho de 2009

CARELLI, Vincent. 2004. "Moi, un Indien". In: *Catálogo mostra Vídeo nas Aldeias. Centro Cultural do Banco do Brasil*. pp. 21-32.

CARVALHO, Aivone. 2006. O Museu na Adeia. Campo Grande: UCDB.

CASSIANO, C. M. 2002. Moi, un noir e a "desordem" no cinema: Múltiplas vozes na representação da cultura do sub-proletariado africano. Disponível em: http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18956/1/2002_NP13CASSIANO.pdf Acesso em 29 de novembro de 2007

CÓDIGO civil 1916 disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3071.htm. Acessado em 10 de fevereiro de 2009

COMISSÃO Indígena Guarani-Kaiowá. 2006. Relato da Comissão Indígena durante a visita à Aldeia Passo Piraju. Disponível em: http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/04/350938.shtml. Acessado em 17 de junho de 2009.

CORRÊA, Mari, 2004 "Vídeo nas Aldeias". In Catálogo mostra Vídeo nas Aldeias. Centro Cultural do Banco do Brasil. pp. 33-39.

DA-RIN, Silvio P. 1995. Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico. (Dissertação de Mestrado em Comunicação). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da UFRJ.

DEODATO, Lívia. 2007. Documenta Kuikuro. Disponível em: http://karipuna.blogspot.com/2007/07/documenta-kuikuro.html Acesso em 1º de agosto.

FALCÃO, Ismael Marinho. Regime tutelar do índio . Jus Navigandi, Teresina, ano 2, n. 21, nov. 1997. Disponível em: <http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=167>. Acesso em: 04 fev. 2009.

FERREIRA, Andrey Cordeiro. 2007 Tutela e resistência indígena: etnografia e história das relações de poder entre os Terena e o Estado. Tese de doutorado disponível em: http://www.laced.mn.ufrj.br/teses_online.htm. Acessado em 15 de janeiro de 2009.

FERREIRA, Aurélio. 1975. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FERREIRA, Eva. 2007. 3º Relatório- Rede de Saberes 2005-2007 – Final. UCDB Campo Grande.

FOSCACHES, Nataly. 2008. Índio de Papel - *Site* para Inclusão Indígena. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação -XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Natal

FOUCAULT, Michel. 1984. Dits et écrits. Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), In: Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

FRANÇA, Fernanda. 2002. O projeto "A Escola vai ao Cinema" será lançado na quarta-feira. Disponível em: http://www.midiamax.com/view.php?mat_id=4781. Acessado em 6 de abril de 2009.

FUNDAÇÃO Nacional do Índio. 2008. *Quem Somos*
Disponível em: http://www.funai.gov.br/ Acessado no dia 20 de setembro de 2008

_____. 2007 Povo Kuikuro terá patrimônio cultural documentado e preservado na própria aldeia. Disponível em: http://www.funai.gov.br/ultimas/noticias/1_semestre_2007/Julho/un2007_003.html. Acesso em 1o de agosto.

GALDINO Everaldo. 2007. Documentário alerta para a realidade dos Irantxe. In: HOME PAGE GAZETA DIGITAL, 19.4.2007. Disponível em:
http://br.groups.yahoo.com/group/nema_puc/message/365 Acessado em 1º de agosto de 2009.

GALLOIS, Dominique & CARELLI, Vincent.1995 "Diálogo entre Povos Indígenas: a Experiência de Dois Encontros Mediados pelo Vídeo" In: *Revista de Antropologia*, v.38, nº1. São Paulo: USP.

GIDDENS, Anthony, 2002. Modernidade e Identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GLUCKMAN, M 1987 (1940) "Análise de uma situação social na Zululândia moderna" .In : Feldman-Bianco, B. (org) *Antropologia das Sociedades Contemporâneas. Métodos*. São Paulo, Global, pp 227-344.

GINSBURG, Faye. 1991. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? In: *Cultural Anthropology*, Vol. 6, No. 1. pp. 92-112. Available at: http://links.jstor.org/sici?sici=0886-7356%28199102%296%3A1%3C92%3AIMFCOG%3E2.0.CO%3B2-Y Accessed on November 29, 2008

GRUZINSKI, Serge. 2006 A guerra das imagens. De Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492 – 2019). São Paulo: Companhia das Letras

HALL, Stuart, (Ed.). 1997. Representations: Cultural Representations and Signifying Practices, SAGE Publications.

HEIDER, Karl. 2006. Ethnographic Film. Austin: University of Texas Press.

