

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

MARLOS MARQUES BROCCO

COMO SE EU TIVESSE NO PASSADO: MITO PRÁXIS
AUDIOVISUAIS ENTRE JOVENS INDÍGENAS

VITÓRIA
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

MARLOS MARQUES BROCCO

COMO SE EU TIVESSE NO PASSADO: MITO PRÁXIS
AUDIOVISUAIS ENTRE JOVENS INDÍGENAS

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Ciências Sociais da Universidade
Federal do Espírito Santo para
obtenção do título de Mestre em
Ciências Sociais.

Área de concentração: Antropologia

Orientador: Prof. Dr. Sandro José
Silva

VITÓRIA
2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

B863c Brocco, Marlos, 1981-
COMO SE EU TIVESSE NO PASSADO : MITO PRÁXIS
AUDIOVISUAIS ENTRE JOVENS INDÍGENAS / Marlos
Brocco. - 2019.
86 f. : il.

Orientador: Sandro José Silva.
Coorientadora: Celeste Ciccarone.
Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade
Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e
Naturais.

1. Antropologia visual. 2. Etnografia. 3. Cinema na
etnologia. I. Silva, Sandro José. II. Ciccarone, Celeste. III.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU: 316

COMO SE EU TIVESSE NO PASSADO: MITO PRÁXIS AUDIOVISUAIS ENTRE JOVENS INDÍGENAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Sandro José Silva (PGCS/UFES)
Professor orientador
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Nicole Soares-Pinto (UFES)
Professora examinador interno
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Alexandre Curtiss Alvarenga
(POSCOM/UFES)
Professor examinador externo
Universidade Federal do Espírito Santo

Agradecimentos

Agradeço a disponibilidade e a paciência do meu orientador Prof. Dr. Sandro José Silva.

Aos professores, de maneira geral, que auxiliaram em meu crescimento acadêmico e intelectual: Prof^a Dr. Celeste Ciccarone, ao Prof. Alexandre Curtis e aos demais professores do departamento de Ciências Sociais e de Cinema e Audiovisual da UFES.

Aos amigos e familiares pela paciência e compreensão das ausências.

À Universidade Federal do Espírito Santo, pela possibilidade de realização dessa pesquisa.

E a todos aqueles que, direta ou indiretamente, participaram da construção desta dissertação.

Resumo

O ponto de partida dessa dissertação é a produção audiovisual das comunidades indígenas Tupinikim e Guaraní de Aracruz-ES, buscando analisar as obras, os autores e as condições de produção estéticas e identitárias dos jovens indígenas, na composição das reflexões etnográficas. Com esse intuito, observamos as diferenças nas condições de filmagens e escolhas estéticas segundo as diversas propostas locais. Essas propostas permeiam as relações entre os jovens envolvidos nas produções, bem como outros agentes que participam e se interessam pelos olhares indígenas no audiovisual. Por meio do Prolind-UFES (Programa de Licenciatura indígena), conheci jovens envolvidos em produções audiovisuais que se propunham a construir um registro sobre a memória ancestral, as festas, ritos e mitos. Tomando como base as descrições identitárias, percebe-se os mitos evocados no cinema indígena em diálogo com o horizonte teórico horizonte teórico, atravessado pelo conceito de *mitopraxis* de Marshall Sahlins, a exemplo da produção do roteiro do filme *Enorme Gavião*, do Tupinikim Tiago Kauê.

Palavras-chave: etnografia; audiovisual; mito.

Abstract

The starting point of this dissertation is the audiovisual production of Tupinikim and Guarani indigenous people from Aracruz-ES, seeking to analyze the works, authors and conduction of aesthetic and identity production by young indigenous people, based on ethnographic reflections. We observed the differences in the filming conditions and aesthetic choices according to several local proposals.

These proposals approach the relations between the young people involved in the productions, as well as other agents who participate and are interested in the indigenous perspective in the audiovisual. Through Prolind-UFES (Indian Degree Program) I met young people involved in audiovisual productions who set out to build a record of ancestral memory, festivals, rites and myths. From the descriptions of identity, we can see the myths evoked in indigenous cinema through the theoretical horizon, crossed by the concept of Marshall Sahlins' mythopraxis, as the production of the script of the movie *Enorme Gavião do Tupinikim* Tiago Kauê.

Keywords: ethnography; audiovisual; myth.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	09
Apresentação.....	10
Introdução: O SET.....	13
1. Existe cinema indígena enquanto gênero cinematográfico?.....	26
1.1. O impacto dos vídeos nas aldeias.....	29
1.2. A câmera-cão e o cinema autoral.....	34
2. Os sentidos das transformações indígenas.....	49
2.1. Identidades e representações.....	52
2.2. O mito e uma possível estrutura de roteiro.....	54
2.2.1 Decupando cenas.....	60
2.2.2 O monstro e os aliados.....	62
3. Os sujeitos da pesquisa e as condições de produção dos seus filmes.....	66
4. Construir uma etnoficção?.....	74
5. Considerações finais.....	81
REFERÊNCIAS.....	84

LISTA DE FIGURAS

Figura 01.....	22
Figura 02.....	25
Figura 03.....	45
Figura 04.....	61
Figura 05.....	65
Figura 06.....	69
Figura 07.....	71
Figura 08.....	73
Figura 09.....	81

Apresentação

A presente dissertação se dedica a descrever a produção audiovisual nas aldeias Tupinikim¹ e Guarani no estado no Espírito Santo. Trata-se de uma etnografia que contempla as obras, os autores e as condições de produção estética e identitária nos contextos desses jovens, buscando aí as relações por eles tecidas no âmbito de uma reflexão sobre si e sobre suas culturas.

A pesquisa se desenvolveu durante o ano de 2018, mediante oficinas, troca de experiências, leitura, produção de roteiros. Um tortuoso caminho que leva alguém a enfocar sua própria vida, registrar e editar imagens para contar uma história com som e imagem. Essa não é uma operação fácil. Os cineastas indígenas nos dão pistas importantes para considerar que a realidade é constantemente produzida e figurada em seus filmes. Eles próprios se descobriram indígenas em seus termos, passando a olhar o mundo dos brancos a partir da experiência audiovisual.

Esses jovens tornam-se referência em suas comunidades e para os brancos interessados no audiovisual indígena. Toda vez que retornam de uma jornada de formação audiovisual, seus comunitários os indicam para trabalharem em novos projetos. O que sublinho é a formação de especialistas indígenas com características e objetivos distintos, mas que podem ser reunidos segundo uma perspectiva geracional: todos os meus entrevistados pertencem a uma geração de jovens entusiastas a contar suas culturas por meio audiovisual e encontraram as condições de fazê-lo na conjuntura da ampliação do acesso à linguagem do audiovisual, editais e dinheiro. Há olhares distintos que são resultados de trajetórias e interesses distintos.

Mas o audiovisual não é uma representação do real do jeito que ele aparece para o mundo. Ao longo da etnografia, ficou evidente que os assuntos candentes do cotidiano não necessariamente fazem parte das preocupações representacionais dos cineastas indígenas. Tomo como exemplo nosso interesse inicial em pesquisar os modos de

¹ A grafia Tupinikim com “K” se filia aos usos recentes do que esse povo classifica de “resgate”, “afirmação”, etc., e está relacionado à reelaboração da cosmopolítica – cultura, cosmologia, filosofia, política -, por parte de agentes indígenas relacionados ao campo educacional mediante projetos culturais, graduação, pós-graduação e institucionalização das línguas, das memórias e dos saberes indígenas nas escolas.

registro do Desastre ambiental no Rio Doce ocorrido em 2015. Considerávamos que o evento, de grandes proporções na vida dos indígenas geraria uma corrida às câmeras para registrar o ocorrido. Enganamo-nos, pois as produções estavam mais afeitas ao registro da cultura indígena, das tradições, do ser jovem e adolescente, do debate entre pedagogias indígenas e, no limite, ao modo de ficção que aciona várias linguagens que transitam entre o clipe, a novela e a narração de histórias em uma mitopraxis intrincada e criativa.

Para facilitar a compreensão da dissertação, optei pela divisão em quatro capítulos: o primeiro trata do crescente material audiovisual produzido por indígenas e da problematização dessas obras, refletindo se elas existem como subgênero cinematográfico, questionando se existe uma estrutura narrativa fílmica para tal. Segui então as pistas deixadas pelo impacto das produções realizadas dentro do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) e as reflexões que ecoaram dentro das etnografias analisadas.

O capítulo seguinte analisa a mudança sobre a representação do índio quando ele passa a filmar e não ser mais, apenas, filmado. As pesquisas encontradas que analisam a transformação nessa representação têm ainda nos filmes que surgiram dentro do projeto VNA a principal referência, porém encontrei em Aracruz idiosincrasias, tanto nos temas abordados quanto na variedade de estruturas estéticas.

Para além da estrutura fílmica que o VNA tornou popular, como o cinema indígena, encontrei obras voltadas, principalmente, entre os Tupinikim, para uma perspectiva geracional ligadas as imagens consumidas em TV's, desenhos que tornam diversificadas as produções entre os Guarani e Tupinikim. A diversidade de temas e estruturas presente nessas obras é exemplificada por autores como o documentarista Guarani Alberto Alvares, cuja aproximação de sua produção fílmica com o VNA é pensada pelos temas abordados e por uma etnologia que atravessa o *perspectivismo ameríndio*, observada na linguagem utilizada pelos documentários. Diferenciando-se bastante desse formato, a produção do cineasta Tupinikim Tiago Kauê aponta para outro caminho que não o do perspectivismo. Acompanhei nessa etnografia seus estudos para dominar a linguagem audiovisual "clássica". Nesses estudos ele se propôs a roteirizar um mito Guarani de um gavião gigante que sequestra crianças.

Seu planejamento de produção passa a envolver aliados em torno desse projeto. Nesse sentido a diferença fílmica entre os dois realizadores seria mais o resultado de suas escolhas narrativas. O quê e para quem querem contar suas histórias? Esse questionamento é mais presente do que uma divergência entre mundos Guarani e Tupinikim. Embora as diferenças estejam presentes por trás da câmera, os dois autores se projetam mais como realizadores independentes do que por um cinema que se pretende étnico. Para entender os processos inventivos na estética e estrutura fílmica, como resultado das tensões estabelecidas na prática da produção, analisei-os sob a luz do conceito de mitopraxis de Sahlins (1990), que propõe uma síntese entre estrutura e história.

O terceiro capítulo, intitulado “Os sujeitos da pesquisa e as condições de produção dos seus filmes”, objetiva analisar as condições de filmagens desses jovens, apresentando, assim, outros jovens indígenas cineastas e seus projetos. Tenciono demonstrar alianças e conflitos entre os realizadores indígenas, além de eventuais parceiros não indígenas, como cineastas independentes, Ong’s, produtores culturais e instituições de ensino. Observar-se aqui um jogo de expectativas entre os não indígenas e indígenas do qual eu mesmo faço parte.

O último capítulo aproveita as expectativas descritas no capítulo anterior para pensar como os objetivos práticos e experiências dos cineastas indígenas, por vezes, bastantes distintos do esperado pelos parceiros não indígenas. Assim como James Clifford, em *A experiência etnográfica* (1998), põe em perspectiva o trabalho do etnógrafo, nesse capítulo observo minhas pretensões de fazer etnoficção, como propôs Jean Rouch, dando espaço para os projetos e práticas de Tiago Kauê.

INTRODUÇÃO: O SET

Acho que um set de filmagem tem vida própria: são os atores posicionados de determinada maneira...

SOLITRENICK, Jacob

Essa pesquisa parte do significativo número de filmes que retratam os povos indígenas no Brasil, tanto do ponto de vista do não-indígena quanto dos próprios povos indígenas, com o objetivo de entender o processo de produção audiovisual dos indígenas aldeados em Aracruz-ES. Entre as imagens produzidas pelo Tenente Luiz Thomaz Reis² (1878 – 1940) e os filmes-rituais de Divino Tserewahú³ existem uma enormidade de questões sobre o fazer etnográfico e o uso dessas imagens para a pesquisa antropológica. O uso da imagem fotográfica e fílmica na antropologia é tão antiga quanto a própria invenção da etnografia. Diversos cientistas sociais encontraram em suas pesquisas questões ligadas às imagens, entre as reflexões mais notáveis estão as de Margareth Mead, Gregory Bateson, Jean Rouch, David e Judith MacDougall. Segundo a antropóloga Andréa Barbosa, “tanto a antropologia como a fotografia e o cinema, em seus diferentes processos de construção de conhecimento, elaboram métodos e formas de representar e dar corpo a uma imaginação existente sobre a alteridade” (BARBOSA, 2006, p 14). Ou seja, a imagem não se apresenta como mera representação do campo, mas como parte constitutiva da própria realidade social.

Já fazia alguns anos que eu havia terminado a licenciatura em Ciências Sociais e estava matriculado no Curso de Audiovisual, quando as disciplinas teóricas deste último despertaram o meu interesse pela Antropologia da produção de Imagem. Assim, algumas tímidas questões começaram a ser esboçadas sobre o uso do registro audiovisual no campo. Logo esse registro não era unicamente como complemento ao caderno de campo, mas um produto resultado de reflexões. Uma análise de obras audiovisuais como parte integrante da realidade social e constitutiva do processo de construção de identidades coletivas. A obra é em si mesma objeto de investigação

² N.A: oficial engenheiro que participou da Comissão Rondon, durante o período inicial do Serviço de Proteção aos Índios – SIP. Promoveu um sistemático registro fílmico e fotográfico que formou um significativo acervo de imagens que caracteriza principalmente o retrato de índios e suas famílias frente às habitações, paisagens, cerimônias festivas e outras atividades.

³ N.A: cinegrafista xavante que produz documentários e filmes que abordam aspectos culturais como ritos de passagens. Seus filmes serão tratados no decorrer do primeiro capítulo.

antropológica. Elas comunicam modos de vida e seus processos de produção são resultados da reflexividade dos sujeitos.

O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da 'cine-língua', do 'esperanto visual' etc.), mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta histórias contínuas). A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. Partindo de uma significação puramente analógica e contínua - a fotografia animada, o cinematógrafo -, o cinema elaborou aos poucos, no decorrer de seu amadurecimento diacrônico, alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas da simples duplicação visual. (METZ, 1972, p. 126-127).

O contato inicial com o campo foi por intermédio do Prolind-UFES⁴, com o tempo fui conhecendo jovens que produziam seus filmes para o *Youtube* ou para exibi-los entre amigos; filmes com interesses sobre a memória dos mais velhos, sobre os registros de festas e filmes ficcionais. Mesmo quando aparecia um projeto de algum cineasta independente não-indígena, ou mesmo o interesse da comunidade de registrar algum evento, era sempre os mesmos jovens contatados. Dessa forma, quem produz audiovisual acaba por estabelecer relações na aldeia e produzir uma identidade ligada a esse fazer. Hoje, um projeto idealizado na Associação Indígena Tupinikim e Guarani - AITG pretende ampliar o número de realizadores e conectá-los a outros indígenas no município de Aracruz. O curto tempo de uma dissertação, infelizmente, não me permitiu inserir nesse texto os diversos projetos interessantes com os quais tive contato ao longo da pesquisa.

Essa dissertação foi realizada a partir da pesquisa etnográfica nas aldeias dos povos indígenas Tupinikim e Guarani no município de Aracruz, no estado do Espírito Santo. Segundo o último censo do IBGE, em 2010, contava com uma população de 81.832 habitantes e hoje está estimada em 99,305 pessoas, É o único do estado que possui indígenas aldeados com um total de 3.005 de uma população total, entre aldeados e não aldeados, de 9. 585 indígenas. São duas etnias, Guarani e Tupinikim, distribuídos em doze aldeias na região de Comboios e Caieiras Velhas.

⁴ Programa do Ministério da Educação que tem como objetivo o apoio à formação de professores indígenas em instituições de ensino superior públicas federais e estaduais para atuarem em escolas indígenas de educação básica. Entre um dos objetivos o programa é a produção de material didático pelos próprios indígenas, sendo o audiovisual um dos resultados possíveis da confecção desse material didático.

Vale ressaltar que essa pesquisa se iniciou em um período muito próximo do desastre ambiental do Rio Doce, o que me fez pensar no quanto as relações conflituosas entre as empresas e os indígenas foi e ainda é bastante presente para suas reflexões sobre identidade, gerando por vezes comentários sobre quem decide trabalhar para algumas dessas empresas. Porém, a impressão inicial de que essas relações apareceriam claras nas narrativas audiovisuais logo foi superada por práticas voltadas às produções específicas. Contudo, antes de uma representação específica a respeito desses empreendimentos, existe um conjunto de relações práticas estabelecidas e negociadas para a realização da obra audiovisual. O realizador pode negociar uma oficina com uma empresa, com estudantes de Audiovisual, com Ong's e diversos agentes; um mesmo realizador indígena, em determinado momento, aceita participar de uma oficina oferecida por uma empresa e tentar apresentar seu filme a esta, em outro, pode negar participar por desconfiar do que fariam com o seu material gravado.

Para pensar as relações estabelecidas entre indígenas e não indígenas, que poderiam parecer representadas nas relações audiovisuais, pensei no histórico da região: foi a partir dos anos 1940, quando a Companhia Ferro e Aço de Vitória (COFAVI) inicia suas atividades, que essas relações conflituosas ganham espaço, principalmente na economia indígena Tupinikim de plantio de mandioca, feijão, milho e cana passa a sofrer impacto, obrigando os indígenas a conviverem com “posseiros”. As áreas tradicionais de cultivo, já restrita pelo solo arenoso da região, são ainda mais reduzidas e cercadas pela Aracruz Florestal na década de 60, obrigando a população local a buscar trabalho em tais empresas. A afinidade do ideal desenvolvimentista com o da integração e unidade nacional⁵ trouxe impacto para os Tupinikim como relata Dona Helena⁶:

Nós aqui não tínhamos perturbação de nada. A gente vivia na liberdade e a gente nunca teve problema com ninguém! Mas a gente não sabia se falasse se a gente vivia numa aldeia, porque antigamente ninguém chamava a gente de índio, chamava de caboclo. Porque não sei que diz esse negócio de caboclo: se é bicho do mato, se é antigo que nunca saiu... Era assim que chamava a gente nesse meio mesmo. E aqui só tinha cinco casas, não... seis casas, e a igreja que sempre teve e bastante mata. Mata daqui à Coqueiral

⁵ No contexto de proclamação do Estado Novo compromissado com o desenvolvimento e a integração nacional, Vargas voltou-se para o valor simbólico dos aborígenes, enquanto parte de seu projeto multifacetado de construção de um Brasil novo - mais independente economicamente, mais integrado politicamente e socialmente mais unificado.

⁶ Helena Coutinho Pereira é uma importante liderança Tupinikim, sendo referência para os mais jovens como memória do “tempo de luta” pela demarcação das terras, além de práticas como o feito do tambor de índio.

só tinha espaço para caçar, matar passarinho e capoeira. Para vocês capoeira é jogo, aqui é mata que só tinha araquá e essa fruta... ingá. Só tinha esses pés de coisas na capoeira.

O relato de Dona Helena segue reconstruindo a chegada dos “posseiros”, que, no primeiro momento, não é conflituosa: “E depois foi chegando, chegou primeiro a Ferro e Aço, que chegou naquela época, que me alembro depois chegou os mineiros..., mas eles já estavam fazendo o trabalho deles...” Em seguida, a chegada dos Guarani trouxe novamente o fortalecimento da identidade indígena:

Depois chegou os Guarani, quando chegou os Guarani quem era o capitão daqui era seu Manoel Francisco. Então eles foram falar com seu Manoel Francisco. Os Guarani antigo, né?! Que era Dona Maria, seu ‘Gimiro’ e Dona Aurora, esses antigos que já se foram. E Seu Francisco, que nunca foi de negar nada a ninguém, aí atrás da igreja tinha uma casinha e seu Francisco colocou eles lá para morar atrás da igreja.

Nesse momento, as duas etnias sofreram assédio da FUNAI para irem para a Fazenda Guarani-MG⁷, sobre o pretexto de terem mais liberdade e terras sem a presença dos eucaliptos. Segundo D. Helena, “Depois que a FUNAI veio atrás deles, foi que a FUNAI veio levar todo mundo. Aí ninguém aceitou”. A tentativa não logrou e os indígenas que haviam partido retornaram: “voltaram de novo e foi quando eles voltaram que levaram seu Bino para Brasília. E quando voltaram de Brasília... lá eles já transformaram seu Bino em cacique, aí que reformaram o cacique” (relato de D.Helena).

É possível realizar um paralelo com o texto de Manuela Carneiro da Cunha (2009) que defende a ideia de um enquadramento cultural imposto aos povos indígenas que passam a ser usados como artefatos políticos. A posição de cacique não era usada até o momento. No caso dos Tupiniquim, a liderança era tratada, segundo D. Helena, sob a alcunha de “Capitão”. Por vezes, as categorias são colocadas como forma de legitimar a luta e a resistência passando a serem utilizadas politicamente. O que não quer dizer que os indígenas passariam a se comportar de maneira estereotipada. A esse respeito, a autora se utiliza do “efeito de *looping*” empregado por Ian Hacking, para demonstrar que “a consciência produz nos indivíduos mudanças comportamentais que na prática podem ser muito diferentes daquilo que se espera do tipo humano em questão” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 363). Utilizando a

⁷ A Fazenda Guarani veio substituir o Reformatório Krenak em Resplendor (MG), dando continuidade da a uma experiência de confinamento de “índios não ajustados” durante a ditadura militar.

linguagem marxista, a autora reflete que todos os povos têm “cultura em si”, essa que é a do dia-a-dia que praticamos de maneira irreflexiva; em contrapartida a “cultura para si” seria a performance de caráter reflexivo ligada ao contato interétnico.

A tentativa de enquadrar culturalmente os indígenas Tupinikim e Guaraní dentro do projeto nacional, como a citada Fazenda Guaraní-MG, ora os colocavam como “selvagens” que precisavam ser incluídos à unidade nacional, ora como “semicivilizados” que perderam suas raízes. Essas ideias se fazem presentes, de maneira mais discreta, no desejo do não indígena de vê-los representados de maneira romantizada, integrado à natureza, ecológico e sem contato com tecnologias contemporâneas. Durante esse trabalho o eco dessa expectativa não indígena esteve sempre presente nas conversas com os realizadores de audiovisual indígenas, suas reflexões reivindicam mais autonomia sobre a própria identidade e o uso do audiovisual. Embora a “cultura para si” apareça em suas performances filmicas, “quando”, “onde” e “por que” usá-las são resultados das relações estabelecidas na produção e no direcionamento ao público.

Em síntese, desde a década de 1960 a população indígena passou a reivindicar suas terras ancestrais ao governo federal, 18.000 hectares de terra que estavam sendo usada pela Aracruz Celulose (atual FIBRIA) para o plantio de eucalipto. Contudo, os primeiros movimentos auto demarcatórios só foram realizados na década de 1970 e 1980. “A autodemarcação acontece por meio da marcação nas terras. Esses limites são expressos com a derrubada das árvores de eucaliptos que, segundo declaram, ‘são árvores sem espírito’” (SCHUMBERT, 2018). Apenas em 1983 foi realizada a primeira autodemarcação, resultado de portarias demarcatórias entre 1975 a 1983.

Em 1983, cedendo ao *lobby* empresarial, a FUNAI modificou a portaria anterior, reduzindo as áreas indígenas que foram delimitadas(...). A Comissão de Caciques reivindicou novos estudos à Funai e, após anos de estudos, em 1997 foi confirmado oficialmente o direito dos indígenas a 13.579 hectares, de acordo com os resultados dos laudos técnicos e antropológicos. O governo brasileiro novamente não cumpriu a legislação e determinou, em 1998, a demarcação de apenas 2.571ha, razão para, nesse mesmo ano, realizarem a segunda autodemarcação do total de terras apontadas pelos estudos da Funai. A polícia federal interveio, e os trabalhos de demarcação não foram concluídos, as aldeias foram ocupadas por tropas policiais federais fortemente armados (SCHUMBERT, 2018, p.138).

No ano de 2005, iniciou-se a terceira autodemarcação, encerrando-se em 2007 com a demarcação das terras indígenas, mas só em 24 de março de 2015 que as

lideranças recebem a escritura pública, lavrada em cartório, de aproximadamente 18.000 hectares de suas terras.

A memória dos indígenas aldeados no município de Aracruz está vivamente ligada aos conflitos com as empresas do setor agroindustrial, principalmente a Fibria, antiga Aracruz Celulose, e as políticas desenvolvimentistas empregadas pelo Estado brasileiro. Porém, é durante as diversas fases da história nacional (história essa que pouco tem a ver com a consciência e interesse dos próprios indígenas) que esses conflitos vão tomando forma e sentidos diferenciados para esses povos. As aldeias Tupinikim e Guarani localizadas próximas à margem do Rio Piraquê-Açu apresentam profundas diferenças históricas e culturais, o que não as impede de se unirem em interesses comuns pelo território e por uma educação indígena diferenciada.

Apesar de os Tupiniquim constarem nos documentos da FUNAI, apenas em meados dos anos setenta, a presença e a luta desses povos estão presentes em toda história capixaba. Em 1610 o donatário Manoel Garcia Pimentel, da capitania do Espírito Santo, concedeu aos índios das aldeias da região - Povoação do Riacho, Nova Almeida e Fundo do Sertão— a posse dessas terras, confirmado em 1828, pelo presidente da Província, Inácio Accioli de Vasconcelos (Apud SILVA, 2000, p.5).

O projeto original, que resultou nessa dissertação, foi organizado em torno do desastre ambiental do Rio Doce, ocorrido em 5 de novembro de 2015, o pior já acontecido na mineração brasileira até então. Três anos depois, a mineradora Samarco (controlada pela Vale e pela BHP Billiton) esteve envolvida em outro desastre no município de Mariana-MG, superando o número de mortos e desaparecidos. No primeiro desastre, a barragem de Brumadinhos-MG despejou um total de 62 milhões de metros cúbicos de rejeitos de mineração, além de destruir vidas humanas, impactou de forma incalculável o meio ambiente.

Tínhamos como interesse entender como o desastre foi percebido pelos jovens realizadores em audiovisual. Notamos, ao longo da etnografia, que tal abordagem se encontrava dispersa em agendas que já estavam em curso entre eles (na organização de oficinas em Caieiras Velha ou em entrevistas com os mais velhos, mas nunca de maneira direta), ou seja, o desastre no Rio Doce ainda não figurava entre os temas

relevantes nas abordagens audiovisuais, ainda que não negassem a relevância. Os vídeos aparecem como uma estratégia para preservar a memória dos mais velhos e reificar uma perspectiva sobre a cultura indígena e, às vezes, como uma forma de reforçar e desfazer alianças políticas, ou mesmo uma forma do realizador ser reconhecido pelos indígenas e não indígenas. Levando em conta essas considerações, é possível dizer que a identidade indígena é afirmada para os não indígenas muito mais como um “estou aqui, existimos em Aracruz!”, do que uma tentativa de produzir informações sobre a vida aldeã.

Fui à campo pela primeira vez na Aldeia Irajá durante um curso de formação continuada para professores indígenas no dia primeiro de julho de 2017. Nessa oportunidade conheci alguns jovens que já tinham alguma proximidade com o audiovisual. Durante o evento foram apresentados a mim Jocelino Tupinikim, Maynõ Guarani e André Kuaray, como relato a seguir.

Embora a pesquisa estivesse ligada ao Curso de Mestrado nas Ciências Sociais, fui apresentado à juventude indígena como estudante de Cinema, estudos que também realizo vinculado à mesma universidade, na medida em que consigo conciliar horários e projetos. Meu interesse pelo audiovisual e fotografia não ocorreu dentro das Ciências Sociais, o que pareceria natural, dada a proximidade das disciplinas com o audiovisual, mas surgiu por intermédio de uma amiga, a fotógrafa Luara Monteiro. Dela recebi incentivo para trabalhar como arte-educador. Além de confiança, Luara me ofereceu as primeiras dicas de fotografia, que logo ela transformou em um desafio para fazer vídeos experimentais com crianças. No mês de junho do ano de 2012, recebo dela mais um desafio: emprestou-me uma câmera Rebel T3i, arrumou uma vaga em ônibus fretado pelo movimento negro e fomos montar acampamento com eles na Marquês de Sapucaí com o objetivo de fotografar a Cúpula dos Povos⁸. Errante entre vários espaços políticos, povos de matrizes africanas, indígenas, ciberativistas e divertidos *hare krishnas* que surgiam em diversos momentos com músicas alegres.

⁸ N.A: evento paralelo à Rio + 20 foi organizado por variados movimentos sociais e por entidades da sociedade civil de vários países, teve como objetivo discutir as causas da crise socioambiental, além de apresentar soluções práticas e fortalecer movimentos sociais no Brasil e no Mundo. O evento ocorreu entre os dias 15 e 23 de junho no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro.

Esse breve contato com a fotografia e o audiovisual me fez entrar no Curso de Cinema e Audiovisual na Ufes. Em seguida, no mestrado, mesmo sem o conhecimento teórico do que já havia sendo feito pela antropologia visual desde o seu início, propus a ideia de oferecer oficinas de foto e vídeo como parte de um projeto de mestrado, mais pelo meu contato com arte-educadores, do que pelo método de pesquisa etnográfica. Assim, fui apresentado pela professora Celeste Ciccarone⁹ aos professores indígenas e me ofereci para auxiliar na produção de materiais audiovisual como recurso didático. Em seguida, fui procurado por Jocelino da Silveira Quiezza, professor Tupinikim, que, então, cursava o Mestrado Profissional em Linguística e Línguas Indígenas pelo Museu Nacional – UFRJ. O educador é coordenador do Centro Cultural Tupinikim Ka'arondarapé, contemplado no edital 005/2015 da Secretaria Estadual de Cultura (Secult). Entre as propostas do projeto premiado está o incentivo de realizadores indígenas. Em nossa conversa, Jocelino mostra-me a câmera do projeto que pretende filmar uma série para a plataforma do *Youtube* registrando o processo de feitura do Tambor de Índio¹⁰. Essa conversa, mais a frente, vai resultar no convite do produtor cultural para que eu ofereça uma oficina de fotografia. Já nesse convite fica claro seu interesse em minha participação, bem como os limites dessa: para ele não havia necessidade de eu participar das filmagens e nem de oficinas de edição. Outro Tupinikim estaria apto para essa tarefa. Porém, para a parte técnica da fotografia, base para o vídeo, seria interessante que eu oferecesse em formato de oficina para os mais jovens.

As oficinas de vídeo e edição ficou na responsabilidade de Lorrان Coutinho. Lorrان é neto de D. Helena, já citada, hoje estuda enfermagem e trabalha na Unidade de Saúde em Caieras Velha, onde mora. Ele teve um contato com a produção de vídeos em uma oficina oferecida por alunos de Audiovisual da Faesa em 2012. Participou da elaboração do roteiro, da montagem e da edição do vídeo-clip da tradicional música Arara ao som do tambor de índio. Os comentários de Lorrان sobre a letra da música

⁹ Atualmente Celeste é coordenadora do Curso de Licenciatura Intercultural Indígena Tupinikim e Guaraní - Prolind /UFES e do Projeto de Extensão Ação Saberes Indígenas na Escola- Núcleo UFES.

¹⁰ As festas realizadas com a presença do tambor são constantemente aproximadas com as saídas das Bandas de Congo, os Tupinikim fazem questão de distanciá-las e não chamar por tambor de congo.

serão retomados em outro momento. O gosto pela produção de vídeos ficou e ele mantém um canal na plataforma Youtube chamado Tupinikim Videomaker¹¹.

Outro educador indígena que conheci foi Maynõ Guarani, também em decorrência de suas participações em oficinas, é constantemente requisitado para editar vídeos para a aldeia. Em conversas que se seguiram, ele afirmou que o seu pai, Marcelo Wera Djekupe, exerce grande influência sobre o seu interesse pelo audiovisual. A participação do Marcelo em alguns projetos faz Maynõ acreditar no audiovisual como importante instrumento de resistência para a luta indígena.

Maynõ é filho de uma jornalista carioca, por isso criou-se na primeira infância no Rio de Janeiro e passou a morar em Três Palmeiras, com os pais, assim que foi consolidado o reconhecimento da Terra indígena Tupinikim. Maynõ e sua família desenvolveram projetos culturais como a “casa da cultura” – que reunia fotos, artesanato e publicações dos Guarani e abrigava reuniões e cursos. Mais recentemente, instalaram a “aldeia temática”, que serve de cenários para filmes, celebração do Dia do Índio e reuniões agendadas com excursões.

Em um sentido amplo, a família está envolvida na produção de uma cultura pública Guarani, desde sua presença nas aldeias do Rio de Janeiro e a exposição à que Marcelo Wera Djekupe tinha na mídia. Maynõ é hoje aluno do PROLIND e já realizou diversos cursos, oficinas e encontros relacionados à sua habilidade nas linguagens audiovisuais, tornando-se uma referência como mediador entre os Guarani e não indígenas.

Desde 2017, pai e filho passaram a ocupar a Aldeia Nova Esperança, revivendo o mito da Terras Sem Males em escala reduzida – a nova aldeia é vista como uma descoberta revelada ao pai pelas forças naturais, mas ao mesmo tempo, está bastante próxima do Estaleiro Jurong, empreendimento econômico bastante controverso para os povos indígenas em Aracruz¹². Esse movimento e fluxo de parentelas já foi descrito

¹¹ Os vídeos feitos por Lorrán e disponíveis em seu canal se encontram em: <https://www.youtube.com/channel/UC9mze-RFv2jLIqn53IGf8rQ>.

¹² N.A: segundo consta “embora o empreendimento se localize próximo às comunidades indígenas, a Fundação Nacional do Índio (Funai) foi excluída do processo de licenciamento ambiental, assim como não houve um Estudo de Identificação de Impacto sobre a terra indígena”(Século Diário, 2015).

por Ciccarone (2001) como uma modalidade mítico-histórica de um movimento de refundação da sociedade e do mundo.

Outro encontro, que relatarei brevemente a seguir, trouxe a reflexão sobre o desenvolvimento tecnológico como facilitador de acesso à equipamentos como as câmeras fotográficas DSLR. Baratas em relação as filmadoras e proporcionam boas imagens. Foi esse razoável barateamento que também possibilitou-me comprar uma câmera usada. Se não prestarmos atenção nas possíveis interpretações sobre o barateamento da tecnologia digital, podemos ter a falsa ideia de um avanço tecnológico igualitário, onde caminhamos para uma igualdade no acesso a essas tecnologias. Embora exista um esforço por parte de agentes como Jocelino e o Prolind, a manutenção desses equipamentos e a reposição de cartões não é tão simples, nem para os aldeados e nem para mim.



Figura 01: Marcelo Wera Djekupe no filme *Mimby Marae'y* (Flauta Sagrada).
FONTE: Canal Youtube Parceiros do Bem.

O Guarani André Kuaray Caetano me suscitou essas questões relativas à democratização da tecnologia. Da parcialidade Guarani Mbyá é primo de Maynõ e

neto da liderança feminina Tatati Yva Reete¹³, conhecida como Dona Maria, como aparece no relato supracitado de D. Helena. André é fotógrafo com exposição permanente no Museu do Índio no RJ. Kuaray ganhou sua câmera de uma oficina oferecida pelo Museu, porém não possui um dispositivo de memória HD onde possa guardar suas fotografias e depende de um único cartão de memória disponibilizado pelos oficineiros. Questões acerca da democratização digital aparecem em Bechelany (2015), onde o autor afirma que, de maneira geral, os movimentos promovidos pela apropriação dos indígenas dessas tecnologias são positivos. Pois a expressão nativa possibilita a reformulação da própria imagem e o “olhar reverso”¹⁴ para o Ocidente. As câmeras nas aldeias pressupõem uma maior democracia digital, porém, temos que levar em consideração de qual maneira ela chega aos indígenas. Encantado pela pessoa do André, tentei várias vezes que ele produzisse vídeos, contudo seu interesse era apenas pela fotografia. Sugeri alguns temas e ele demonstrou interesse apenas em fotografar pessoas. Aí quando eu pedia para ver suas fotos, ele afirmava que não as possuía mais e que o Museu as levava. Não demonstrava nenhum interesse em ficar com arquivos para ele.

Nesse mesmo dia, a professora Celeste Ciccarone levou a mim e o André Kuaray para conhecer o realizador Tiago Matheus, ou Tiago Kauê como assina em alguns de seus vídeos. Tiago mora em Comboios com a companheira e o filho; sua casa, como as demais, fica ao longo do rio homônimo. Seu terreno é dividido para quatro construções: a sua e de um irmão ao fundo, na frente está a casa de seus pais (que hoje moram com um irmão em outra localidade) e uma Igreja Pentecostal Deus é Amor; esse terreno foi cedido pelo seu pai, antiga liderança e que foi membro da mesma denominação. Tiago trabalha como bibliotecário na escola da aldeia, onde consegue organizar, nas horas vagas, alunos e amigos para colaborarem com seus projetos. Produz, também nas horas vagas, um jornal local, Folha Comboios, com objetivo de noticiar os acontecimentos da aldeia, as festas, dicas de saúde, notícias da escola, temas religiosos e aproveita o espaço para divulgar seus projetos. Entre

¹³ Segundo Celeste (2001), Tatati foi uma personagem inédita na etnologia, mulher xamã, conduziu seu grupo familiar a área de Mata Atlântica em 1974. Ela adquiriu uma super visualização a partir do interesse do jornalista Rogério Medeiros nos anos 1970 e se tornou um ícone na construção da cultura indígena dos Guaraní que orientou a agência de pesquisadores e organizações não governamentais.

¹⁴ Olhar reverso faz referência a “Antropologia Reversa” proposta em 1970 por Roy Wagner, no seu livro *The Invention of Culture*. Para o autor a cultura é uma atividade criativa, não sendo sua análise um privilégio do antropólogo. Isto posto, o nativo analisa a cultura do antropólogo, construindo uma

esses trabalhos também está o grupo de *whatsapp* nomeado de *Armada dos Tupi*, que segundo o Folha Comboios (MATHEUS, p.8, 2018¹⁵.) tem como objetivo a prática da língua indígena tupi-guarani através de brincadeiras, pequenos textos, enquetes e desafios valendo prêmios. Entre os desafios lançados por Tiago está a produção de um vídeo em animação 3D onde ele esconde palavras indígenas. O candidato ao prêmio deve encontrá-las e traduzi-las.

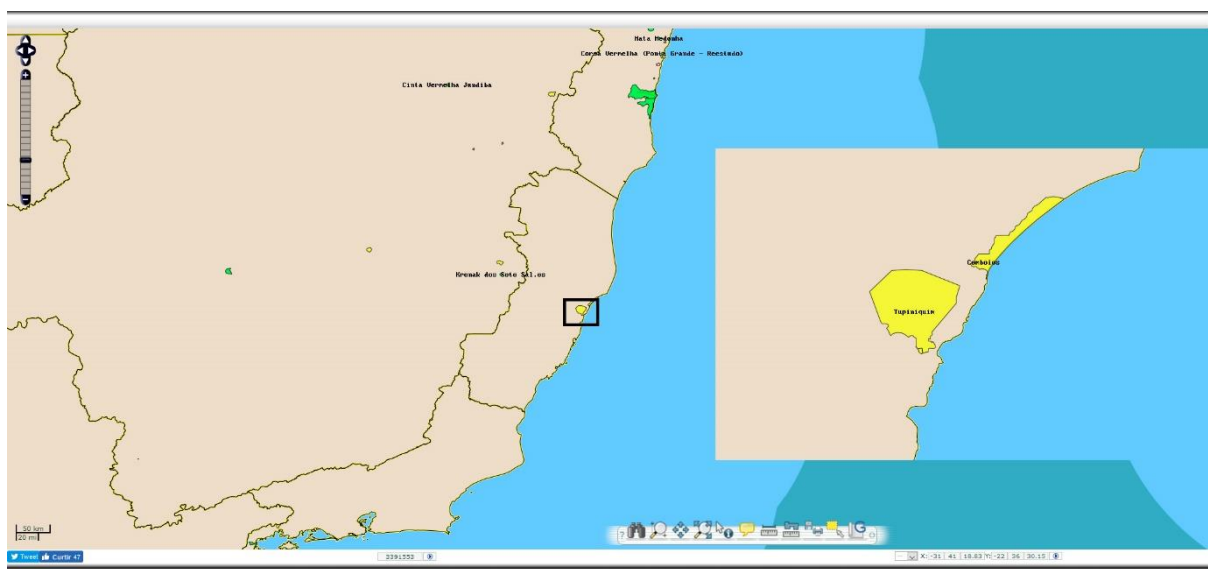
Comboios possui uma única rua que segue ao longo do Rio Comboios. Para chegar ao aldeamento precisamos atravessar em pequenas embarcações a motor ou remo. Demoramos quase uma hora para encontrar o ponto certo de embarque quando Tiago nos encontrou para fazermos a travessia em um pequeno barco a remo. Com ajuda da professora Celeste e do aluno Matheus Sian, tentei estabelecer uma relação com o tupinikim e o fotógrafo guarani presente. Fiquei satisfeito nesse primeiro dia, mas ainda não tinha ideia sobre a dinâmica de produção que envolvia esses jovens. Talvez influenciado pelos pré-conceitos adquiridos nas minhas experiências, esperava um coletivo de jovens com estéticas, propostas e interesses claros e organizados, ou pelo menos a mim familiar. Pretendo ao longo desse texto mostrar que esses jovens se orientam em outro estatuto, diferente daqueles com os quais eu tive contato antes de me interessar pelo audiovisual.

Tentei apresentar até aqui os principais agentes envolvidos nessa proposta etnográfica, tive como partida a proximidade entre a etnografia e o audiovisual, até me situar nas aldeias em Aracruz, onde tento estabelecer uma relação entre os produtores indígenas. Adiante abordarei o cinema indígena: primeiro detalhando a problemática em tentar conceituá-lo como uma estrutura narrativa, seja se apropriando de uma linguagem ocidental seja recriando sua própria linguagem.

Na sequência, apresento o contexto interétnico envolvido em suas produções, assim como as afirmações identitárias envolvidas na relação entre indígenas e não indígenas. Porém, há também um movimento interno, em que os cineastas indígenas, ao estabelecerem as relações necessárias para uma produção, se colocam de uma nova maneira para seus parentes, reinventando assim suas identidades.

¹⁵ O Folha Combois é publicado de forma sazonal com recursos próprios do Tiago Kauê, como jornalista local assina como Tiago Matheus. Além de custear as fotocópias, distribui os exemplares pela comunidade e principalmente na biblioteca na qual trabalha.