HOBSBAWM, Eric. 1983 Introduction: inventing traditions. In: HOBSBAWM Eric and RANGER Terence, eds. The Invention of Tradition. Pp. 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística. 2007. População recenseada e estimada, segundo os municípios - Mato Grosso do Sul – 2007. (Disponível em:
http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem2007/default.shtm
Acessado no dia: 20 de setembro de 2008)

INSTITUTO Socioambiental. 2008. . (Disponível em:

http://pib.socioambiental.org/pt Acessado no dia 30 de novembro de 2008)

_____. 2008. Terena: Introdução. (Disponível em: http://pib.socioambiental.org/pt/povo/Terena Acessado no dia 30 de novembro de 2008)

LIMA, Antônio Carlos de Sousa. 1998 O governo dos índios sob a gestão do SPI. In: CUNHA, Manoela Carneiro (Org). História dos Índios no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Fapesp / SMC/ Companhia das Letras.

LOURDOU, Philippe. 1994. Le commentaire dans les films ethnographiques de Marcel Griaule. In: DE FRANCE, Claudine (Org.)Du film ethnographique à l´antropologie filmique. Paris-Bruxelles-Bâle: Editions des Archives Contemporaines

MALDONADO, Caroline. 2008. Encontros e desencontros: as igrejas neopentecostais entre os Guarani Kaiowá. Artigo enviado para o III Simpósio Internacional sobre Religiosidades, Diálogos Culturais e Hibridações na UFMS que se realizará em abril de 2009:

MBEMBE, Achille, 2001. "*Time on the Move"* In: On the Postcolony, University of California Press.

MATO, Daniel. 2003. "Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción de representaciones de ´cultura y desarrollo'". In: MATO, Daniel (coord.): *Políticas de identidades y diferencias sociales em tiempos de globalización.* Caracas: Faces –UCV, pp 331-354.

MUSEU DOM BOSCO, 2009. Atividades do Centro de Documentação Indígena. Disponível em: http://www.museu.ucdb.br/index.php?menu=cdi&texto=cdi_atividades Acessado em 3 de agosto de 2009.

_____, 2009. Histórico. Disponível em: http://www.museu.ucdb.br/index.php?menu=historico Acessado em 3 de agosto de 2009

MUSEU DO ÍNDIO. 2007. Kuikuro inauguram Centro de Documentação. Disponível em: http://www.museudoindio.org.br/template_01/default.asp?ID_S=51&ID_M=420Acessado em: 1º agosto

NICHOLS, Bill. 2005. Introdução ao documentário. São Paulo: Papirus.

NÚCLEO PIRATININGA de Comunicação. 2009. Entrevista com Elton Rivas. Disponível em: http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura.asp?id_noticia=4435&topico=Entrevistas Acessado em 1º de agosto de 2009.

PERES, Sidnei Clemente. 2003 Cultura, política e identidade na Amazônia: o associativismo indígena no Baixo Rio Negro. (Tese de Doutorado).

_____. 2003. (1996) Direitos indígenas no Brasil: a construção social de uma cidadania diferenciada.. In: Sérgio da Rocha Souza . (Org.). Que cidadania queremos? Estudos sobre cidadania e exclusão.. 1 ed. Rio de Janeiro: Livre Expressão, , v. , p. 109-145.

_____.. 2005. A diversificação do campo da indianidade no Brasil: indigenismo estatal e pluralismo étnico.. In: VI Reunião de Antropólogos do Mercosul, 2005, Montevidéu. VI RAM. Programa y Resuménes.

_____.. 2008. Etnografia do associativismo no Rio Negro e análise comparativa do movimento indígena no Brasil contemporâneo. Artigo apresentado no XXX Congreso Internacional de Americanística- Perugia (Itália).

PIAULT, Marc-Henri. 1995. L'exotisme et le cinéma ethnographique: la rupture d'une croisière coloniale. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 11-22, jul./set. 1995.

PONTÃO DE CULTURA GUAICURU. 2009. Disponível em: http://www.pontaodeculturaguaicuru.org.br. Acessado em 03 de agosto de 2009

REVISTAPUPILA. Entrevista com Andrea Tonacci e Cristina Amaral, diretor e montadora do longa serras da desordem. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=NrwQCPUIWfY. Acessado em 3 de agosto de 2009.

RIBEIRO, José da Silva. 2005, Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. Revista de Antropologia, vol.48, n. 2, ISSN 0034-7701

RODRIGUES, Keyla. 2007. Entrevista com Pe. Georg Lachnitt, nomeado Diretor do NEPPI, fala sobre o CDI/MSMT. Disponível em: http://www.noticias.ucdb.br/index.php?menu=noticia&cod_not=27695. Acessado em 3 de agosto de 2009.

RUBY, Jay, 2001. The Professionalization of Visual Anthropology in the United States - The 1960s and 1970s In: selected proceedings of Origins of Visual Anthropology: Putting the Past Together Conference, June, 20 - 25, 2001 in Göttingen, Germany Disponível em: http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/iwf.html. Acessado em 8 de junho de 2009

RUSSO, Kelly. 2004. Autonomia e Movimentos Indígenas no Brasil: a experiência Xavante na apropriação do recurso audiovisual, em: Levy, Bettina (org.). Poder e Novas Formas Democráticas na América Latina e Caribe. Buenos Aires: CLACSO/ASDI.