Para tanto, discuto como os distintos processos e condições de produção estabelecidos entre os indígenas retomam as tensões entre representar e reificar as culturas indígenas, tensões presentes também entre o espectador não indígena e a produção indígena. Com esse intuito, procuro localizar os realizadores que tive contato durante esse trabalho dentro de um cenário mais amplo da produção audiovisual indígena; utilizo as denominações: realizadores, produtores, cineastas ou *videomakers* conforme eles mesmos se apresentam ou conforme acho conveniente, mas em sentido mais amplo, sem me apegar ao objetivo final das obras ou mesmo ao meio de veiculação.



FONTE: Funai

1. Existe cinema indígena enquanto gênero cinematográfico?

Entre o significativo número de filmes que retratam povos indígenas no Brasil, cresce o número de filmes realizados dentro das aldeias. Favorecidos pelo barateamento da tecnologia, o vídeo passa a ser usado como ferramenta de luta política, recurso pedagógico, entretenimento, registros de rituais e como preservação das memórias dos mais velhos e dos que já faleceram. Além de uma utilização prática, os filmes também aparecem como um dispositivo reflexivo no qual são relacionados seus sonhos, projeções e estratégias de alianças.

O texto tenciona observar as condições de produção audiovisual indígena em Aracruz-ES. Porém, para além da análise da produção que aponta para as negociações realizadas dentro e fora da aldeia, não há como se esquivar da expectativa de estar se falando de um cinema indígena que permite uma análise da linguagem cinematográfica adotada (os elementos técnicos: ângulos e movimentos), além de uma estrutura narrativa que envolve as sequências espaciais e interculturais em meia as quais essas obras são produzidas.

Para Bechelany (2014), esta expectativa está relacionada a uma dinâmica que pretende superar o imaginário que divide as características socioculturais desses povos entre dois polos: de um lado o bom selvagem, não corrompido pela sociedade, e do outro o primitivo em um estado natural que precisa ser superado. Para o pesquisador, entre esses polos transitam uma variedade de filmes, que inclui filmes etnográficos os quais “dá a ver as transformações por que passam os indígenas, os riscos da expansão destrutiva de empreendimentos econômicos e o desrespeito aos direitos humanos, servindo muitas vezes como filmes de denúncia importantes” (BECHELANY, 2014, p. 213). Porém, o autor considera que a representação indígena e a sua relação com as imagens, vivem um momento de profunda transformação em decorrência das experiências indigenistas brasileiras.

Nesta transformação que retira a câmera da mão do cineasta branco e coloca nas mãos do cineasta indígena, o autor identifica dois movimentos correlacionados que objetiva levar a sério o ponto de vista nativo. O primeiro identificado com o “culturalismo indígena” (SAHLINS *apud* BECHELANY 2014) está associado a um permanente risco de desaparecimento cultural e à construção de identidades étnicas

frente ao risco de aculturação, e, neste movimento, a cultura e a identidade são objetivadas. “Faz parte dessa *objetivação da cultura* a problemática de uma nova representação de si, uma que desafia o olhar exotizante e primitivista e que desenvolve uma dinâmica dos pontos de vista onde o olhar sobre si reflete uma imagem do outro” (BECHELANY, 2014, p. 215).

Esse movimento toca no que Fausto (2006) chama de *indigenização da tecnologia*, a partir de uma clara influência do Movimento Modernista de 1922, a atitude antropofágica seria necessária para indigenizar o audiovisual branco. Onde não só o cinema, enquanto estrutura narrativa, estaria em jogo, mas a própria relação de produção audiovisual é alterada pela filosofia ameríndia. Bechelany, ao escrever sobre os cineastas panará, faz referência ao trabalho de Viveiros de Castro, frente ao projeto “Transformações indígenas – o regime de subjetivação ameríndio à prova da história”, que, desde 2003, enfatiza como a alteridade ontológica é essencial na produção da socialidade indígena. Ao observar que passar a câmera nas mãos do indígena é mudar alteridade ontológica, nos é proposto que o indígena impõe um olhar singular que pode ser pensado como cinema indígena, ou mesmo cinema selvagem (QUEIROZ, 2008). Mais do que vídeos realizados por indígenas, está em jogo a apropriação do mundo do outro, produzindo uma mudança interna ao perspectivismo ameríndio.

Para entendermos a literatura a respeito da alteridade ontológica indígena, temos que ter em mente o sujeito como resultado de uma relação ontológica anterior que o determina. As contribuições de Viveiros de Castro (2002) para a compreensão dessa ontologia está em demonstrar que, para diversos povos das Américas e da Ásia, a intencionalidade e a consciência não são características exclusivamente humanas. Em síntese, o mundo possui diversas classes de seres: espíritos, humanos, animais e plantas. Todos com interioridade (consciência) e sendo humanos segundo cada perspectiva. Então o sujeito é resultado de uma relação estabelecida com o outro, porém determinada previamente. Sendo assim, uma onça é dotada de humanidade e ela mesma se vê como caçador em relação a sua presa e o sangue sua cerveja. O xamã para esses povos tem um importante papel, é visto como um “detentor de uma diplomacia cósmica dedicada à tradução entre pontos de vista ontologicamente heterogêneos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 320).

Bechelany, ao pensar os cineastas panará, está atento à relação entre alteridade indígena e o cinema. Para ele a aquisição dos bens tecnológicos nada tem a ver com o desejo de se tornarem “brancos”, mas com um processo de feitura e transformação da categoria *hipe* (branco) e a mudança na categoria *hipe* reflete na própria identidade indígena. Se por um lado, a estratégia de aquisição de artefatos e feitura do *hipe*, processo de aproximação histórico, está ligado à uma estratégia de persuadir os brancos a agirem com menor agressividade; por outro lado, o autor especula que a apropriação tecnológica pode ser uma estratégia para acessar uma técnica de olhar diferente a realidade, como os brancos fazem. Objetivação da cultura e indigenização da tecnologia.

Os jovens aldeados com os quais conversamos em Aracruz tem acesso a câmeras, computadores e internet. Consomem imagens e as produzem em vídeos exibidos entre amigos ou em plataforma como o *Youtube*, fazem registros de memórias em atividades pedagógicas, fazem registros da *Upy* (casa de reza), gravam seus roteiros de ficção, das atividades culturais como as danças e dias de festas. Se seguirmos as pistas acima, qualquer singularidade a respeito dos vídeos indígenas desses jovens seriam muito mais resultados de uma dinâmica relacional interna entre os aldeados, e externa entre aldeados e não indígenas. Nesse sentido haveria algo que podemos identificar como cinema indígena em Aracruz?

Trato como vídeos, ou cinema indígena, as produções que se encontram dentro dessas dinâmicas culturais ligadas pelas interrelações. Embora as filiações históricas construam estruturas narrativas próprias, a partir do que possam se identificar por seus planos e movimentos, não creio que essa característica deveria estar em primeiro plano; seria antes as negociações e relações durante o processo de produção fílmica parte constitutiva de sua narrativa do mundo (perspectivismo). É na margem dessa negociação, mais do que na análise da linguagem cinematográfica, que identifico uma originalidade que poderíamos chamar de cinema indígena. Porém, vale refletir sobre a contribuição do projeto Vídeos nas Aldeias e suas filiações históricas antes de avançarmos no caso específico das condições de produção audiovisual em Aracruz, além de analisarmos como (ou se) percebemos essa dinâmica entre a objetificação da cultura e indigenização da tecnologia.

1.1. O impacto dos vídeos nas aldeias.

Filmes realizados por cineastas indígenas têm despertado crescente interesse, seja por suas narrativas de mundo, ou mesmo por uma possível renovação na técnica e estrutura de documentário. Principalmente os vídeos ligados ao Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) que

têm obtido, já há algum tempo, grande reconhecimento no circuito dos festivais de filmes documentários e etnográficos, no Brasil e fora daqui, e, em tempos mais recentes, sido muito bem recebidos por importantes críticos e diretores de cinema do país, tais como Jean-Claude Bernardet, Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho [...] No interior da comunidade antropológica, os filmes Vídeo nas Aldeias (VNA) também têm tido um caloroso acolhimento. Vale a pena citar uma correspondência enviada a Vincent Carelli (cineasta do VNA), no dia 20 de novembro de 2006, por um dos maiores nomes da antropologia, Claude Lévi-Strauss, manifestando sua admiração por um filme que tinha acabado de ver, *O amendoim da cotia* (2005). (QUEIROZ, 2008, p. 101).

Com o reconhecimento em festivais de filmes documentários e etnográficos, diretores e críticos importantes passam a escrever sobre os já bem recebidos filmes “vídeos nas aldeias”. Em carta enviada a Vincent Carelli, Claude Lévi-Strauss elogia e agradece o DVD *O amendoim da cotia* (2005): “Tudo ali é bem-sucedido: a escolha dos temas, os lugares, os enquadramentos e a qualidade das imagens é admirável; temos constantemente o sentimento de sermos levados a ver do interior a vida indígena” (QUEIROZ, 2008, p. 101).¹⁶

Mas haveria uma diferença técnica e estética entre os filmes indígenas e não indígenas para que esses últimos estejam gozando de crescente prestígio? Como apontado no artigo de Rubens Caixeta de Queiroz, não haveria um paradoxo na ideia de filmes bem realizados, sendo esses resultados de estéticas e estratégias narrativas que já estamos acostumados? Ou haveria uma linguagem diferente da nossa, indiferente às técnicas ensinadas nas oficinas de audiovisual? Existe uma estrutura e/ou estética que podemos chamar por cinema indígena? Para tentar analisar essas questões vamos pensar no impacto do VNA.

O VNA é um projeto que nasce com o indigenista Vicente Carelli em um projeto que ele afirma que não imaginava tomar tal proporção e nem imaginava trabalhar com

¹⁶ O depoimento de Lévy-Strauss foi cedido por Vincent Carelli e aparece no artigo Cineastas indígenas e pensamento selvagem, publicado em 2008 na revista Devires, Belo Horizonte.

cineastas indígenas. A ideia de formar-se cineasta se dá bem depois do início do projeto. A mera produção de imagens de indígenas no Brasil não é novidade, são produzidas imagens de indígenas desde o início do século XX pelo Serviço de Proteção aos Índios. Mas, só a partir da década de 1970, aparecem os primeiros antropólogos que desejam filmar pela perspectiva indígena. “Em 1977, os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, com os cineastas Andrea Tonacci e Walter Luís Rogério, iniciaram um trabalho de pesquisa e registro cinematográfico junto com o povo Canela Apaãnjêkra, no município de Barra corda, Maranhão” (QUEIROZ, 2008). A ideia inicial era substituir o gravador de voz pela câmera e segundo Tonacci filmar com eles. Porém, a montagem do filme só seria realizada em 1987 com o título *Conversas do Maranhão*. O filme não gera muita repercussão, é de difícil entendimento, não há letreiros ou comentários, nada que auxilie, além de um português indiscernível. Mas ali já estão presentes características que aparecerão nos filmes do VNA: a vida cotidiana, a presença de quem filma conversando com os filmados e os longos planos fixos.

Tonacci depois dessa experiência continua trabalhando com populações indígenas, em 1977, no Arizona - EUA, e em 1980 participa de expedições de contato com os Arara, no Brasil. Em 2006, o cineasta lança *Serras da desordem*, contando a história de um índio Awá Guajá, sobrevivente de um massacre realizado por fazendeiros em 1978, no Maranhão, que vagou por dez anos sozinho até ser localizado numa vila na Bahia.

O projeto VNA nasceu em 1987 dentro do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma ONG fundada em 1979 por antropólogos e educadores. Segundo Carelli, o cineasta Andrea Tonacci procurou o CTI com uma proposta de usar o vídeo como um projeto de comunicação intertribal. A dificuldade para aquisição de material impediu o surgimento do projeto com o cineasta naquele momento. Na década de 1970, o vídeo ainda era novidade e de difícil aquisição. Anos mais tarde, com o barateamento da tecnologia, Vicente Carelli decide retomar o projeto.

Podemos pensar os filmes do projeto em duas fases: a primeira de filmes reportagens, em que o tema principal é a questão da identidade. Os indígenas se veem nas filmagens e refletem sobre os seus costumes e sobre a luta da terra. Como é o caso

dos filmes *A festa da moça* (1987), *A arca dos Zo'é* (1993), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996).

Nessa fase, a montagem guarda um ritmo mais televisivo e rápido com planos curtos. Segundo Carelli, nesse momento ele não imaginava que iria formar realizadores indígenas. Talvez por isso a sua preocupação era mostrar as imagens para os não indígenas e assim ainda não teria uma linguagem própria de um cinema indígena. Os indígenas presentes na montagem só ocorreriam em um próximo momento.

Em 1997, foi convidada Mari Corrêa, que estudou na escola francesa Ateliers Varan¹⁷, para coordenar oficinas de formação para indígenas de diversas etnias em um encontro que aconteceu no Xingu. Foi a prática do cinema-verdade¹⁸ introduzido nas oficinas que possibilita a aproximação dos indígenas na ilha de edição, ampliando a participação no processo. Há, nesse momento, uma mudança na linguagem dos filmes. Eles passam a serem filmados de dentro dos acontecimentos e na língua nativa, além da preferência a longos planos sequência. O realizador Xavante Divino Tserewahú participou dessa fase e, talvez, seu filme *Wapté Munhõnõ: iniciação do jovem Xavante* (1999) seja o melhor representante dessa fase:

na filmagem e na prática, podemos ver o quanto a concepção desse filme está filtrada pelas relações internas ao mundo Xavante, o que faz com que o filme seja menos a produção de uma informação sobre a cultura Xavante, menos uma obra estética com a preocupação em lapidar uma linguagem, e muito mais um instrumento para solidificar ou construir ou desfazer alianças políticas e de parentesco no interior dessa sociedade indígena. (QUEIROZ, 2008, p. 111).

Divino já possuía experiência com o vídeo do contato com padres salesianos. O missionário alemão Adalbert Heide convivia e filmava os Xavantes desde a década de

¹⁷ A Escola de cinegrafista possui uma prática pedagógica inspirada em Jean Rouch. O famoso cineasta é convidado, em 1978, pelas “autoridades da jovem república moçambicana pediram aos famosos cineastas que filmassem as mudanças no país. Jean Rouch propõe, em vez disso, treinar futuros cineastas locais para que eles possam filmar sua própria realidade”. A citação está disponível no próprio sítio da escola: <http://www.ateliersvaran.com/>

¹⁸ Da-rin (2004) define o cinema-verdade no polo oposto do cinema direto americano, embora alguns autores utilizem apenas o termo cinema direto para ambos por considerar esse termo mais neutro as diferenças presentes são importantes para entendermos o impacto dessa tradição nos VNA. O cinema-verdade questiona a neutralidade da câmera e do gravador e passa assumi-los em vez de tentar dissimulá-los, adotando um modo mais interativo nos documentários. Enquanto o cinema direto diz respeito aos documentários produzidos entre 1958 e 1962, que trata a câmera como um olho privilegiado para capturar a realidade, o cinema-verdade (*cinéma-vérité*) levava em consideração a subjetividade como expressão, exigia um certo distanciamento para a câmera e o microfone agirem como aperfeiçoamentos dos olhos e ouvido.

1950, a proximidade de Divino com Adalberth, a quem ele chama de mestre, despertará seu interesse pela imagem audiovisual. O salesiano exibia filmes no internato da missão, Divino era seu aluno e coroinha, quando aparece a oportunidade de fazer a oficina pelo VNA o interesse já existia, assim como um contato inicial. O que Divino passa a estudar logo em seguida é a técnica para editar seus próprios filmes. O envolvimento com as oficinas, segundo o filme *O mestre e o Divino* (2013), gera um certo ciúme por parte do padre salesiano. Ele mesmo, o mestre, vai diferenciar os filmes feitos por ele dos feitos por Divino. Segundo Adalberth, o cineasta indígena gosta muito de filmar pessoas e conversas, ele interrompe as pessoas durante seus afazeres e faz perguntas. Já o missionário gosta de filmar a chuva e as flores, imagens que, segundo ele, os índios acham bonitas.

Essa capacidade do Divino se colocar dentro dos conflitos, de inserir o próprio corpo na dinâmica do documentário, faz do cinegrafista parte da *mise-en-scène*. O próprio filme é parte das disputas internas por prestígio, percebível também em

Iniciação Xavante (1999) [que] é, sem dúvida, um metafilme e um metarritual. Nele podemos ver a fusão da vida cotidiana com a vida ritual e ver também o ato de filmar inseparável dos processos e das práticas que possibilitam que tanto o filme quanto o ritual existam. Indo mais além, vemos aqui um registro etnográfico realizado pelos próprios indígenas: a partir de uma crítica interna, os velhos pensam o seu mundo, suas contradições, suas dúvidas em relação à tradição e, assim, inventam sua cultura, tudo sob o olhar atento dos jovens, que também observam, filmam e participam da cultura que está sendo praticada e inventada. (QUEIROZ, 2008, p. 112).

Considerando essas questões específicas, parece que o cinema indígena, que se torna perceptível na segunda fase do VNA, carrega consigo uma similaridade com o perspectivismo ameríndio. É uma ontologia que está mais nos corpos do que nas palavras. Mais do que a facilidade de operar a câmera, é como colocar os corpos em cena; e isso inclui o cinegrafista e diretor. Ao contrário do planejamento do roteiro, a decupagem¹⁹ é mais ou menos realizada no próprio momento da filmagem, mas ela não chega pronta na ilha de edição. Ela pode ser experimentada, montada e remontada em várias versões, como o caso da *Iniciação do Jovem Xavante*, onde o acompanhamento dos preparativos para o ritual em momentos diferentes pode resultar em um filme onde a trajetória dos jovens em seu clã é desenvolvida. Ou o conflito entre esses clãs é destacado.

¹⁹ N.A: a decupagem faz parte da organização na produção de um filme, quando os realizadores decidem os cortes e posicionamentos de câmera.

O perspectivismo ameríndio nos ajuda a pensar a relação do corpo ao repensar a dicotomia da tradição entre a filosofia idealista e o empirismo científico. Longe de se aproximar do relativismo cultural, ainda universalista, o perspectivismo propõe que a cosmologia ameríndia entende a alteridade através de um multinaturalismo. Ou seja, nesse caso, ao contrário da nossa tradição multiculturalista, não seria o mundo (o de fora) um universal e os indivíduos (as interioridades) múltiplas naturezas. Assim, o mesmo mundo, enquanto um sistema fechado comporta várias culturas humanas. Para o perspectivismo, o mundo é múltiplo e se dá a partir da alteridade, do encontro com o outro e das relações de parentesco. Como já vimos anteriormente, o predicado humano é posto em perspectiva estendendo-se para além da nossa espécie. E ainda a parte da dicotomia (particular, subjetivo, moral, transcendência em oposição ao universal, objetivo, físico, imanente) que entendíamos como parte integrante da humanidade, e muitas vezes é apenas parte do eurocentrismo, passa a ser compartilhado entre humanos e não-humanos

O perspectivismo tem no corpo o mediador entre a relação sujeito objeto, pois é:

através da percepção fundada no corpo, todas as coisas do mundo passam a ser prolongamento da minha pele, limite da minha percepção. A experiência do mundo que ocorre no corpo é fundamental no processo de conhecimento, pois meu corpo é onde se localizam meus poderes perceptivos. A relação com Outrem também procede da mesma forma. Na relação com Outrem ocorre o mesmo que na relação entre braços (HEURICH, 2007, p. 106)

Então, nessa ontologia, não é no indivíduo (indivisível), mas no sujeito e nas suas relações que se estabelece no multinaturalismo a diversidade de mundos. O corpo, enquanto sujeito e objeto, é quem estabelece essa relação. Assim, existe uma humanidade na onça, que reflete sobre suas relações familiares e sobre sua alimentação. Ela possui um predicado humano, mas não nos reconhece como tal, pois seu corpo a põe em perspectiva de outra natureza.

A partir das reflexões sobre a cosmovisão ameríndia, não estamos pensando o cinema indígena (ou mesmo outras produções audiovisuais) através de uma estrutura fílmica. Embora seja possível pensar em um cinema que passe pela experiência do cinema-verdade, nos parece mais interessante as relações estabelecidas entre o realizador durante a produção. Mesmo que em alguns casos, como o dos filmes do VNA, seja evidente uma filiação histórica, em outros não será possível fazer essa relação. Então

não é a estrutura fílmica, mas os corpos que nos remetem a um mundo indígena. Se fosse a estrutura, não me seria possível considerar um cinema indígena de ficção, como pretendo adiante.

No perspectivismo, os corpos não apontam para um mesmo mundo. A relação entre perspectivas enquanto fundamento do conhecimento no xamanismo ameríndio implica justamente isso: uma relação. O conhecimento é relacional no sentido de que há uma necessidade do Outro ser mantido enquanto Outro, ainda que o conhecimento desse mundo-Outro seja fundamental. (HEURICH, 2007, p. 107)

Essa capacidade xamânica de experimentar múltiplas experiências está na centralidade do perspectivismo ameríndio como ideal de conhecimento: “que não tem como horizonte cognitivo os objetos, mas sim um outro sujeito ou agente, visto que as coisas do mundo não são propriamente coisas, mas sujeitos” (HEURICH, 2007, p. 108).

1.2. A câmera-cão e o cinema autoral

No início dessa pesquisa, houve a elaboração de uma espécie de cartografia fílmica como o desejo de localizar as obras em suas aldeias e dentro dos temas abordados. Alguns desses filmes não são fáceis de encontrar, como o caso do *Como a noite apareceu* (Regina Mainardi, 2010), filme que despertou o interesse no futuro cineasta Guarani Alberto Alvares em virar diretor de documentários. Nesse filme, Alberto atua como protagonista em uma história mítica, a representação do indígena no filme de Regina Mainardi levou o diretor indígena a refletir sobre como os diretores não indígenas representam o “índio de tanguinha parado no tempo”. A sua trajetória é ligada à educação indígena, pois foi enquanto trabalhava como educador que um aluno o incentivou a participar das seleções de atores que ocorria entre os Guarani da aldeia Três Palmeiras. Inicia-se aí seu interesse pelas lentes e pela atuação, porém, esse interesse ganha forma quando, na UFMG, participa de um curso de formação para educadores indígenas. A sua insistência em levar o audiovisual para a pesquisa nesse projeto convence a coordenadora do curso em oferecer uma oficina de edição. Em uma apresentação do seu filme *Guardiões da Memória* (2017), Alberto afirma que “nós, Guarani, não somos muito de escrita, de ler e de escrever; por isso que temos muito a oralidade (...). Eu vejo as imagens... Hoje em dia para mim tudo é filme!”.

Conheci o Alberto na apresentação do seu filme *Guardiões da Memória* (2017) durante a exibição, em 14 de dezembro de 2018, no Cine Metrópolis-UFES, evento que foi promovido pelo projeto de extensão CineClube Aldeia²⁰. O filme apresenta uma série de elementos estruturais abordados acima na segunda fase do “cinema-verdade” do VNA, planos longos, ausência do zoom, já que Alberto está dentro da cena. Mesmo quando não aparece, seu olhar é presente. Ao conversar com um ancião, a câmera está na altura de seus olhos, sentado no chão escuta os ensinamentos guarani sobre o bem-viver, a câmera percorre durante um longo plano sequência os braços, as pernas e os pés da narradora. Alberto tem a estrutura narrativa²¹ de seu cinema definida pela relação estabelecida entre seus parentes e as posições dos corpos nessas relações. Seus planos longos se relacionam a um tempo de escuta, quando não a um plano aberto. Em alguns planos-sequência é comum ver a câmera deslizar lentamente pelos pés, vestidos e braços dos seus guardiões da memória²². Muitas vezes ele senta feito uma criança aos pés dos avós que lhe contam histórias, o vagar do seu olhar é tão lento que tudo pode parecer concentração.

Depois da exibição, o diretor guarani participou de um bate-papo junto ao público do cinema. Ao se apresentar, contou brevemente o seu contato e interesse pelo audiovisual, interesse que o levou a se tornar diretor. Parte dessa curiosidade está no questionamento da imagem que reflete a visão heroica de um índio, generalizada pelo imaginário nacional, preso ao ano de 1500.

Eu sempre lembro de um aluno meu que... na aldeia Três Palmeiras, na aldeia Guarani, ia rolar um filme de ficção: “Como a Noite Apareceu” e todos queriam ser protagonistas do filme. Aí eu estava dando aula e no final estava indo embora para casa e um aluno meu falou assim para mim:

-Alberto, professor, você não vai fazer o teste não?
-Eu não. Quem sou eu para fazer um filme?!
-Mas não custa nada.

Aí eu pensei: “Pô, realmente, ele tá certo, o menino!”. Aí eu fiz e passei, fui até o final. E gravei o protagonista do filme. Mas ali quando eu comecei a gravar, aconteceu algo real. O filme indígena gravado pelos próprios brancos e a gente gravando cinema da imagem do índio congelado, com tanguinha, pintura... então cada vez mais a gente reforçando esse pensamento da

²⁰ O Cineclube Aldeia é um projeto de pesquisa e extensão em imagens indígenas do Departamento de Ciências Sociais da Ufes, foi criado em 2017, com o objetivo de promover o debate sobre a questão indígena na América Latina. Atualmente é coordenado pelos professores Nicole Soares e Fábio Camarheiro (Comunicação Social/Ufes) e também pelo doutor em antropologia João Vianna.

²¹ A estrutura diz respeito à organização das imagens e sons de um filme e pode ser pensada em planos, cenas e sequências.

²² Expressão homônima a um de seus filmes onde ele deixa claro o cinema como ferramenta que possibilita a continuidade de tradições e identidade indígena.

sociedade, como se o índio parou no tempo, como se o índio não tivesse acompanhado esse mundo moderno. Ali eu já fui pensando, pensei assim: “Pô, mas eu achei bonito, ser gravado, ser filmado!”. Aí eu fui para o Rio, fiz um vestibular lá e passei, mas sempre pensei nisso, sempre atuando, para a televisão, para frente da câmera e depois disso procurei como filmar isso. Porque toda a vez que eu fazia trabalho como “ator-mentado”²³ sempre me colocavam tanguinha, todo pintadinho, assim... tinha que imitar como se eu tivesse no passado e eu nunca gostei disso. Aí eu falei por que não sou eu filmando meu próprio filme? Enfim, surgiu uma oportunidade na UFMG, na qual eu participei no observatório da educação indígena, mas era para fazer pesquisa, participar na escola, tudo isso. Aí eu falei: “Eu quero fazer cinema!”. Aí eu insistir tanto que a coordenadora falou: “Tá bom, Alberto! Nós vamos, uma oficina de edição aqui e depois você faz, escolhe seus personagens e faz seu filme. (Alberto Alvares na exibição de seu filme “Guardiões da memória” no Cineclube Aldeia).

Alberto traz a importância dos anciões e os mais velhos²⁴. A vivência com os mais velhos em uma comunidade indígena Guarani Mbyá está ligada a construção da identidade Guarani e é a maneira como eles se tornam agentes importantes na formação dos jovens. Ele mesmo apresenta o conselho de um parente que estava já acostumado a ser filmado por ser sempre requisitado pelos *juruás* (brancos) a figurar em seus filmes. A captura das imagens pela câmera deveria fazer parte do *tekoá*²⁵, o seu olhar deverá ser agenciado pela câmera de tal forma que o guarani se coloca a capturar imagens, como normalmente se coloca na mata. Sua obra cinematográfica traz uma notável estética contemplativa, onde os “guardiões da memória” evocam imagens que a câmera-cão do diretor persegue com paciência.

(Eu) não sabia filmar, aí depois eu escolhi o seu Alcindo porque ele foi o meu primeiro professor da oralidade. Ele tinha 104 anos, isso em Santa Catarina, aí eu fui para o campo; pequei o equipamento da universidade sem saber ligar e desligar e sem saber qual quadro eu ia usar. Eu não sabia qual era o primeiro plano, segundo plano, terceiro plano, plano americano... eu não sabia nada... eu tinha a curiosidade. Quando eu estava no *set* eu prestava atenção como os caras filmavam, como os “cara” enquadravam. Então eu fui para o campus e chamei o Seu Alcindo, ele muito feliz me chamando de meu neto, eu chamando ele de *Xeramõ*²⁶, enfim... Ele viu que eu não sabia filmar. E ele era muito procurado na região lá, então o pessoal filmava ele. Ele sabia como ser filmado. Aí ele falou assim para mim:

²³ N.A: Alberto costuma brincar com essa palavra, fazendo referência ao fato que se tornar ator, e depois diretor, foi e é um processo de reflexão sobre o modo guarani de viver. Esse modo de vida está relacionado à concepção de mundo do povo Guarani, o bom proceder, *teko porã*.

²⁴ No artigo “A vivência dos mais velhos em uma comunidade indígena Guarani Mbya”, os autores diferem ancião e velhos, enquanto os primeiros se referem a mais uma maturidade para tomada de decisões, atribuída não necessariamente à velhice, tem papel de auxiliar nas decisões políticas e organizacional. Já os segundos dizem respeito à idade, onde seu papel fundamental é a preservação da memória e estão dispensados de certas obrigações físicas.

²⁵ N.A: modo de ser, de estar, sistema, lei, cultura, norma, comportamento, costumes. Tekoa seria, pois, o lugar onde existem as condições de se exercer o “modo de ser” Guarani. É então o lugar que reúne condições físicas (geográficas e ecológicas) e estratégicas.

²⁶ N.A: Importante liderança espiritual entre os Guarani.

-Eu vou te ensinar como você pode filmar! Eu falei: “tudo bem!”

-Meu neto, você tem que me filmar dali. Você tem que pegar... Ele não falava plano médio, ele falava (Alberto fala em guarani) tudo isso é close! Close em tudo! Eu fazia isso. Aí depois eu vi que ele é o meu professor de cinema, aí eu aprendi praticando. O mais importante ele falou para mim, eu estava filmando, filmando as plantas e tudo. Aí tinha um tronco caído no meio do caminho e ele se sentou lá para fumar, não era o *petynguá*²⁷, era fumo... fumo de palha... e ele conversava, como conversasse ele e a floresta e aí depois falou assim:

-Meu neto, vou te falar uma coisa, está vendo essa câmera que está aí? Você tem que ver ela como se caminhasse numa floresta!

Naquele momento eu também não entendi. Mas como eu vou caminhar com a câmera na floresta? Eu vi isso na cabeça e fiquei pensando. Isso batia como um martelo batia com um prego na minha cabeça. Aí eu entendi que ele queria dizer que a câmera tinha que ser um cachorro e eu um caçador. Caçar com a câmera uma história. Eu não tinha de ver a câmera como se fosse um equipamento, a câmera tinha a ver com um segundo olho, um segundo ouvido. Enfim, tudo isso! E depois que eu fui perceber isso que eu fui ver que a câmera é como se fosse uma caneta para mim. Eu sempre falo que nós Guarani não somos muito de escrita, de ler e de escrever; por isso que temos muito a oralidade (...). Eu vejo as imagens... Hoje em dia para mim tudo é filme!

O cineasta ganha predicação de caçador e as imagens caçadas por Alberto não são de pura contemplação, elas têm uma autoria. O Guarani se coloca entre os *Xeramõi* e a função social de suas oralidades. Para isso, o cineasta se afasta, aparece como um espectador, mas não passivo. Como Guarani experimenta a experiência sensível em seu próprio corpo. Ao sentar-se aos pés de uma anciã e ouvi-la, sua câmera não percorre distraidamente os braços, pernas e pés para buscar na imagem da mata ao fundo apenas o enquadramento. Sua câmera caça a palavra-imagem evocada pela anciã. Sua câmera parece procurar expressões poéticas que tentem explicar o Ser Guarani-Mbyá. Compondo as palavras com imagens e sons que ultrapassam as histórias contadas, o diretor busca no registro compor, com imagens e sons, a performance dos “guardiões da memória”. Nesse processo, o lugar que ele ocupa nessas sequências descreve a sua relação com o tema. O autor rejeita o rótulo de cinema indígena por acreditar que tal rótulo restringe os cineastas aos festivais étnicos; o cinema do autor é, com certeza, o que Salles (2014) entendeu como documentário por não ser mera consequência do tema e sim uma relação estabelecida.

²⁷ A fumaça do *petynguá*, cachimbo guarani, leva os pensamentos com a fumaça para *Nhanderu*.

No dia seguinte a sua exibição, acompanhei o documentarista até a aldeia Tekoá Porã, aldeia supracitada em seu relato sobre época em que dava aula na educação indígena. Alberto desejava rever seus parentes na *Opy*, casa de reza. E quase que, em um impulso, o seguimos: eu, a professora Celeste e uma aluna do doutorado até a aldeia. Depois do encontro na casa sagrada, Alberto conversou com seus parentes e, principalmente, com os jovens, incentivando-os aos registros fílmicos desses eventos e demais acontecimentos da vida indígena. Essa fala direcionada dizia que a produção planejada de imagens audiovisuais indígenas se concentra nas mãos dos jovens, esses articulam a própria imagem e a memória.

Entre os jovens produtores, Alberto é o único que poderíamos chamar de cineasta, no sentido que desde a pré-produção consegue pensar seus filmes para serem exibidos em salas de cinema, a partir de festivais de cinema indígena. Porém, não ficaremos restrito ao preciosismo da exibição em salas de cinema para o nosso estudo. As imagens, entendidas como parte constitutiva da realidade social, são capazes de dialogarem com os códigos culturais. Assim, menos nos interessa se a produção audiovisual será exibida na igreja, na *Opy*, na praça ou numa plataforma da internet, pois

um filme opera os códigos culturais da sociedade da qual ele é originário. Ele faz parte de contexto. Mas esse mesmo filme, por suas características de interação com o indivíduo por meio da linguagem, possibilita um retorno, de forma 'digerida' ou 'ressignificada', dessas representações para a sociedade [...] (BARBOSA, 2016, p. 56).

Os autores indígenas com quem conversei nesse período criaram para si uma identidade com o audiovisual de maneira distinta. Enquanto uns são cineastas, outros editores, outros produtores culturais e alguns se apresentaram como entusiastas apenas. O que não quer dizer que trabalham juntos buscando uma especialidade dentro de obra audiovisual, na maioria das vezes trabalham sozinhos. A não ser quando tem um terceiro intermediando o filme.

A partir dos eventos promovidos pelo Prolind, reencontro Maynõ, professor guarani e aluno do curso para professores indígenas. Constantemente procurado por cineastas independentes e ONG's, por possuir um certo domínio em edição de vídeos, sempre manifesta o desejo de produzir uma trilogia ligada a cosmovisão Guarani. Sua ideia surge ao observar a participação de seu pai, Marcelo Wera Djekupe, nos filmes "*Mimby Marae'y* - Flauta sagrada" (Parceiros do Bem, 2012) e o "*Reikwaapa*", de 2011,

trabalho no qual Djekupe divide a direção com o documentarista capixaba Ricardo Sá. As relações estabelecidas pelos Guaraní demonstram as diversas estratégias adotadas ao se relacionar com o não indígena e ao serem obrigados a conviverem com empresas que nada tem a ver com o *tekó-porã*. Não haveria de ser diferente nas produções audiovisuais, pois existe uma diversidade de relações estabelecidas entre os indígenas, Guaranis e Tupinikim, na produção de um vídeo; assim como há tantas motivações e sentidos quanto pode haver nas relações humanas.

Nos primeiros contatos com esses jovens eu tinha a impressão que seus vídeos eram resultados de uma produção dispersa, motivada por agentes externos. Essa impressão era resultado dos pré-conceitos que trazia na época, buscava ver coletivos organizados aos moldes dos que eu via em Vitória e, não encontrando de imediato, imaginava que a produção era alimentada por terceiros, sem que houvesse uma organização direta em coletivos indígenas. Imaginava que o agente externo apresentando o formato das oficinas, definia a estrutura, e que, talvez, também por meio das oficinas, eu poderia fomentar o contato entre eles resultando em um grupo de produtores. Nada mais pretencioso e equivocado, e é o que aparentemente propõe todas as ações que têm o audiovisual como recurso. Pois, antes de haver um agente de fomento externo, o que existe são os jovens indígenas que já consomem e manipulam imagens audiovisual em celulares e notebooks. Seus objetivos são diversos e se organizam ora de maneira coletiva, ora de maneira individual.

Para exemplificar essa diversidade e contrapor a produção de Alberto, tomemos o caso do Tupinikim Tiago Kauê a partir da referência que ele se tornou, enquanto realizador, depois do Projeto Ma'enduara²⁸. Nesse projeto, ele escreveu o texto do documentário *Memórias de Comboios*, além de participar como locutor e editor. Esse contato inicial despertou no indígena um fascínio, não só pelo audiovisual, mas por tecnologia em geral. Investiu seu tempo pesquisando e estudando na internet técnicas de edição, *chroma key*, animação 3D e passou a produzir vídeos para seu canal no *Youtube* sobre assuntos que vão desde mitologias Tupinikim ao universo evangélico.

²⁸ O projeto foi desenvolvido entre 2012 e 2013 pelo Grupo Votorantim e pela Fíbria. A visão do Tiago sobre essas empresas é bastante crítica. Recentemente recusou a proposta da EcologyBrazil, terceirizada da Fíbria, para integrar um grupo de produtores indígenas. O que não o impede de pensar estratégias para se relacionar com essas empresas quando entende que consegue negociar mais claramente os interesses envolvidos.

Seus projetos possuem um caráter de entretenimento e ele deixa claro seu objetivo de se consolidar como um cineasta na aldeia. Nem sempre objetiva comunicar aos outros (não indígenas) seu modo de vida ou preservar uma memória ancestral e, assim como Alberto, não quer ficar restrito aos filmes étnicos. Seus projetos estão ligados à sua construção de uma pessoa reconhecida como autor independente. Nesse sentido sua produção difere das demais, pois tenta ao máximo controlá-la, deixando bem demarcado o seu espaço de criador, roteirista e diretor.

Já em Caieras Velha, aldeia Tupinikim, Jocelino e Lorrان organizam um grupo de realizadores com apoio da Associação Indígena Tupinikim e Guarani (AITG) para produzirem obras que possam ser usadas como materiais didáticos, preservação da memória e divulgação sobre a vida nas aldeias. “..., mas é uma forma também da gente quebrar o que as pessoas veem aqui de Caieras, de Aracruz. Porque às vezes você vai para Vitória e as pessoas: Aracruz tem índio? Não sabia não!” (Lorrان). O fato dos projetos indígenas, por muitas vezes, apresentarem motivações distintas não impede que eles também se associem quando lhes é interessante. As motivações também são diversas conforme o projeto e os envolvidos. Tiago, por exemplo, consegue mobilizar a juventude de Comboios para realizar seus filmes e esse apoio é também resultado das amizades que ele possui. Mas, além do desejo que a aldeia veja nele um cineasta, os amigos e apoiadores se interessam pelo seu trabalho de divulgador da cultura indígena.

Talvez eu mesmo tenha demorado um pouco para perceber que, ao contrário do que possa parecer, as produções dispersas não dizem respeito a uma falta de organização em grupos ou funções. O que ocorre é a ausência de um viés homogêneo de produções audiovisual, não existe a necessidade de que um oficinairo organize as produções dando coerência a uma produção local. Encontramos no canal Tupinikim Videomaker²⁹ conteúdos que passam pela divulgação da memória de sua avó Dona Helena³⁰, vídeos relacionados sobre cuidados pré-natais, entrevistas sobre saúde indígena, *videoclips* e apresentações de grupos gospel. Talvez pela minha própria

²⁹ Canal no *Youtube* mantido por Lorrان, acessível em: <https://www.youtube.com/channel/UC9mze-RFv2jLlqn53lGf8rQ>.

³⁰ N.A: Dona Helena foi citada no início dessa etnografia, sua memória se liga à identidade Tupinikim, à chegada dos Guarani e à autodemarcação do território indígena em Aracruz-ES.

trajetória, não foi de imediato que percebi que estava deixando de observar aspectos importantes ao invés de procurar coletivos culturais no formato que eu conhecia.

A dinâmica de filmagem que observei nas aldeias, são de dinâmicas flexíveis que vão se moldando conforme as condições encontradas pelos indígenas. Tiago Kauê, após ser apresentado a mim, demonstrou profundo interesse nas técnicas de filmagem e planejamento com as quais eu tive contato no curso de Cinema e Audiovisual, pediu ajuda no planejamento do seu projeto “O Enorme Gavião”, enviou ao meu e-mail suas anotações para transformá-las em roteiro. Porém, em nenhum momento, quando falávamos por telefone e pedia algumas dicas, seguia à risca os meus comentários. Antes de preocupar-se em dividir funções para o projeto, prefere centralizar as funções em torno de sua pessoa, valorizando assim as relações estabelecidas dentro da aldeia e afirmando seu papel de produtor independente e o reconhecimento como tal em Comboios.

Goldman (1996), ao analisar a categoria “pessoa”, questiona se o “problema” dessa categoria não é um problema apenas ocidental ou é uma invariante sociológica. Porém poderíamos correr o risco de não investigar a imagem que cada grupo faz de si, investindo sobre outros grupos a imagem que fazemos de nós mesmos. “Cometeríamos, assim, o pecado capital da disciplina, o etnocentrismo, aqui travestido de individualismo” (GOLDMAN. 1996, p.84). E ainda:

Nesse sentido, a primeira constatação é que, se a "noção de pessoa" evidentemente varia de sociedade para sociedade, a noção desta noção não parece variar menos de antropólogo para antropólogo. Pessoa, personalidade, persona, máscara, papel, indivíduo, individualização, individualismo etc., são palavras empregadas ora como sinônimos ora como alternativas - ou ainda em oposição umas às outras. (GOLDMAN. 1996, p. 85).

Em meus últimos contatos com Tiago, ele agradeceu as oficinas, disse satisfeito com o entendimento que ele passou a ter sobre o processo formal de produção, porém, em decorrência da disponibilidade dos atores e amigos decidiu adaptar a obra e retomar o seu modelo de produção. Segundo ele o roteiro ficará guardado para ser realizado futuramente com auxílio de Jocelino³¹ e ser lançado como candidato em edital de fomento à cultura.

³¹ Jocelino, que já tem experiência como produtor cultural e na elaboração de editais, depois de ouvir sobre os projetos de Tiago através de amigos, vem ensaiando há algum tempo uma aproximação.

Voltarei mais a frente para analisar o roteiro do “Enorme Gavião” e como Tiago pensava a questão da representação e do mito. Porém, como dito, apenas algumas imagens chegaram a ser filmadas. Conforme ele se via insatisfeito com o seu próprio tempo disponível e de seus amigos, decide guardar o projeto para outra ocasião e aproveitar as imagens em um outro filme. Nesse filme, muito mais próximo do que já estava acostumado, ele vai escrevendo conforme as imagens vão sendo gravadas e os atores vão mostrando disponibilidade. Parte da edição já é direcionada na própria câmera conforme ele vai gravando, segue quase uma ordem cronológica para não se perder muito na história.