SAHLINS, M, 2004.Cultura e razão prática. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

SCHECHNER, R. 2003, O que é performance. In*: O percevejo*, ano 11, nº12. ISNN 0104-7671

SCOTT, David, 1999. "That Event, This Memory: Notes on the Anthropology of African Diasporas in the New world". In: *Diaspora 1:3, pp. 261-284.*

SCHULER, Evelyn. 1997 "Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a experiência Waiãpi do Vídeo nas Aldeias". Sexta Feira. Antropologia artes e humanidades, n. 2. São Paulo: Pletora, pp 32-41.

SOUZA, Hélio Godoy. 2002. Documentário: Realidade e Semiose - os sistemas visuais como fonte de conhecimento. São Paulo: Annablume.

TEIXEIRA, Rodrigo. 2008. Divino Cinema. Disponível em: http://www.overmundo.com.br/overblog/divino-cinema. Acessado em 17 de maio de 2009.

TURNER, Terence. 1991. "Representing, resisting, rethinking. Historical transformations of Kayapo culture and anthropological consciousness". In: Stocking Jr. George W. (Ed.). *Colonial Situations. Essays on the Contextualization of Ethnografic Knowledge. History of Anthropology*, V. 7. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

_____ 1993. "Imagens Desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo" In: *Revista de Antropologia*, vol.36, São Paulo: USP.

TURNER, Victor. 2005 (1967) *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Eduff

VÍDEO NAS ALDEIAS, 2009. Disponível em: http://www.videonasaldeias.org.br/. Acessado em 3 de agosto de 2009

WIKIPEDIA, 2009. Robert Flaherty. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Flaherty. Acessado em 30 de maio de 2009

WIKIPEDIA, 2009. Nanook of the North. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Nanook_of_the_North. Acessado em 30 de maio de 2009

FILMOGRAFIA

AGUERO et al, Alexander et al. 2008.- Oficina Básica de Produção Audiovisual. Produção: Museu Dom Bosco -MS

ALCÂNTARA, Maria de Lourdes. 2006. Que País é Este. Produção: Associação de Jovens Indígenas de Dourados –MS

CÂMARA Ricardo. 2000. O Estado do Índio. Produção: Ricardo Câmara -MS

CORRÊA, Mari. e IKPENG, Karané. 2007 Pïrinop – Meu Primeiro Contato. Produção: Vídeo nas Aldeias -PE

DAHL: Gustavo. 1973 Uirá – um Índio em Busca de Deus. Produção: Alter Films / Grupo Filmes -RJ

DAVAA, Byambasuren e FALORNI, Luigi. 2003. Os Camelos Também Choram. Produção: Byambasuren Davaa e Luigi Falorni - Mongólia, Alemanha.

DE SICA, Vittorio. 1948. Ladri di biciclette. Produção: de Sica.

DIREÇÃO Coletiva. 2005. Monte-Mór É Nossa Terra. Produção: GT Indígena / SEAMPO / PRAC / UFPB - RN

FRANCA Belisário. 2007. Estratégia Xavante. Produção: Giros Produções –RJ

KADOJEBA, Paulinho. 2007. Boe Ero Kurireu Produção: Museu Dom Bosco -MS

KUIKURO, Takumã & KUIKURO, Maricá, 2004. Nguné Elü - O Dia em que a Lua Menstruou. Produção: Vídeo nas Aldeias –PE

_____. 2006. Imbé Gikegü – Cheiro de Pequi. Produção: Vídeo nas Aldeias -PE

LACERDA Armando. 2008. Juruna - O Espírito da Floresta. Produção: Armando Lacerda-DF

MORALES Maria. 2004. Venciendo el Miedo. Produção: Maria Morales – Bolívia

RIVAS, Elton. 2007 Em trânsito – A saga dos Manoki. Produção: Elton Rivas. Disponível em:
http://www.youtube.com/watch?v=BlqMoXiupFc&feature=PlayList&p=0439C58BC5545D64&playnext=1&playnext_from=PL&index=7
Acessado em 1º de agosto de 2009

SIÁ Tadeu e KAXINAWÀ Josias. 2006. Huni Meka – Os Cantos do Cipó Produção: Vídeo nas Aldeias -PE

TONACCI Andréa. 2006. Serras da Desordem. Produção: Extrema Produção Artística -SP

TSEREWAHU, Divino. 2001. Wai´a Rini – o Poder do Sonho. Produção: Vídeo nas Aldeias –PE

VIEGA, Juracilda e DA ROCHA, Wilmar. 1996. A Festa do Kikikoi. Produção:Juracilda Viega e Wilmar. da Rocha -PR

YUBE Zezinho. 2006. Xiná Bena – Novos Tempos. Produção: Vídeo nas Aldeias - PE