Mesmo que, do ponto de vista da análise fílmica, percebamos uma estrutura que poderíamos chamar de filme indígena em algumas obras, principalmente os de proximidade com filmes etnográficos, é a experiência na aldeia que os define. Então, a estrutura da linguagem fílmica passa a ser construída de maneira conjuntiva com a experiência da aldeia, os rituais, os registros das performances dos “guardiões da memória”, e as etnoficções³² ganham singularidades quando não há mais a necessidade de um editor não-indígena. Mesmo pensando a partir de um encadeamento lógico (estrutura fílmica), o filme indígena é capaz de mudar de sentido e de estrutura segundo a função que o vídeo pretende alcançar dentro da aldeia. Os sujeitos de conhecimento, cineastas e *videomakers* indígenas, irão articular a produção de suas imagens segundo dinâmicas e objetivos diversos (fazer um vídeo-homenagem à um parente ou participar de um edital, por exemplo).

Assim como os demais códigos da realidade social, a linguagem audiovisual não se encontra pronta, operando e determinando indivíduos, é parte integrante de um complexo processo que se atualiza constantemente. Essa influência mútua tem resultados estéticos para a linguagem audiovisual, assim como para as narrativas e imagens que constituem a representação dos sujeitos em sua realidade social, portanto. Os indígenas envolvidos na produção de imagens não representam unicamente sua realidade, mas constroem em suas relações e ações reflexivas.

³² Etnoficção é um sub-gênero que mistura a linguagem do documentário com o da ficção, onde o ator é o próprio nativo e performa a si mesmo. Jean Rouch é considerado o pai da etnoficção ao considerar a performance do ator um recurso para o etnógrafo, além de considerar a própria câmera um participante do registro.

Façamos uma aproximação entre a relação das linguagens audiovisuais adotadas pelos indígenas e a vida na aldeia, com a relação entre corpo e conhecimento que Heurich (2007) analisa ao apontar um paralelo entre a fenomenologia e o perspectivismo ameríndio. Para o autor, a Antropologia do corpo busca superar as dicotomias natureza/ cultura e corpo/ alma “dando atenção especial aos processos sociais de incorporação de saberes e maneiras de agir. Esses estudos sugerem que a essa socialização corpórea é fundamental na experiência do mundo, seja em sociedades tradicionais ou industriais” (Heurich, 2007, p. 104).

O autor continua ao afirmar que a fenomenologia de Merleau-Ponty busca superar as tradições do idealismo filosófico e do empirismo científico, ambas reducionistas para o autor. A primeira afirma que o conhecimento do mundo só é possível através das representações que criamos para ele. A segunda afirma a existência do mundo “independentemente da significação-mundo, isto é, de nossas representações” (Heurich, 2007, p. 105). Para fugir desse empasse, entre subjetividade e objetividade, o filósofo passa a entender a percepção como o acesso ao mundo e, portanto, verdadeira. Vivenciamos o mundo e, assim, nada adiantaria teorizar o mundo sem ir ao seu encontro.

Nesse sentido, o corpo cumpre um papel fundamental, pois nos apresenta como algo ambíguo. Não podemos pensar o corpo através da dicotomia empirismo/subjetivismo: o corpo não é totalmente material nem puramente consciência. Não é totalmente objetivo porque é parte de mim, nem totalmente consciência porque está no mundo. (Heurich, 2007, p. 105).

Porém, essa percepção que atravessa o corpo não é constantemente iniciada do zero, a experiência do corpo no mundo é o processo de conhecimento, assim como a experiência com o Outro. A experiência do mundo estabelece uma historicidade que coordena o corpo para a ação.

Seguindo um diálogo com a antropologia de Claude Levi-Strauss, Heurich aponta a noção de estrutura como caminho para a superação da dicotomia cartesiana. “A estrutura está presente fora de nós nos sistemas sociais e dentro de nós na função simbólica” (HEURICH, 2007). E prossegue explicando que, para Merleau-Ponty, a função simbólica diz que a nossa capacidade de significação é sempre superior ao número de objetos significados.

A historicidade cria filiações fílmicas que aproximam algumas estruturas narrativas com Jean Rouch. Porém, segundo a noção de função simbólica, essa estrutura narrativa não é objetiva. Cabendo ao cineasta indígena fazer essa operação. Esse cineasta, mais do que buscar uma estrutura narrativa caracterizada (sistema social), ele se coloca em perspectiva relacional (função simbólica). Assim reforço a ideia de que não é a estrutura fílmica (pelo menos não em primeiro plano) e sim uma estrutura relacional (de alianças) que caracteriza o cinema indígena, onde o perspectivismo ameríndio estabelece relações. Na fala do cineasta Alberto Alvares, ele coloca em perspectiva um Eu-cineasta, em relação a um Tu-branco e um Outrem-Guarani: “Eu sempre falo que nós Guarani não somos muito de escrita, de ler e de escrever; por isso que temos muito a oralidade. E a oralidade nos mais jovens temos que ver como nós vamos captar ele (*Xeramöi*) para contar em outra forma nossa história, nosso sonho” (Alberto Alvares, na exibição de seu filme “Guardiões da Memória”).

A fala de Alberto nos dá a seguinte pista: Ele está presente como um observador em primeiro grau. Ele está ali de fato. O autor, por sua vez, é o mestre da oralidade, dispositivo que por sua vez opera na autoria da performance e da função social. No primeiro momento, o(s) autor(es) do cinema de Alberto Alvares são os anciões, aqueles que evocam imagens de suas memórias em suas narrativas. Ao nos colocarmos como espectadores, transferimos a função-autor para Alberto e nos colocamos diante de outro dispositivo (perspectiva): o audiovisual e não mais o dispositivo da oralidade ancestral.

O lugar não está mais na aldeia filmada, nem na tela onde se projeta o espectro, mas no jogo relacional entre o narrador e o espectador. Aqui nos aproximamos da leitura que Agambem (2007) fez de Foucault em “O Autor como gesto”:

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não ser suficiente (AGAMBEM, 2007. p. 63).

E, nesse colocar-se diante do dispositivo fílmico e perceber as diferenças entre dispositivos (assim como a dissolução da função autor), a representação da realidade

social se torna inteligível, como se em algum grau pegássemos emprestado a experiência sensível do corpo Guarani na realidade fílmica como espectador. Mesmo numa perspectiva diferente, o antropólogo seria capaz, nesse exercício de alteridade, de experimentar outra subjetividade tal qual em uma viagem xamânica.

“Parece-me que a viagem xamânica possibilita a experiência de múltiplas subjetividades, isto é, permite ascender a outros pontos de vista através de ativamento de corpos dentro do contexto controlado do ritual” (HEURICH, 2007, p. 113).

Essa viagem xamânica é antes um resultado do jogo narrativo que permite o deslocamento das funções do “Eu/Tu”, do “Nós” e do “Eles”.



Figura 03: Alberto Alvares à esquerda e André Djeoromitxi na pré-estreia do filme *Guardiões da memória* no Cineclube Aldeia-UFES.

Fonte: Foto Marlos / CineClube Aldeia

Proponho observarmos o audiovisual indígena a partir de dois caminhos: definimos essas obras através das relações movimentadas durante a produção dentro da aldeia. É o contato entre os corpos que criam as regras de produção enquanto filmam, ao contrário do cinema branco, em que as regras de funcionamento já estão inscritas. Tiago Kauê aqui faz o contraponto aos documentários de Alberto, seu cinema indígena não tem filiação com documentários etnográficos, não se filia Rouch. E quando fez documentário, fez com voz *off* em um estilo popularizado pela televisão. Os vídeos de Tiago Kauê revelam-se indígenas na história de sua produção e na concatenação conjuntiva³³ em sua aldeia, um cinema “selvagem”.

Mas se insistimos em pensar o cinema-indígena enquanto subgênero com filiação histórica, uma estrutura narrativa com vínculo no cinema-verdade, existe aí uma relação do cinema indígena com o cinema etnográfico. Nesse sentido, o documentário e a etnografia compartilham de questões próximas. A tradição do cinema-verdade, ao se opor objetivismo da câmera, leva em consideração a subjetividade como forma de expressão da realidade, afastando-se da neutralidade ideológica da imagem supostamente garantida pelo olhar mecânico da câmera.

Trinh T. Minh-há (2016) fez uma análise, em novembro de 1983, no “The Documentary Today: A Symposium”, em que aborda o uso científico do filme. A cineasta e teórica vietnamita aponta como certas estratégias técnicas vinham sendo utilizadas para uma suposta neutralidade nas imagens, porém, para a professora vietnamita, o afastamento do cineasta/ operador da câmera em prol do objetivismo mecânico está ligada ao desejo de associar a linguagem cinematográfica ao rigor científico. Mesmo quando o cineasta aparece no próprio filme, como tentativa de validar um ponto de vista adotado, não seria uma tentativa de adotar a subjetividade no filme, mas uma maneira de misturar observação impessoal com participação pessoal. E, mesmo que fosse esse o objetivo, de reconhecer uma subjetividade no filme, a mera solução de inserir o cineasta na filmagem seria uma solução simplista que nada problematizaria a relação entre o poder e o sujeito.

Porque, apesar de negarem as noções convencionais de objetividade e do seu desprezo pelo naturalismo romântico, eles continuam a perguntar: como podemos ser mais objetivos? Capturar *melhor a essência*? “Vê-los como eles se veem um ao outro?” e “deixar que falem por si?” Entre as estratégias

³³ N.A: Franco Bernadi (2019) diferencia o sistema conjuntivo de um sistema conectivo. No conjuntivo é o contato de corpos que cria as regras de relação, enquanto no conectivo existe uma interface entre entidades compatíveis em regras de funcionamento estabelecidas.

validas que refletem tal anseio e estado de espírito estão: a tomada longa, a câmera na mão, o som sincronizado (som autêntico) revestido de comentários oniscientes (a razão das *ciências humanas*), lentes grande angulares, e o anti-esteticismo (o natural versus o lindo, o real/ nativo versus o ficcional/ estrangeiro. (MINHA-HÁ, 2016, p.32).

Os apontamentos da cineasta sobre a produção de documentários e a busca de autenticidade aponta para dois pontos aqui presentes para pensar o audiovisual indígena: o primeiro diz respeito a busca da melhor estratégia para “capturar melhor a essência” ao invés de tentar representar melhor o real. O segundo ponto está na reflexão sobre a dificuldade de superar a dicotomia presente no naturalismo. “Acredita-se que esta síntese feliz do ‘científico universal’ com o ‘humanista pessoal’ resulte numa humanidade maior e, ao mesmo tempo, numa objetividade maior” (Minha-Há, 2016, p. 30). A crítica aqui presente está na insistência na ideologia adotada, em que, capturar de maneira mecânica o movimento da vida revelaria autenticidade de uma câmera neutra conduzida de maneira “científica”. Essa abordagem científica tem como resultado a tendência de que tudo tem que fazer sentido, tudo tem que ser interpretado para que possamos saber como eles pensam e como eles se sentem. Consequência disso é que a voz, o canto, o timbre, as pausas e as inflexões são rebaixadas em relação ao “deixar falar” (tradução e legenda) de uma razão humanística-científica.

Outra estratégia adotada pelo cinema de etnografia é o uso extenso da lente grande angular “e é especialmente valorizada por cineastas interessados, por exemplo, em estruturas complexas de parentescos dos povos indígenas, e sua noção de comunidade, de grupo, ou de família” (Minha-Há, 2016, p. 34). A ideia é que o enquadramento mais amplo dessa lente, enquadrasse menos, não reduzindo a vida como aconteceria no *close-up*. Porém, a autora nos lembra que a grande angular distorce a imagem e que isso nos leva para um outro debate: a distorção causada pela grande angular não seria problema para alguns cineastas, já que a proposta do cinema de etnografia não é a arte, mas a autenticidade. O que uma cena perderia em beleza, ganharia em verdade. Mas Trin Thi Minh-Ha questiona esse tipo de oposição absoluta:

Afinal, que verdade? E que realidade, quando “vida” e “arte” são percebidas dualisticamente, como dois polos mutuamente exclusivos? Quando imagens mortas, rasas, sem imaginação (um-imag-inative) são validadas sob pretexto (*pre-text*) de “capturarem a vida diretamente”? Talvez seja, com precisão, a alegação de capturar a vida em movimento, mostrando-a “como ela é”, o que

tenha levado um grande número de “documentaristas” não apenas apresentar “tomadas ruins”, mas a nos fazer acreditar que a vida é tão maçante quanto as imagens que elas projetam na tela. (MINHA-HÁ, 2016, p. 35).

Quando a teórica vietnamita fez sua análise no início da década de 1980, o projeto “Vídeos nas Aldeias” ainda não havia nascido. Porém, se retomarmos para a primeira fase do projeto, conseguimos perceber uma série de afinidades com o dualismo naturalista apontado pela autora. Apesar de os cortes serem rápidos com o intuito de ajustar a imagem ao gosto do consumo do não indígena, educado pela televisão, o não indígena se cala “paternalmente” com o objetivo de tudo ser explicado em planos abertos sempre que possível. O importante era apresentar para o não-indígena uma outra identidade. Já na fase conseguinte do projeto com a entrada do indígena na ilha de edição, os planos se tornam mais longos, mas o enquadramento passa a ser mais fechado. A câmera entra de fato na aldeia e, como relatou Alberto Alvarez, a câmera passa a caçar imagens, não são imagens mecânicas, mas busca também beleza.

2. Os sentidos das transformações indígenas

Descola (2016) afirma que se recusa a considerar a arte uma categoria universal da experiência humana, no sentido de que poderia ser possível apreender tipos de processos e de objetos levando em consideração que propriedades perceptivas ou simbólicas lhes seriam inerentes. Assim o antropólogo se afasta, em não acreditar na possibilidade comparativa da mesma, de uma antropologia da arte. Se a arte se remete a um tempo e espaço limitado, sem possibilidade de universalização e comparação, não é possível pensar em uma teoria geral da vida social para produzir uma antropologia. Sendo assim, ele sugere como substitutivo para a expressão “antropologia da arte” história da arte e etnologia da arte, sendo a última o campo de estudo dos artefatos culturais não ocidentais que, aparentemente, possuem relação com objetos familiares ocidentais.

No lugar de uma antropologia da arte, Descola sugere uma antropologia da figuração ou da criação de imagens, diferenciando arte e figuração:

Diferentemente da arte, que permanece ligada a contextos históricos específicos, a figuração é operação universal por meio da qual um objeto material qualquer é investido de modo ostensivo de uma “agência” socialmente definida em seguida a uma ação de modelagem, de disposição, de instalação ou de ornamentação... (DESCOLA, 2016, p. 128).

O filósofo se utiliza da teoria de percepção de Merleau-Ponty ao colocar a figuração em um

esquema ao mesmo tempo sensível e inteligível por meio do qual uma matéria e uma forma se combinam, segundo convenções que permanecem frequentemente não formuladas, a fim de produzir uma imagem que responda às expectativas de todos aqueles por quem e para quem ela é gerada. (DESCOLA, 2016, p. 128).

Ele observa que é possível atribuir a esse esquema figurativo às quatro fórmulas ontológicas que ele afirma que o humano é capaz de conhecer: o animismo em que a maioria dos existentes tem semelhança em sua interioridade e diferença nos seus corpos (Amazônia, norte da América do Sul, Sibéria, certas partes da Ásia do Sudeste e da Melanésia); o naturalismo, em que os homens são os únicos que possuem interioridade e existe uma ligação entre as características materiais (Europa clássica); o totemismo, em que os humanos e não humanos compartilham no interior de uma certa classe atributos morais e características físicas oriundos de um mesmo protótipo (como é perceptível principalmente entre aborígenes australianos); e o analogismo,

em que todos os elementos do mundo se diferenciam em corpos e interioridade, sendo encontrada correspondências estáveis numa espécie de metarrelação, ou seja, antes de procurar ver coisas, intencionalidades ou estruturas, esse modelo ontológico procura revelar processos dinâmicos (China, Europa do Renascimento, África ocidental, Andes, América Central...).

Essas quatro fórmulas, contudo, induzem efeitos sobre a gênese das imagens. Existe certamente um pequeno número de dispositivos figurativos cuja distribuição é mais ou menos universal e, portanto, independente das ontologias localmente dominantes – podemos pensar sobretudo na pictografia como arte da memória, na heráldica como instrumento de diferenciação, na caricatura ou no *graffiti* como apropriação lúdica do outro; mas, se excluirmos esses poucos modos transculturais e facilmente reconhecíveis de criação da imagem, todos os outros produtos da atividade figurativa variam segundo o tipo de entidade que essa atividade revela, segundo o tipo de agência do qual esses produtos são investidos, e segundo os meios pelos quais eles são tornados visíveis. (DESCOLA, 2016, p. 129).

A partir dessas considerações poderíamos pensar o audiovisual como um dos modos transculturais, assim como a pictografia, como arte da memória. Porém, como já dito, observamos entre os jovens indígenas objetivos dos mais diversos em suas produções, não sendo a memória uma exclusividade. Analisemos, então, como as figurações, ou objetos figuráveis, possuem propriedades distintas no exame que fez Descola nas diferentes fórmulas ontológicas.

No animismo o que está em jogo é uma humanidade compartilhada em sua interioridade, enquanto a fisicalidade carrega a descontinuidade dos corpos, portanto são os corpos que carregam as perspectivas sobre o mundo e as diversas maneiras de habitá-lo. Então, no regime anímico, encontramos imagens antropomórficas evocando intencionalidades humanas.

Tais imagens no entanto só são compósitas em aparência: elas não representam quimeras compostas de pedaços anatômicos emprestados de diversas espécies, mas sim não humanos nos quais se assinala por meio de alguns atributos humanos que eles possuem, assim como os humanos, interioridade que os torna capazes de vida social e cultural (DESCOLA, 2016, p. 130).

Se pensarmos a câmera-cão de Alberto Alvares funcionando a partir desse regime, ela assume as propriedades das máscaras Yup'ik do Alasca, citadas no texto de Descola, representando a interioridade dos animais a partir da inserção do rosto humano. A câmera-cão é uma máscara-cão animista com finalidade de mudar o ponto de vista, onde a postura do animal irá caçar as imagens. Aqui, o que a figuração tenta representar é uma relação sujeito-sujeito. Embora Descola atribua uma interioridade,

o que é ausente no perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro, o deslocamento de funções é similar.

Já o modelo naturalista é inverso ao animismo: ao contrário dos corpos, mas é a interioridade dos humanos que os diferencia dos não humanos, assim como é a interioridade que diferencia os grupos e os indivíduos. Tanto a figuração naturalista, quanto a figuração animista pretendem representar uma interioridade. Porém, enquanto o animismo não se preocupa em representar apenas a interioridade dos humanos (esse é presente apenas como arquétipo de outras interioridades), os naturalistas representam apenas a interioridade humana, além de utilizá-la para marcar a diferenciação em cada pessoa. A pintura flamenga, segundo o autor, desde o século XV marca uma nova maneira de pintar. Nessas pinturas, a figuração do indivíduo tem a representação de sua interioridade em técnicas realistas principalmente no olhar.

Descola, ao propor uma antropologia da criação da imagem, ao invés de uma antropologia da arte, afirma que os modos de representação não deveriam ser entendidos como ilustrações de sistemas discursivos pré-existent; pois nem sempre a figuração ocorre simultaneamente à representação proposital. O registro icônico tende a se antecipar ao registro proposital. “Se a questão é responder a suas promessas, uma antropologia da figuração deveria então resultar não numa gramática das formas, mas numa morfologia das relações” (DESCOLA, 2016, p. 136). Também em diálogo com essa noção, uma antropologia que se pretende analisar a produção audiovisual de indígenas deveria se ocupar mais das formas de relação estabelecidas (nas produções e nas imagens criadas), do que em estruturas narrativas estabelecidas; embora essas possam ser entendidas como resultados propositivos de reflexões sobre as próprias relações estabelecidas. Bem como observamos anteriormente na crítica da cineasta vietnamita sobre uma figuração presente em parte no cinema de documentários que representam uma relação de sujeito a objeto. Sua crítica se localiza exatamente na sedimentação de um modo de figuração ligado a uma época e lugar, impossibilitando o documentarista ultrapassar de maneira criativa esse quadro ontológico.

2.1. Identidade e representações

Para Vincent Carelli (2016), o índio faz parte do mito de origem do Brasil de maneira que se manifesta como um misto de orgulho e símbolo de atraso, fadado ao desaparecimento. Dos filósofos iluministas, herdamos a ficção do “bom selvagem” que era usada por eles para criticar a própria sociedade com a ideia da inocência, da pureza, do guardião da natureza e de uma sociedade igualitária.

A representação dos indígenas no cinema, quando não ligada a essa visão, está ligada a uma imagem de entrave para o progresso. De maneira preconceituosa e estereotipada está presente na história do cinema nos *westerns* americanos, onde a narrativa abusava de um universo dicotômico em que os nativos foram representados como vilões selvagens e violentos.

O indigenista brasileiro analisa a contribuição do projeto Vídeo nas Aldeias para promover uma diversificação de estéticas e discursos fílmicos dentro do contexto cibercultural. E, a partir do momento que os indígenas passam a filmar, os filmes dos índios entram em confronto com a ideia de que o indígena em contato com os não indígenas estaria em degradação, ou perdendo a “pureza” de sua cultura original. Carelli lembra que abandona seu posto na Funai, por causa da postura autoritária do órgão em 1973, e funda o CTI (Centro de Trabalho Indigenista), partindo do que ele chama de um indigenismo de Estado para chegar em um indigenismo alternativo. Ele ainda lembra que sem ouvir falar de Jean Rouch, mas após o contato com o cineasta Andrea Tomacci no qual lhe é proposto um projeto de comunicação intertribal, experimenta o “cine-transe”³⁴ como dispositivo de filmagem.

Logo, os indígenas passam a realizar vários rituais para não perderem a possibilidade do registro da memória e retomarem práticas abandonadas há mais de 20 anos, como no caso dos rituais Xavante filmados pelo cineasta Divino Tserewahú, que tem sua trajetória ligada ao VNA. Os indígenas passam à performance para registrar suas cerimônias de furação de nariz e lábios. Carelli lembra que, com o sucesso e reconhecimento internacional, logo apareceram financiamentos e no futuro o projeto

³⁴ N.A: No campo da produção fílmica, inspirado por Dziga Vertov (1896-1954), [Rouch] utiliza o recurso do cinema-direto de modo próprio, preferindo considerá-lo um cinema-verdade, recusando tratar a matéria fílmica como simples objeto. Sua proposta é explicitar a relação entre o cineasta e as pessoas filmadas (sujeitos da mise-en-scène), defendendo que o etnólogo-cineasta seja por elas afetado, em uma experiência que denominou cine-transe.

entraria no programa federal Cultura Viva³⁵, aumentando o diálogo com a sociedade civil e participando efetivamente do diálogo com as Secretarias da Cidadania Cultural, como a da Diversidade e Identidade. Infelizmente, após um golpe parlamentar em 2016, programas parecidos se não extintos foram “secados” e perderam força e apoio, sendo o próprio Ministério da Cultura extinto, tendo suas atribuições absorvidas pelo recém-criado Ministério da Cidadania.

Hoje o projeto deixou um legado e chamou atenção para como os indígenas estão dispostos a “colonizar” o audiovisual e a internet. Assim cada etnia, cada aldeia, passa a encontrar na web e na produção audiovisual uma maneira diferente de produzir seus vídeos. Por exemplo: as etnias no sul da Bahia percebem suas identidades étnicas negadas em detrimento às classes sociais, à lógica de trabalho capitalista e terão seus conteúdos ligados à afirmação étnica. Os índios Waiãpi conheceram os Zo'ê através das imagens de vídeo no norte do Pará (*A arca de Zo'ê*, 1993), o vídeo é uma belíssima experiência de contato interétnico. Já os Xavantes registraram suas cerimônias de iniciação em *Wapté Mnhõnõ, a iniciação do jovem xavante, em 1999*. No estado do Espírito Santo, jovens Tupiniquin tentam resgatar sua língua e registrar os seus mitos. Os Guaranis Mbyá se conectam em rede até “o centro do mundo” em suas lutas pela terra. Na aldeia temática Tekoamirim, as redes sociais servem para divulgação turística, agendar visitas com escolas e apresentar uma nova relação com a terra aos *juruás* (os não indígenas para os Guaraní). Na educação indígenas, crianças entregam suas entrevistas com os mais velhos como trabalho escolar em vídeos de celulares. Se antes as possibilidades de realização audiovisual e conexão intercultural era por meio de agentes externos (institutos, ong's e universidades), o barateamento das tecnologias da informação têm facilitado o acesso e, por conseguinte, a transformação da estética do audiovisual, o registro da memória coletiva, a articulação de lutas e o questionamento da visão romantizada do índio selvagem e ingênuo.

³⁵ N.A: Cultura Viva é um programa do governo federal brasileiro, criado em 2004, em 2014 passou a ser política de Estado pela Lei 13.018, que institui a Política Nacional de Cultura Viva, que simplifica e busca desburocratizar os processos de reconhecimento, prestação de contas e o repasse de recursos para as organizações da sociedade civil.

2.2. O mito e uma possível estrutura de roteiro.

Tiago Kauê, entre os realizadores de audiovisual, foi o jovem que mais manteve uma conversa comigo, enviando áudios ou ligando para falar de seus projetos. As explicações espirituais ocupam bastante espaço no pensamento e nas suas produções audiovisuais. Em *Faces do Coração* (2015) o protagonista tem como objetivo salvar uma moça com amnésia e conforme ela recupera a memória precisa rever sua decisão em assumir um lado em um mundo bipartido. Para Tiago Kauê, esse mundo duplo é muito bem explicado pela presença ou ausência de um deus em todos nós e a partir das escolhas iríamos nos construindo em vida.

A história da qual acompanhei a roteirização é fundamentada no conflito entre dois irmãos que culminará na futura liderança da aldeia. O antagonista antes mesmo de se opor ao irmão protagonista põe a história em movimento ao pôr um subterfúgio conquistar a admiração da aldeia. Aqui o mundo é dividido entre cruel e justo, raptor e raptado. Essa bipartição do mundo aparece em outras histórias do Tiago: quando o Tupinikim passa a ter dificuldade para filmar o roteiro de *O Enorme Gavião*, ele não só aproveita algumas cenas já gravadas, mas personagens secundários constroem seu novo projeto como filmes distintos que compartilham o mesmo universo. Esses personagens encontram novamente um mundo dividido e devem fazer escolhas. Segundo Tiago o universo indígena é assim, como o não indígena. O mesmo deus das igrejas evangélicas apareceu para os seus antepassados como Tupã e, segundo o jovem, o objetivo era o mesmo, orientar as escolhas no interior de um mundo bipartido.

Desde nosso primeiro encontro, Tiago trabalhava com a ideia de filmar o mito do enorme gavião e nossas conversas sempre giraram no entorno desse projeto dele. Seu interesse partia dos seus estudos como autodidata em animação 3D aproveitando a oportunidade para colocar a enorme ave em seu filme. A história do gavião se passa em Comboios, mas é contada pelos Guarani no livro *Os Tupinikim e Guarani contam...*³⁶

Antigamente na aldeia de Comboios, tribo Tupinikim, existia um gavião muito grande, com um bico descomunal e garras extremamente

³⁶ N.A: O livro foi elaborado pelo Curso de Formação de Educadores Índios Tupinikim e Guarani-ES entre 1998 e 1999. É uma coletânea de contos reunidos por educadores indígenas nas aldeias de Boa Esperança, Caieras Velha, Comboios, Irajá e Pau-Brasil.

afiadas. Esse demônio aterrorizava a comunidade. As crianças eram o principal alvo de sua maldade.

Certo dia, o chefe da tribo reuniu a sua comunidade para achar um meio de destruir o gavião.

No meio da reunião, um jovem guerreiro se propôs a procurá-lo sozinho, com arco e flecha, no meio da mata, mas não encontrou o bicho.

A comunidade continuava em mágoas, porque as crianças estavam desaparecendo.

O cacique e suas lideranças fizeram uma arapuca com flechas pontuda, o gavião veio e a desarmou, a flecha pegou em sua asa, mas ele foi embora. Um dia, um casal de velhos sábios da aldeia estavam à beira de uma pequena fogueira e teve a ideia de colocar nas cabeças das crianças bandas de cuias, para quando o gavião chegar, só encontrar a cabaça.

Fizeram o teste. O gavião veio, pousou e pegou só a cabaça, mas foi contente, pensando que levava uma criança. Quando chegou em seu esconderijo, ficou decepcionado e morreu de fome.

A comunidade fez festa com muita dança e bebida e até hoje continuam as tradições. (MUGRABI - Org. 1999, p. 41-42).

Tiago tinha ficado satisfeito com a primeira filmagem da história mítica, mas acredita que esta tem um potencial maior. “Marlos, eu quero fazer uma história para emocionar”, então planeja montar uma casa cenográfica para incendiá-la, construir animais 3D, usar *chroma key*... Além de algumas visitas, nossas conversas por telefone se tornaram frequentes, assim como mensagens de áudios com novidades para o roteiro. O jovem tira de seu canal do *youtube* a primeira versão filmada do mito e convida seus amigos para uma nova filmagem.

Em dezembro de 2017, convidei o Thiago para participar de uma oficina de roteiro para documentário oferecida pelo cineasta capixaba Ricardo Sá. Seu interesse não girava em torno de documentários, tinha a história do Atãgatu (o protagonista do Enorme Gavião) na cabeça e queria realizar. Mas foi uma oportunidade para conversarmos sobre cinema, assistir a filmes e falarmos sobre o seu processo de produção enquanto ficava alguns dias em minha casa. Nessa ocasião, conversamos todos os dias sobre como eu poderia ajudar na elaboração do roteiro. Dessa vez ele queria planejar um roteiro, pois anteriormente esse nascia conforme o processo de filmagem era contínuo em relação à história, sem rupturas. Gravava em sequência: cena 01, cena 02, cena 03. Independentemente se a cena 01 e 03 tivessem mais ou

menos os mesmos atores e fossem gravadas na mesma locação. Como o roteiro não estava no papel, apenas na sua cabeça, era melhor seguir a cronologia do que economizar tempo. O enquadramento era pensado na hora, o diálogo era um plano sequência quase de improviso, já que os atores sabiam o conteúdo do diálogo, mas não havia um roteiro a ser decorado.

Não se trata aqui de dizer se um processo é mais ou menos eficiente em relação ao outro, mas de marcar as diferenças e as mudanças que assumimos para desenvolver o roteiro. O cinema, principalmente o Hollywoodiano, já estabeleceu e consolidou uma gramática própria. Para o líder indígena e realizador Ailton Krenak, o cinema indígena está acostumado com as “imagens descontroladas” de um novo tipo de olhar. “Nós não estamos fabricando pastel, como dizia o cineasta Luis Buñuel. Não vamos entregar pastel, que tem que ser rapidinho, comer enquanto está quente” afirma Ailton na Bienal de Cinema Indígena em São Paulo (SANCHES, 2016). Essa característica estética marca não apenas um processo inventivo na linguagem, mas também uma luta por direitos, a evidência de outra lógica coletiva e de representação. A reflexividade da linguagem audiovisual dos povos indígenas não está presente em assuntos exóticos ou explicações verbais. Como defende David e Judith MacDougall, não estará presente no aparato técnico ou na presença de pesquisadores, mas na própria estética desenvolvida por seus realizadores (BARBOSA, 2016).

Essa tensão entre uma forma estabelecida e pragmática de fazer filmes e um processo inventivo que resulta em renovações estéticas, aqui é vista sob a luz lançada por Sahlins (1990) ao propor uma síntese entre estrutura e história. O autor nos lembra que apesar de existir uma certa tradição estruturalista onde se pressupõe que história e estrutura são antinomias em que uma está negando a outra, na ação simbólica, diacronia e sincronia coexistem de maneira indissolúvel. É essa síntese que o autor propõe entre história e estrutura, já que, para uma experiência ser comunicável, ela precisa ser organizada em um esquema cultural pré-existente. Para dar conta dessa síntese entre estrutura e história, ele recorre à noção de mito, para ser mais preciso, mitopraxis.

O conceito sugerido pelo autor procura fundir os horizontes da estabilidade e da mudança. “Para Sahlins não há somente um homem passivo sobre a égide de um inconsciente inatingível, como fórmula Lévi-Strauss; tampouco uma ausência de

estrutura de significados que não dê conta da dinâmica da história. Porém, há uma estrutura que é constantemente ressignificada pelo “evento”³⁷.” (SALLES, 2014, p. 226). Nesse sentido, mesmo a narrativa (o mito) possuindo uma estrutura específica, ela se atualiza e ganha forma quando evocada em questões práticas(práxis) do evento.

O cinema clássico possui uma narrativa estabelecida que todos nós conhecemos pela influência principal do cinema norte-americano. Esse cinema atrai e fascina Tiago Kauê, é essa forma clássica que ele demonstrou interesse em entender. Logo depois que ele faz a oficina de roteiro para documentário com Ricardo Sá, ele me confessou que tem interesse em saber como se estrutura um roteiro. Quase um mês depois da oficina de documentário recebo um e-mail com a primeira versão do roteiro do Enorme Gavião, são cento e três páginas na formatação de roteiro divididos em sessenta e quatro cenas.

Trocamos e-mails por vários meses e decidimos que iríamos fazer um “esqueleto” (escaleta) do roteiro para ele escrever em cima, para poder se guiar. O objetivo inicial era passar para o Tiago, como ele havia pedido, orientações para escrever o roteiro seguindo os estágios de criação (argumento, escaleta e roteiro). Essa escaleta não apenas o ajudaria a ver melhor o roteiro para tomar decisões narrativas, e poderia ajudá-lo também a ver também as ações e os temas que aparecem na história.

Tiago parte do mito citado acima para atualizá-lo como história de amor, disputa por poder, conflitos entre parentes. A estrutura de roteiro pensada por Tiago, dentro da lógica do cinema clássico, não é uma mera versão do mito do gavião, não sendo o nosso objetivo fazer uma comparação aqui entre as histórias. Afinal, segundo o mestre Levi-Strauss, não conseguimos compreender o mito como uma sequência continua.

Esta é a razão porque devemos estar conscientes de que se tentarmos ler um mito da mesma maneira que lemos uma novela ou um artigo de jornal, ou seja linha por linha, da esquerda para a direita, não poderemos chegar a entender o mito, porque temos de o apreender como uma totalidade e descobrir que o significado básico do mito não está ligado à sequência de

³⁷ Sahlin (2009) faz uma crítica aos estudos de história que colocam o “evento” em oposição a “estrutura”. Para o antropólogo, o evento é um acontecimento dotado de significância, para tal depende de uma estrutura de significação.

acontecimentos, mas antes, se assim se pode dizer, a grupos de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da História. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 53-54).

Não há na busca de uma estrutura de referência no mito algo que pudesse ser explicada pelo roteiro. O antropólogo Viveiros de Castro, participando de uma palestra na USP em um evento para homenagear o centésimo aniversário de Levi-Strauss (CASTRO, 2008), afirma que, segundo o francês, o mito de referência não tem importância e que o mito da referência cede lugar ao sentido do mito. O mito mesmo é uma máquina de sentido, é a tradução pura. Sendo assim, em nada o mito perde em ser traduzido. Então para ele, o mito em Levi-Strauss, é a própria tradução. Um dispositivo para transformar um código sobre o outro e projetar um problema sobre outro problema análogo, fazer circular a diferença e anagramatizar o sentido.

Como vimos anteriormente, a máquina de significar indígena é capaz, através do modo ontológico animista, significar o espírito humano em animais. Frequentemente os pássaros são dotados dessa espiritualidade indígena. Na mesma coletânea de contos que foi registrado pelos educadores o mito do enorme gavião, encontrei outra história envolvendo um gavião: O mito do gavião e o caborê³⁸.

Nessa história, “a mais exuberante de todas [árvores] abrigava pássaros que cantavam alegremente ao pararem ali para se alimentar de frutas e sementes” (MUGRABI, 199, p.194). E, em uma alegre manhã de verão, um gavião de garras afiadas tenta enganar o caborê que cantava uma linda canção. Em tom provocador, o desafia a cantar de olhos fechados, pois de olhos fechados o canto é mais bonito. Naquele momento responde com desprezo o caborê: Você é esperto, gavião, quando os animais são espertos, deixam um olho fechado e outro aberto.

Na história, temos a natureza das duas aves: o gavião, ave de rapina esperto e traiçoeiro. É o caborê, sábio e altivo. Essas características do espírito humano também podem ser observadas no artigo “O mito do caburé e do gavião e a regra da diferença” (CARDOSO; SOUZA, 2016). O mito aparece entre os Pataxó, com uma pequena diferença na grafia da ave, e é descrito na aldeia Muã Mimatxi por Kanátyo. É contada como uma história do início do mundo, quando os bichos falavam. “Então assim, no tempo em que os bichos eram gente, tinha um caburé que andava

³⁸ N.A: Esse mito foi registrado na Aldeia de Pau-Brasil pelo educador indígena Valdenir Almeida da Silva

ensinando” (CARDOSO; SOUZA, 2016, p. 112). Ensinao ao seu jovem filho caburé a ciência da natureza e a cantar. “Ôh, meu filho quando você cantar você tem que cantar assim [som do caburé cantando] e com os olhos arregalados, com os olhos arregalados assim”. Ao ver o pai ensinar o filho, um gavião desafia o caburé a cantar de olhos fechados, pois seria mais bonito o canto quando se fecha os olhos. “Na hora que ele [o caburé] fechou o olho o gavião passou a mão nele e saiu voando e levou ele, foi embora, eliminou ele”. O caburé filho cresce sem o pai, mas já tinha aprendido o que precisava. Um dia o caburé reencontra o gavião que tenta fazer o mesmo desafio de cantar de olhos fechados. O caburé canta, mas não fecha os olhos. O gavião, afoito, parte para cima do caburé que “vira ali, desvira ali e o gavião com avanço para pegar ele, e lá vai ele lutando. Aí tinha uma moita assim, cheia de espinho, desses espinhos grandes, grandão né, aí ele veio”, narra Kanáttyo. O gavião, muito maior que o caburé, não consegue passar pela moita e transpassa o peito com um espinho. Sofrendo e preso ao espinho o gavião pede ajuda a um urubu que se aproxima. O urubu responde ao pedido de socorro dizendo que ainda não podia retirá-lo dali, pois ainda não estava frio. O pedido se repete algumas vezes e a resposta é a mesma. Por fim, o gavião morre e é comido pelo urubu.

No mito do Enorme Gavião, esse personagem de má índole reaparece. “Esse demônio aterrorizava a comunidade: as crianças eram o principal alvo de sua maldade”. Enquanto no mito do caborê a ave de rapina parece não fazer distinção entre os filhotes e os adultos, aqui as crianças são seus principais alvos.

No roteiro do Tiago, temos uma crise que é o sequestro das crianças pelo gavião e, no desenrolar da trama, descobrimos que o antagonista havia provocado a ave gigante roubando seu ovo. No roteiro a crise e a resolução da crise passa pelo tema geracional, pois houve no mínimo duas tentativas antes da resolução: o jovem guerreiro que, valentemente, parte em busca do gavião, mas não o encontra. E a reunião do cacique com demais lideranças, quando decidiram por fazer uma armadilha, porém a ave era grande demais para a armadilha e não consegue capturá-la. Nesses dois momentos temos o conflito do protagonista com as lideranças e a disputa com o irmão antagonista para ser a liderança jovem.

A terceira tentativa de solução da crise parte de um casal de velhos sábios que pensam e colocar cuias na cabeça das crianças, assim, no ataque, a ave só levaria

as cabaças. Ideia que soluciona a crise. Aqui então temos em uma extremidade a criança, que assim como o caburé, é a continuidade e carrega os ensinamentos da natureza passado pelos pais. E em outra extremidade, o casal de sábios que solucionam a crise por meio da inteligência e reflexão.

O roteiro escrito por Tiago não é uma versão do mito, mas o mito está presente no roteiro dando sentido, passível de ser traduzido na metáfora fílmica. Um dispositivo que sobrepõe um código ao outro, um problema a outro problema análogo. Enquanto no mito é o casal de velhos que resolve a crise, é na coragem e no protagonismo do guerreiro que a narrativa fílmica se desenvolve. O casal de velhos sonha a resolução da crise, enquanto no mito eles resolvem criativamente próximos à uma fogueira, no roteiro eles são mortos em um incêndio criminoso. Na realidade fílmica, o principal inimigo é resultado dos conflitos políticos na aldeia, mesmo o gavião foi trazido pelo Jibatã.

2.3.1 Decupando cenas

A seguir, uma pequena síntese do roteiro desenvolvido tenta incluir o desencadeamento de ações principais que estão presentes no roteiro. O eixo da narrativa fílmica é o mito com o mesmo tipo de resolução: a cuia na cabeça das crianças, solução revelada a partir de um sonho tido por um casal de anciões. Destaca-se do mito os esforços do jovem guerreiro Atãngatu (forte e guerreiro) para derrotar o monstruoso gavião. Diferencia-se do mito o fato que as lideranças da aldeia nessa tradução não saem em caçada da ave, o que gera um descontentamento e desacordo entre o protagonista e a liderança de seu pai Gûyrá (pássaro). No roteiro e na versão de 2012, aparece a figura do irmão antagonista, Jibatã (braço forte), que ambiciona a luta interna de poder à aldeia e atrai o gavião com o plano de sair com imagem de herói. A história se inicia com o encontro de Atãngatu com Falco, seu amigo, quando os dois testemunham uma passagem do gavião. Retornam à aldeia e, ao descobrir que mais uma criança foi levada, Atãngatu interrompe uma reunião das lideranças e os acusa de negligência. O pai lembra da pouca idade do jovem. Jibatã tenta fazer aliados e é recusado pelos amigos do irmão. Desde o início, o papel de antagonista mal-intencionado aparece na narrativa, conta mentiras sobre o treinamento dos jovens, o que faz com que seu pai afaste Kuruá (antigo treinador) dessa responsabilidade, agora assumida pelo vilão. O vilão pretende, na liderança do

grupo de guerreiros, planeja sair em busca do gavião, e, assim, se consolidar como futura liderança. Atãgatu e um grupo de dissidentes saem em outro grupo, descobrem o ovo da ave escondido por Jibatã e entram em confronto.

Paralelamente, temos a história de Tendy, a “mocinha” sofre com a perda do irmão capturado pelo gavião. Ela é responsabilizada pela morte do irmão, pois estava em sua companhia quando foi raptado pela ave, as duas estão em constante briga. Depois de ver o espírito do irmão morto é acusada de bruxaria, ou melhor, é acusada de praticar “feitiço branco” ou não indígena. Se por um lado o feitiço de branco é condenado, o saber da natureza, da curandeira e as visões do casal de anciões são aceitas no local. O casal que tem o sonho revelador que irá resolver o drama com o gavião, acaba tendo um fim trágico depois que a turma de Jibatã incendeia a casa dos idosos. Tendy é inocentada em um julgamento composto pelas lideranças e o conselho de mulheres. Jibatã é descoberto e preso depois que os dois grupos entram em luta corporal. Depois da morte do casal Atãgatu, lembra o conselho dos velhos e testa o artifício da cuia, a comemoração é um banho de rio.



Figura 04: Ensaio para a refilmagem do Enorme Gavião, de Tiago Kauê.

Fonte: Tiago Kauê

2.3.2 O monstro e os aliados

Na conclusão do artigo de Cardoso e Souza (2016) eles apontam uma tradução possível entre os Pataxó na tentativa de entender o pensamento cosmológico Pataxó e a relação com o homem branco. Enquanto o Caburé é a sabedoria de como se canta, o gavião é a fome voraz. O artigo trata de relacionar a presença do gavião com a invasão do território indígena, assim como em Aracruz temos conflitos com empresas como a Aracruz Celulose. Porém essa tradução não deve meramente buscar analogia entre o mito e possíveis sentidos, pretende descrever relações de alianças e conflitos no que diz respeito às relações da comunidade com as empresas no entorno. Essas relações no filme aparecem por meio da figura do posseiro e das disputas por lideranças. Em Aracruz essas relações se iniciam entre os agentes externos e os realizadores locais, e como eles elaboram estratégias que possam lhe beneficiar. Como os agentes externos despertam interesses entre os jovens de Comboios e como esses negociam a participação nos projetos fílmicos apresentados por quem é de fora? A aproximação do Tiago com o audiovisual é similar ao que observamos em relação ao envolvimento de outros indígenas com o audiovisual. Um agente externo (produtores, universidade, ONG's) realiza seus projetos, em alguns casos oferecem oficinas, mas muitas vezes, com a conclusão do projeto, não deixam condições para os indígenas continuarem produzindo. Porém, esses jovens tornam-se referência e toda vez que um realizador retorna, a aldeia os indica para trabalharem nesses projetos. Comigo não foi diferente, seja pela universidade ou moradores, sempre eram indicados quase sempre os mesmos rapazes.

Joselino, professor Tupiniquim, tem costume de escrever projetos para editais de incentivo à cultura. Ganhou quatro premiações pela Secult-ES entre projetos feitos em seu nome ou de algum outro membro da comunidade. Seu projeto atual é fazer uma trilogia relacionando as fases de produção do tambor indígena. Desde a ida ao mangue para a retirada da madeira até a fase final. Para isso comprou, com a verba do último edital, uma máquina fotográfica DSLR para as filmagens. Ainda com os editais, Joselino montou o que ele nomeia de CineBike. Uma bicicleta na qual ele transporta tela, projetor e notebook para realizar um cineclube móvel na aldeia. Sua estratégia é projetar um filme ligado à indústria cultural e no fim do evento, filmes e

curtas com temática étnica. Essa aproximação, negociação e tensões com os agentes externos nos faz pensar no artifício da cuia no mito. Ele confessa que gostaria de não exibir filmes de grandes bilheterias, apenas com temática étnicas, mas confessa que não teria público.

Não sendo possível se livrar do enorme gavião, a cuia é posta na cabeça das crianças permitindo o convívio com os ataques da ave sem a perda das novas gerações e são esses mesmos que agora produzem suas imagens de maneira reflexiva. Em Caieras Velha, onde mora Joselino e são realizados os jogos indígenas, a produção audiovisual sob sua liderança é pensada como arma política. Os jovens registram as festas e os sorteios realizados para levantar algum dinheiro na comunidade. O material filmado deve ser usado para pensar no destino das verbas arrecadadas em rifas e como argumento com outros grupos de jovens sobre o uso do dinheiro.

No dia 18 de novembro de 2017, participei de uma reunião que o Tiago organizou com os atores do filme na escola em que trabalha em Comboios. As roupas ficam por conta dos atores e as armas serão pensadas pelo diretor e um amigo. Ele me mostrou alguns esboços de setas desenhadas, possuem um traço *mangá*. Na primeira versão, aparece uma aldeia com uma visão romantizada do indígena, toda história se passa na mata ou no leito do rio, o figurino é composto por pinturas, lanças e penachos. No remake, esse visual seria substituído, é um consenso entre os participantes que não são e nem querem ser o índio de séculos atrás, “parado no tempo”. O resultado disso é que apenas o monstro alado parece permanecer sem grandes mudanças do primeiro filme para o segundo. O visual que eles se representaram no primeiro vídeo não os agrada mais. Esse planejamento inicial vai ficar apenas no papel, segundo fotos enviadas por Tiago, seus atores estão usando shorts e lanças bastante comuns. Isso tem mais a ver com a dificuldade de produção que eles estão percebendo apenas no set.

Na cena 09 do primeiro tratamento do roteiro, a personagem Melinda decide banhar os cabelos no rio quando é agredida por outras moças. “Olha, olha... Vê meninas, se não é a pequena posseira que está usando nossa água”. “Eu não sou posseira. Sou nascida e criada aqui, como vocês”, responde Melinda. Namú, que parece ser a líder

do grupo de meninas, continua “Nem de longe, muito menos de perto você se parece com a gente, ô filhote de cruz credo”. A maldade das adolescentes quer negar a identidade cultural à Melinda, que, por sua vez, parece entender a necessidade desse artifício político para legitimar sua presença na aldeia. Esse confronto em Comboios surge com as demarcações, e o que era, até então, um convívio pacífico dá espaço para hostilidades.

A falta de consenso sobre quem considerar aliado ou não, está presente desde a primeira demarcação. Em 1983 a FUNAI passa a considerar “posseiros” quem não morasse em núcleos mais conhecidos. Lugares mais distantes como as Matas dos Caboclos eram desconsiderados, mesmo que a migração para Caieras Velhas fosse comum nesse período:

Vários membros da família de Seu Antônio casaram-se com o “pessoal do Irajá”. Seu pai morava na margem direita do Piraqueçu [Santa Rosa] e tinham algumas roças por ali. Doando as terras para os filhos que contraíram matrimônio, ele acabou transferindo-se para Irajá, morando por ali até falecer. (SILVA, 2000, 192).

A reflexão posta pelo roteiro parece estar de acordo com o entendimento dos mais jovens e em relação à identidade dos indígenas ligados à “cultura escrita”.

Os novos arranjos administrativos, como a Associação Indígena Tupiniquim Guarani (AITG), provocaram uma reação estranha entre as lideranças dos Tupiniquins. De uma hora para outra era a leitura que orientava as decisões, impressas em extensos relatórios, nunca antes lidos em sua inteireza”. (SILVA, 2000, 192).

Conversando com Tiago sobre o roteiro, ele se posiciona de maneira contrária à forma como alguns “posseiros” foram expulsos e como a permanência de outros estavam ligados à alianças locais. Os “posseiros” para os envolvidos na produção não são apenas quem anteriormente se apropriou de seu território, mas quem se apossa de seus símbolos e quer determinar quais elementos são “verdadeiramente” indígenas. Suas práticas e saberes estão ligados ao passado pré-colonial, mas não isolados, estão em constante contato com outros indígenas e não indígenas de maneira cada vez mais intensa. Longe disso significar uma inevitável extinção, diz respeito ao processo de reflexão sobre a historicidade herdada e as tentativas de invisibilizar o indígena na história. A reflexão sobre a identidade e autodeterminação é presente e está em constante movimento.



Figura 05: Gravação do “Enorme Gavião”.
Fonte: Tiago Kauê.

3. Os sujeitos da pesquisa e as condições de produção dos seus filmes

Entre o ano de 2009 e 2012, um projeto gerido pelo Instituto Parceiros do Bem realizou várias oficinas de audiovisual nas aldeias de Aracruz e disponibilizou equipamentos audiovisuais durante um ano (COSTA, 2014). Deste projeto foi realizado um documentário de curta-metragem intitulado *Mimby Marae'y* (Flauta Sagrada, 2012)³⁹.

Maynon participou de todo o processo do curta onde seu pai conta a importância da flauta para o povo Guarani. Em 2013, Marcelo divide a produção e direção de *Relwaapa- Ritos de Passagem Guarani* (16 min) com Ricardo Sá. O filme trata dos rituais de iniciação dos jovens guaranis ao iniciarem a vida adulta e receberem as obrigações nessa nova etapa de vida. Na obra Marcelo dialoga diretamente com o tempo da cidade e o impacto no tempo dos Guaranis. No caso do ritual de passagem feminino exige um tempo que entra em conflito direto com o calendário escolar. As jovens não querem perder aula e nem as datas das provas. Um ritual que originalmente duraria todo um mês com reclusão e longas conversas com as mulheres mais velhas acaba sendo encurtado. O vídeo questiona os limites de uma escola diferenciada e voltada para a educação indígena. A liderança guarani deixou claro, após a exibição, que ele percebe o filme como uma possibilidade de transmissão e conservação de um saber que é originalmente oral.

No dia 20 de setembro de 2018, encontrei Maynõ na UFES e ele me informou que está escrevendo um roteiro sobre o mito guarani sobre a criação da mulher. Ele explica rapidamente a história: o primeiro homem pede uma companhia para Nhanderú, aproveita e pede alguém que pudesse ajudá-lo cozinhando e fazendo as mais diversas atividades para ele. Quando Nhanderú aparece com a mulher, avisa que ele fez uma companheira, mas não fez a mulher para trabalhar para ele. Fico curioso e Maynõ pede para me enviar o texto quando finalizar. Sempre quando o encontro é de maneira casual, ele mesmo não tem aparecido nas aulas de formação do Prolind. Algumas vezes enviou-me mensagens pela internet perguntando sobre *softwear* de edição. A relação existente entre a história fílmica e a história da oralidade no mito já tinha aparecido em outro momento. O meu desejo inicial era ver a história mítica sendo encenada no *set*, como me parece a oportunidade que relatarei mais à frente.

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BnMGn9fx3aA&feature=youtu.be>

O jovem Guarani havia participado de um projeto de formação em audiovisual oferecida pela empresa EcologyBrasil, uma consultoria sócio-ambiental contratada pela Fibria e pela Companhia Siderúrgica Vale. Os jovens que participaram do projeto registraram as reuniões de definição do Planos de Gestão Territorial e Ambiental de Terras Indígenas (PGTA). Eles deveriam produzir vídeos de divulgação, além de abordarem assuntos como a pecuária em território indígena, esgoto e lixo. É claro que a atuação da consultora foi vista com certa ressalva, já que os interesses de suas contratantes dificilmente conciliarão com os das aldeias.

Fato é que o projeto não chegou a ser levado até o final, pois os indígenas decidiram que o material audiovisual produzido deveria passar pela análise da Associação Indígena Tupinikim e Guarani. A EcologyBrasil queria deter todo o direito do material produzido nas oficinas e os indígenas, convictos do direito sobre as imagens por eles produzidas, decidem não dar continuidade ao projeto. Mesmo entre realizadores não-indígenas, ao pensar as condições de realização audiovisual devemos levar em consideração a ação e o investimento de agentes diversos e em posições diferentes com que o criador precisa articular. Não raro, em produções profissionais, o realizador tem que negociar o seu projeto com executivos que querem torná-lo mais rentável. Também aqui há uma negociação entre os jovens com objetivo de ampliar o seu contato com o audiovisual e serem remunerados por isso. Aproveitam para isso a tentativa das empresas que rodeiam as aldeias de construir uma imagem de responsabilidade social, tensionando com isso a constante disputa por terras.

O jovem Tupinikim Lorrان também participou do projeto proposto pela EcologyBrasil e me descreveu o momento de descontentamento das lideranças com a tentativa de ter os direitos sobre as imagens produzidas pelos indígenas:

LORRAN: A ideia inicial... cara, é: tudo que é feito dentro da comunidade indígena, ela precisa passar pelo regime de nossas lideranças (...) E aí, a gente segue a regra da obediência com a liderança, entendeu? Essa empresa que veio aí, a EcologyBrasil, veio com a ideia de trazer o Plano Básico Ambiental, que é o PBA, veio fazer toda uma pesquisa etnográfica, (...), é pesquisa da história para pensar num plano de vida para os indígenas. Então foi se falado em contratar uma empresa que estaria fazendo o registro... vídeo, áudio dessas reuniões, que foram feitos em forma de oficina.

Durou basicamente cinco... Duas semanas... Cinco oficinas... Eu não lembro. E aí, foi se pensado em usar a mão-de-obra indígena. Porque é diferente o seu olhar como pesquisador não-indígena, do que um olhar próprio indígena, entendeu? Quem nasceu aqui e sabe de nossa própria

realidade e foi um ponto de discussão assim, muito... é... que deixou a gente até meio que preocupado que você mostra uma situação que vai ser exposta lá fora para ser avaliada e aí a... a temática era muito aplausível pelos caciques... na época deram “ok”, mas ainda assim se tratando de assuntos, cara, que são muitos conflituosos. Por exemplo, nosso território tem os eucaliptos e tem boa parte que tá se tratando da criação do boi. Então como você abre uma conversa para se tratar dessas questões conflituosas, entendeu? E aí era tudo passado pela comissão de cacique, até em dado momento que o cacique daqui, o Fabiano, ele falou: Ô, Lorrان! Até aqui você pode ir cara. Daqui para frente você mantém cuidado.

MARLOS: Antes do material pararem na mão deles os caciques assistiam e falavam: “Oh! Isso pode passar e isso não pode.”?

LORRAN: Então, a princípio seria essa ideia. Porque na época... acho que tem uns 5 meses atrás, pela mão-de-obra ser indígena, a empresa achou que as lideranças não iam desconfiar: “ah, são eles mesmo que estão gravando”. E aí a comunidade, a comissão de cacique solicitou todas as gravações a onde foi passado para eles. Na época deu mais de 200gb, um que não dava nem para jogar em DVD. O que fizemos? fizemos um... resumo de todas as gravações e mandamos para eles... A empresa até ficou em falta, porque era papel da empresa repassar todas as oficinas. Fizemos oficina, o que era gravado era jogado no HD e era para ser repassado para eles, mas no final disso, foi passado para Comissão de Cacique toda a gravação. A empresa levou...

Marlos, a empresa na época não queria ficar com todo aquele produto gerado, queria ficar só com aquele trabalhado de quinze minutos e aí as lideranças... quando se trata de imagens e disposição, você tem q ter uma cautela. Ainda mais se tratando de um território indígena (...) esse material foi visto na comissão de cacique, foi apresentado a eles, mas no final de tudo... acabou q não fechamos com essa empresa... A comissão de cacique não se agradou, vamos dizer assim. E aí rompeu com aquele namoro daquele projeto.

MARLOS: então o projeto não foi até o final.

LORRAN: Não, preferiu se afastar, entendeu? Aí, esse material a empresa pediu. Como estávamos terceirizados por ela, pediu todo material. Foi passado em cópia de CD e DVD e eles levaram embora.

Ainda existe uma clara desconfiança sobre as empresas e sobre a imagem indígena que essas empresas se esforçam em divulgar. Mas a presença dessas empresas não pode ser ignorada e dentro dessa relação forçada existem uma série de outras relações e estratégias que os indígenas recorrem como estratégia.



Figura 06: Lorrان à direita em uma oficina de fotografia para os jovens de Caieras Velha.

Fonte: Lorrان

Wesley Karai Djekupe, primo de Maynõ, também participou desse projeto e hoje administra uma página no *youtube*, o *Ayu Boatxaa*. A página é resultado de uma premiação da Secult-ES, onde os jovens por edital propõem produzir vídeos ligados à cultura Guarani e oferecer oficinas para as crianças da aldeia. A elaboração do projeto foi auxiliada por uma produtora cultural que me apresentou ao Wesley. Ele, bastante simpático, passeou comigo na aldeia enquanto falava sobre o modo de vida Guarani, o *Tekoa Pora*. Brincou com a carne que me ofereceu dizendo que era de jibóia, talvez testasse minhas impressões sobre os indígenas. Continua com voz calma falando da falta de caça na região. Para ele a caça deveria estar ligadas à saúde, sendo o consumo uma medicação e não deveria ser consumida sem motivo. Toda criatura merece viver, afirmou Wesley. Mas hoje quase a totalidade da carne hoje vem de açougues.

Wesley também é sobrinho de Jonas, descendente de Tatatí, antiga líder espiritual da aldeia, segundo relata Ciccarone (2001):

O filho mais velho de Aurora, Jonas, Tupa Kwaray na função de capitão, dedicava-se à organização dos trabalhos coletivos. Criado sob os cuidados da avó Tatati, era um homem amável e contemplativo. Não gostava de sair da aldeia e preferia dedicar-se às incursões na mata, de onde trazia taquara para o artesanato, a pouca caça ainda existente e plantas medicinais, das quais era um grande conhecedor. Destacava-se, entre os moradores da aldeia, pelo seu cuidado com a estética corporal, exibindo colares, braceletes e cintos que ele mesmo fazia, usando dentes e peles de animais. Ostentava no seu corpo marcas distintivas do orgulho de sua identidade. Separado da mulher, vivia com os filhos mais novos. Jonas dedicava-se ao preparo dos alimentos e era um dos homens mais próximos do grupo de mulheres da sua família. (CICCARONE. 2001 p. 32-33).

O jovem parece compartilhar de algumas características do tio, a fala mansa e a preocupação espiritual. Em nossa conversa ele deixou claro a admiração que tem por Jonas e que gostaria de vê-lo à frente de uma *Upy*. Para isso planejava escrever um edital com a mesma produtora cultural. Ele me levou até a casa de seu tio, estava sentado em uma cadeira de botas e jeans, ouvia música sertaneja em um pequeno rádio. Wesley o cumprimenta e me apresenta. Sentamos no pátio e eles começam a conversar em guarani sobre os materiais que seriam necessários para fazer o orçamento do projeto, material para a construção da *Upy*, ferramentas e tecido para as roupas do coral infantil.

Retomamos caminhando pela mata e Wesley me diz que tem tido dificuldade com a edição de som em seus vídeos. Já em sua casa me mostra alguns depoimentos colhidos na aldeia, a captura do som era feita pela câmera e não dava para entender o que era dito em guarani. Ele tem um gravador adquirido pelo mesmo edital, dei umas dicas para o uso do microfone e para sincronizar o áudio com o vídeo. Trocamos contatos por telefone e combinamos que se ele precisasse poderia visitá-lo novamente se continuasse tendo dificuldades.



Figura 07: Jonas Tupa Kwaray, frame do filme Reikwaapa.

Fonte: Canal Youtube Reikwaapa.

Algumas semanas depois, resolvi ligar novamente, tinha ficado com a ideia dele do projeto para a casa de reza na cabeça. Esse contato criou um tipo de atrito entre mim e a produtora cultural que me apresentou ao Wesley Karai Djekupe. Em uma dessas ligações, fiz um comentário que dizia que, para ações pequenas, como a obtenção de materiais, não haveria necessidade de esperar a premiação de editai. Talvez ele conseguisse esses materiais sem maiores dificuldades com as empresas do entorno. Disse algo do tipo “essas não estariam fazendo nenhum favor já que recebem isenção fiscal para isso”.

Causou-me surpresa o fato de tal sugestão ter indignado a produtora, que ameaçando abandonar o projeto com Wesley, deixou clara sua insatisfação por considerar qualquer contato com as empresas no entorno nociva. Claro que entendo o caráter ético de suas escolhas sobre a condição para o trabalho. Mas não me deixa de fugir

a impressão de uma relação viciada que chega a ser quase de tutora dos indígenas. Existe uma relação extremamente assimétrica entre as empresas e as aldeias, onde a luta por reconhecimento e território é constante. Os conflitos não se resumem aos momentos de maiores tensões, eles são permanentes e presentes nesses intervalos; além da aldeia ter que lidar com o preconceito de parte do aracreuzense.

Estar ciente do permanente conflito não impede os indígenas de adotarem estratégias diferentes e diversas, ora se afastando dos não indígenas, ora negociando aproximações. Os jovens de Piraqueaçu Mirim conseguem equipamentos para filmagem com essas empresas com o objetivo de produzirem vídeos que atraiam mais turistas para a aldeia temática, além de denunciarem caçadores que invadem a aldeia pela noite. Nesse sentido, cada indígena, ou grupo, cria estratégias distintas. Tiago Kauê recusou a proposta de trabalhar com audiovisual para EcologyBrazil por não lhe darem liberdade criativa e impor o tema da ecologia. Já Maynõ aceitou a mesma proposta de emprego com o objetivo de se especializarem na edição de vídeos, mas o contrato é rompido porque os indígenas entenderam que a EcologyBrazil não estava respeitando a Convenção 169⁸.

No clássico *A experiência etnográfica* Clifford (1998), analisando o texto de Raymond Williams, chama atenção a maneira como são relacionais a modernidade e o romantismo. Como um novo *self* que, deslocado da vida coletiva, sente permanentemente a perda de um passado, um jardim do Éden.

Esse sentido de uma fragmentação social difusa, de uma constante ruptura das relações “naturais”, é característica de uma subjetividade que Williams frouxamente relaciona com a vida na cidade e com o romantismo. O *self*, desconectado de laços coletivos viáveis, é uma identidade em busca pela autenticidade. A integridade, por definição, torna-se uma coisa do passado (um passado rural, primitivo, a memória da infância), acessível apenas como uma ficção, vislumbrada a partir de uma posição em que o envolvimento é incompleto (CLIFFORD, 1998, p. 86).

“Nosso filme ficará melhor do que os filmes dos Guarani!” (Por conversa de *whatsApp*). Tiago Kauê percebe essa visão tradicionalista que o não indígena faz e reclama com frequência da preferência dada aos Guarani quando produtores e realizadores querem filmar em uma aldeia ou oferecer alguma oficina. Ele percebe como extremamente importante a luta pelo reavivamento da língua e como a preservação dessa pode dar

uma vantagem política no confronto com os empreendimentos modernos por fugir da lógica dos já integrados que tanto distorce nossa percepção sobre o *ethos* indígena.



Figura 08: Frame de vídeo onde Wesley comenta sobre a vida Guarani na aldeia.
Fonte: Canal Ayu Botaxaa⁴⁰.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=882LqI3lkyQ>

4. Construir uma etnoficção?

O mito Tupinikim registrado na aldeia Guarani de Boa Esperança é assim descrito em seu primeiro parágrafo:

Antigamente na aldeia de Comboios, tribo Tupinikim, existia um gavião muito grande, com um bico descomunal e garras extremamente afiadas. Esse demônio aterrorizava a comunidade. As crianças eram o principal alvo de sua maldade. (contada por Cristina, 1999).

Esse primeiro parágrafo já nos instiga a descrever algumas questões que dizem respeito à expansão e às variações do mito no roteiro e entre os Pataxó.

Variações do Mito do Gavião	
Os Tupinikim e Guarani contam... (1999)	Roteiro de Tiago Kauê (2018)
Não há um protagonista que resolve a crise, essa é revelada por um sonho, enquanto todas as tentativas anteriores fracassam.	Atângatu é o protagonista que rompe com a apatia da tribo e segue uma jornada para se transformar em herói.
A crise é gerada pelo próprio gavião, que cruelmente rouba as crianças.	A crise é gerada por Jibatã, que de maneira trapaceira tenta se tornar o herói e a jovem liderança da tribo.
A resolução da crise é revelada por sonho para um casal de anciões. A resolução é uma engenhosidade.	A resolução se dá pelo conflito direto entre Atângatu e Jibatã. As habilidades dos guerreiros definem o confronto.

A primeira gravação do Enorme Gavião foi resultado do grupo formado com Tiago no Projeto Ma'enduara que organizou oficinas de “contação” de histórias e artesanatos. Porém, o filme não fez parte do projeto, outro filme foi resultado das oficinas. Tiago Matheus é creditado como Tiago Kauê pela edição, imagens, roteiro e narração no filme Memórias de Comboios (2012). E é na realização desse filme de 24 minutos que ele se organiza com os demais participantes do projeto e decide produzir um longa-metragem inspirado no mito do Enorme Gavião, ainda em 2012. O filme ficou pronto

com uma duração final de praticamente uma hora. Orgulhosos de terem produzido mais do que esperado pelo projeto, os envolvidos no projeto tentaram entregar o filme para a Fibria. A empresa não recebeu o DVD, não estava previsto no projeto.

Animado com a realização do longa-metragem, Thiago realizou mais um filme de uma hora e meia, o já citado *As Faces do Coração*, com a mesma estratégia de um roteiro que vai se formando segundo as condições de filmagem que a equipe enfrenta e improvisando soluções (o áudio gravado só na pós-produção).

A medida que Tiago escrevia o roteiro para refilmar *O Enorme Gavião* ele me enviava por e-mail, duas coisas chamam a atenção: existe uma tensão sexual presente e uma ameaça de violência dessa natureza sugerida entre os vilões e a “mocinha”. Ela estava ali para ser salva pelo o herói e seu cavalo. Questionei sobre o que estava representado ali, sobre o peso da ameaça. “É um romance!”, respondeu-me.

Outra coisa era as dificuldades das cenas, questionava se teria condições de filmar o sequestro de uma criança por uma ave gigante, ou mesmo o incêndio de uma casa. Em resposta, ele me enviava cenários modelados e reescrevia algumas. Nesse momento, a ideia era que a etnografia fosse feita no set, acompanhando o processo de criação do filme. Mesmo assim estávamos longe do que Rouché desenvolveu como etnoficção. Tiago não estava disposto a compartilhar o roteiro integral com os atores, só as falas. “Mesmo assim os atores principais precisam do roteiro inteiro!”, eu argumentava. Os atores participarem da montagem do filme é impensável! A conversa com os atores durante a gravação era o que mais me interessava. Porém, o tempo que o Tiago levou para iniciar a gravação extrapolou o tempo desse trabalho. Continuamos conversando, como descrito anteriormente, ele guarda o projeto do *Enorme Gavião* e utiliza o mesmo “universo” e personagens em uma história paralela. Nesse projeto paralelo, as filmagens ocorrem quase de improviso nos finais de semana que encontra seus amigos disponíveis, para isso reduziu o seu grupo e elenco. O planejamento ficará para a história principal.

Sobre seu novo filme, ainda sem nome, ele permaneceu com a narrativa heroica, na qual o protagonista precisará enfrentar uma serpente e outros animais durante sua jornada. O que atrai o jovem Tupinikim é a linguagem “clássica” do cinema e a objetividade no processo de produção profissional. Sobre o entendimento de um filme

clássico, Jorge Furtado (2005, p. 138) distingue três acepções para a palavra “clássico”. A primeira ele retira do dicionário, ligado à arte, literatura e cultura da Grécia e Roma antiga. Esse sentido não nos serve para o cinema e nem para uma antropologia.

A segunda acepção está ligada ao uso mais comum, quando um filme sobreviveu à prova do tempo, tratando como um filme “bom” e antigo. Nesse sentido, como uma obra que sobrevive no tempo, seria interessante para acessar representações em contextos históricos específicos. Mas, isso se aproxima da “antropologia da arte” que Descola não acredita ser possível realizar, como vimos no capítulo 2, por remeter a um tempo e espaço limitado, sem possibilidade de universalização e comparação.

A terceira ideia de “clássico” diz respeito a um padrão dominante, normalmente com uma estrutura dramática e procedimentos narrativos dos últimos 60 anos de cinema norte-americano. Essa estrutura, como na mitopraxis, existe em virtualidade, coexistindo com a história. A estrutura narrativa “se desvela na conjuntura de um evento específico” (SALES. 2009, p. 230), tomando forma e fomentada por questões práticas.

É a partir dessa última concepção de clássico que iniciamos nossas primeiras conversas sobre o formato da oficina, ele me apresenta o roteiro e decidimos transformá-lo em escaleta antes de prosseguirmos. Seu objetivo é entender o que teria na sua narrativa de “erros” e “acertos” próximos à narrativa consolidada pela história do cinema. Tentamos afastar a ideia de “erro” no intuito de preservar características que são propriamente da narrativa mitológica. Nesse sentido, vou tratar aqui de mais de uma versão do roteiro, conforme as alterações irão acontecendo durante os tratamentos.

O interesse do Tiago, enquanto realizador, não é seguir uma fórmula como receituário, mas “ler” melhor os filmes que, de maneira intuitiva, já percebe uma certa “gramática”, como as paletas de cores que se repetem em determinados gêneros. O “cinema de dinheiro” que tem grande sucesso comercial, e que alcança um público maior, divide a narrativa em três atos perfazendo um total de doze etapas. Essa estrutura é consolidada nos roteiros a partir dos estudos do mitólogo Joseph Campbell em *O herói de mil faces*, que Christopher Vogler fez no livro *A jornada do escritor: estruturas*

míticas para escritores (2006). Campbell acredita que todas as narrativas heroicas possuem aspectos em comum: no primeiro ato é mostrada a vida comum do herói-protagonista que recebe um chamado para aventura e a recusa. A virada para o ato dois é quando o protagonista encontra um “mestre” e ele aceita o desafio. No ato dois o universo do protagonista foge do comum, do cotidiano do primeiro ato e tem o seu ponto alto na resolução do drama. O ato três mostra a transformação do mundo normal e o triunfo do herói. Essa compreensão de Campbell, tentando sistematizar os mitos em premissas gerais, está de acordo com Levi-Strauss, ao colocar os mitos no nível do inconsciente humano. Sendo, no inconsciente encontrado seu significado em qualquer cultura, Vloger acreditava ter encontrado uma teoria geral para roteiros.

Essa relação do mito com o inconsciente não é um consenso na antropologia. “Para Sahlins, todas as categorias informadas pela tradição estão correlacionadas constantemente a uma tensão entre estrutura e evento” (SALLES, 2009, p. 230). Ou seja, para Sahlins, o sistema simbólico é uma constante tensão entre a reprodução e a variação. Porém, nem Strauss e nem Sahlins pretendiam interpretar o mito de forma rígida, sendo um elemento que revela inúmeras significações.

Jorge Furtado, ainda sobre a narrativa clássica, continua afirmando que essa estrutura simples (resumida em três atos) é um clássico também, no sentido que o seu valor foi posto à prova do tempo, porém, a fórmula tradicional é pouco criativa.

Desconfio que, ao chamarmos esse tipo de cinema de “clássico”, estamos utilizando as últimas e menos nobres acepções da palavra clássico: “famoso por se repetir ao longo do tempo; tradicional” ou, ainda pior, “costumeiro, habitual”. Clássico seria, portanto, um filme banal. (FURTADO, 2014, p. 142).

Campbell orienta seus estudos a partir dos escritos de Jung e do conceito de Inconsciente Coletivo. Os arquétipos seriam a chave para o entendimento do “monomito”, que funcionariam como variações sobre o mesmo tema, um herói de mil faces ou um Deus com diversas máscaras. Essa leitura teórica influenciou os filmes mais populares que agrada ao Tiago. Por seu pedido, apresento-lhe um esquema que simplifica essa estrutura onde o herói é apresentado a uma crise, assume o desafio depois de uma recusa inicial e supera a crise para retornar a vida normal. Porém, não me ancoraria na estrutura do roteiro do “Enorme Gavião” para pensar as relações descritas no filme.

Embora parta do Tiago o interesse em conhecer essa estrutura narrativa “clássica”, não há interesse dele em se manter preso a esse modelo. O cinema sempre foi inventivo e a sua linguagem construída na história e, como complementa Furtado, “novidades são sempre saudadas (ou repelidas) como inovações” (2014). Mas qual o objetivo desse diálogo para um cinema proposto por um indígena, além da curiosidade do próprio realizador? Essa questão é ilustrada a partir do filme *Abraço da Serpente* (2015), de Ciro Guerra, quando o cientista se aborrece com o cacique de uma tribo que se apropria de sua bússola. “Você é igual aos outros brancos”, adverte o xamã que o acompanha na jornada. “O sistema de orientação deles se baseia no vento e nas estrelas. Se aprenderem a usar a bússola, esse conhecimento se perderá”, responde o cientista ao jovem xamã, esse por sua vez retruca: “Não pode proibi-los de aprender. O conhecimento é de todos”. A narrativa “clássica” pode ser pensada como uma bússola, pode ser usada ou não, mas se ele a quer, não há por que negar tal conhecimento.

A tensão entre a produção fílmica profissional (com argumentos, escaleta e roteiro) e o jeito do Tiago fazer filme, mostra que certo método na produção fílmica organiza materiais e pessoas, inclusive a minha participação em *set*. James Clifford em *A experiência etnográfica* (1998) põe em perspectiva histórica o trabalho da etnografia e afirma que a autoridade do etnógrafo construída pela experiência de estar no lugar (como se o testemunho do pesquisador garantisse e desse sinal de provas) está sendo substituído pelo modo dialógico, resultado de uma experiência que é coletiva.

Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia. (CLIFFORD, 1998, p.43)

O autor continua com sua análise observando que tradicionalmente a etnografia interpreta textualmente a experiência do etnógrafo. E esses textos produzidos, “diferentemente do discurso, pode viajar. Se muito da escrita etnográfica é produzida no campo, a real elaboração etnográfica é produzida em outro lugar” (CLIFFORD, 1998, p. 40-41). A proposta polifônica é de uma produção colaborativa, onde o próprio texto pode ser construído e lido com o nativo, não meramente citando-os nominalmente, o que poderia simplesmente “servir meramente como exemplos e

testemunhos confirmadores”. A polifonia na etnografia é o esforço de que não haja uma única voz predominante que pretensamente compreende a realidade social.

Quando o jovem xamã em *O Abraço da Serpente* nos avisa que o conhecimento é de todos, parece citar Clifford.

A multiplicação das leituras possíveis reflete o fato de que a consciência “etnográfica” não pode ser considerada como monopólio de certas culturas e classes sociais no Ocidente. Mesmo nas etnografias em que faltem textos em língua nativa, os leitores indígenas irão decodificar diferentemente as interpretações e o conhecimento nativo textualizados. Os trabalhos polifônicos são abertos a leituras especificamente intencionais. (CLIFFORD, 1998, p. 57).

David MacDougall (1997) chama atenção para o desconforto sobre o domínio da voz do autor. Essa relação com a voz não está só presente entre os antropólogos, mas também entre os realizadores de filmes pelo menos desde a década de 1970 e, mesmo depois de décadas de reflexão, as vozes nativas ainda parecem subjugadas em projetos pessoais.

Se continuamos a escrever sobre Antropologia ou realizar filmes, fazemos isso com uma consciência maior em relação à política e à ética da representação. Mas essa consciência pode também conduzir a uma tendência etnocêntrica, decididamente condescendente e moralista. A partir de nossa preocupação com o papel que o outro desempenha em nossas questões culturais, tendemos a prestar menos atenção ao papel que desempenhamos nas questões deles. (MACDOUGALL, 1997, p. 93).

O autor continua sua reflexão citando as tentativas históricas dos filmes se afirmarem como narrativas nativas, porém, muitas vezes é apenas uma estratégia do próprio realizador não-nativo.

Algumas vezes, esse problema é evitado ao assinalar claramente o uso da narrativa aborígene como artifício literário, convidando-nos a lê-la de uma forma complexa, com a percepção do autor sobre outra forma narrativa. (MACDOUGALL, 1997, p. 96).

Ao citar *La Chasse au lion à Arc* (1957/65), de Jean Rouch, MacDougall demonstra que o filme pode ser usado como recurso literário e o que existe é a “percepção do autor sobre outra forma narrativa”.

No supracitado filme de Jean Rouch, pastores e seus gados convivem com tolerância próximos de leões por acharem necessários ao gado. Esse convívio é rompido quando um leão mata em demasia o gado. Um grupo de caçadores saem atrás do leão

assassino. Chamado de o “Americano”, o leão assassino foge por três anos das armadilhas dos caçadores. Como vingança, os caçadores capturam duas de suas fêmeas. Assistindo ao filme parece que estamos presenciando o nascimento de uma fábula, onde o leão assassino ganha algumas características antropomórficas e passa a representar as novas relações econômicas e políticas com os EUA. Um leão que se comporta de maneira diferente dos demais. Um leão que promove a guerra e passa a exigir a convocação dos caçadores. A tentativa de trazer novamente o equilíbrio depende da captura do leão. Mas o leão não é capturado. Nesse sentido, parece que Rouch também testemunha em *Les Maitres Fous* (1955) a incorporação das representações dos colonizadores.

Jean Rouch foi, em certa medida, uma grande influência para o debate sobre a polifonia no cinema etnográfico. Porém até aqui, assim como nos textos, os filmes voltam com o etnógrafo-cineasta para serem organizados e montados em uma descrição. Já em *Chronique d'un été* (1961), junto com Edgar Morin, a polifonia se radicaliza e os participantes que tiveram suas vozes e imagens registradas são convidados para falarem sobre suas impressões. Mas ainda assim a montagem fica por conta da leitura de Jean Rouch e Edgar Morin. Nas obras de Tiago isso não é mais possível, nem necessário.

5. Considerações finais

Existe uma longa trajetória na produção de imagens dos indígenas, desde o registro enquanto “bons selvagens”, passando pelo registro de um “paraíso” perdido pelo sujeito moderno, até chegarmos no momento em que o indígena toma a câmera e passa a colocar o olhar da câmera em perspectiva. Esse novo movimento também põe em perspectiva os antigos “posseiros” de suas imagens. Esses nem sempre encontrarão a imagem perdida de si mesmo, seu duplo moderno e ingênuo. Mas encontrarão uma multiplicidade de imagens, muitas vezes violentas, como o cinema de Divino Tserewahú.



Figura 09: Reunião para a produção da etnoficção “O Enorme Gavião”

Fonte: foto Marlos

Ter novamente a posse da imagem roubada, como no caso dos Tupinikim que tiveram sua imagem devolvida apenas na década de 1970, é também dar visibilidade ao que lhes interessa. Cheguei inicialmente com a proposta de localizar no audiovisual temas ambientais, principalmente a tragédia no Rio Doce com o rompimento da barragem, o tema foi suprimido pela visibilidade que eles impunham. O resgate da língua, a

memória, os eventos que promoviam o contato interétnico, o registro e debates políticos entre grupos de jovens, o estabelecimento de relações e reconhecimento, são exemplos de seus interesses que se impuseram frente a uma agenda não indígena. Ou mesmo, para além de uma funcionalidade prática e política no sentido estrito, pode lhes interessar apenas contar uma história.

Assim como outros estudantes, minha ideia inicial era trabalhar com o formato de oficinas. A presença das imagens digitais na vida da juventude indígena aldeada em Aracruz e o maior acesso às tecnologias digitais acabou por transformar as oficinas em encontros pontuais para atividades específicas segundo o interesse dos jovens indígenas. Porém, vale sempre reforçar a ideia de que o barateamento da tecnologia digital de maneira alguma significou uma democratização digital, nos termos de um acesso igualitário entre os indígenas e mesmo, entre os não indígenas. Para o acesso aos equipamentos e maior aprendizagem, os jovens negociam trabalhos em projetos como o da EcologyBrazil, participam de editais e oficinas, por vezes a manutenção desses equipamentos torna um problema para a continuidade da produção de imagens digitais.

A presença indígena no domínio do audiovisual nos faz pensar em dois aspectos: Primeiro a renovação da linguagem fílmica a partir de uma filiação como o cinema de documentário e o filme etnográfico. Essa linguagem possui uma estrutura narrativa própria e encontra representação no que aqui chamamos de segunda fase do projeto Vídeo nas Aldeias e no cinema documentário de Alberto Alvares. Seus elementos característicos são planos longos e o contato intersubjetivo, o que diminui o uso da câmera em movimento e grandes planos abertos. O segundo ponto a ser pensado é que o filme indígena é feito por indígenas, nesse sentido me permitirei ignorar toda a estrutura narrativa e considerar apenas as relações estabelecidas entre os processos de filmagens e as condições de filmagens encontradas pelos indígenas. Nesse texto, encontrei em Tiago Kauê e os jovens de Caieras Velha os sujeitos que melhor representavam a produção desses filmes indígenas. Aqui, o que está em primeiro plano é o evento de produção do filme e não a estrutura narrativa. Nesse sentido, tanto Alberto Alvares quanto Tiago reivindicam um lugar como cinema independente para não ficarem restritos a determinados nichos de subgêneros.

Ao pensar os filmes indígenas associados a uma tradição do cinema ouchiano, conseguimos analisar como a ontologia animista teve impacto nessa estrutura narrativa a partir da segunda fase do VNA. Porém, não nos restringimos em chamar essa filiação fílmica de audiovisual indígena. Como no caso dos Tupinikim, não seria correto aproximar uma estrutura narrativa a uma ontologia que não lhes são dominantes. Entendendo o audiovisual como um artefato transcultural, Descola nos sugere que o lugar da antropologia na produção da imagem, não está na gramática da forma, mas na morfologia das relações. Nesse sentido, tanto quando colocamos a linguagem fílmica em primeiro plano, quanto quando colocamos os eventos que produzem os filmes, deveríamos estar procurando as relações aí manifestas.

A etnografia, como prática antropológica, necessita de um tempo específico, no caso dessa pesquisa, o tempo aldeia. A experiência do campo, mesmo no tempo limitado do curso de mestrado, mostra que a especificidade dessa prática tem o seu próprio ritmo. Uma série de atividades foram transformadas, pela própria exigência do campo, outras encurtadas e uma série de atividades não previstas apareceram. Porém, antes de ser uma dificuldade, é o próprio fazer etnográfico como exercício que busca fazer conversar o estudioso que experiencia o campo e o estudante que narra a experiência do campo. Ambos habitantes na mente do etnógrafo.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. Boitempo: São Paulo, 2007.

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BELCHELANY, Fabiano. Imagens que vêm da Amazônia: Considerações acerca da alteridade no cinema indígena. In: *Emblemas – Revista do Departamento de História e Ciências Sociais – UFG/ CAC*. v. 11, n. 1, 211-235, jan-jun, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/emblemas/article/view/35725>. Acesso em: 10/11/2018.

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem: In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org). *Vídeos nas aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda, PE: Vídeos nas Aldeias, 2011.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com Aspas e Outros Ensaios - Coleção Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARDOSO, Tomás Gomes; SOUZA, Fabiano José Alves de. O mito do caburé e do gavião e a regra da diferença. In: *Revista Alteridade*. Monte Carlos-MG, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.unimontes.br/alteridade/article/view/91>. Acesso em: 10/05/2018.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COUTINHO, EDUARDO; FURTADO, Jorge e XAVIER, Ismail. IN: MOURÃO, Maria Doura (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

DESCOLA, Philippe. O avesso do visível: ontologia e iconologia. In: *Arte & Ensaios - revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. N. 31 , junho 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/5294/3895>. Acesso em : 12/02/2019.

ESTRELA DA COSTA, Ana Carolina. 2016. "Jean Rouch". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/autor/jean-rouch>. Acesso 25/06/2019.

FAUSTO, Carlos. *Cultura por adição: uma indigenização da tecnologia*. 2006. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=17>. Acessado em 01 de agosto de 2018.

GOLDMAN, Marcio. Uma categoria do pensamento antropológico. *Revista De Antropologia*, 39(1), 83-109. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111620>. Acesso em: 15/02/2019.

HEURICH, Guilherme Orlandi. Corpo, conhecimento e perspectiva: a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e o perspectivismo ameríndio. In: *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 102-115, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1982-6524.2522>. Acesso em: 12/05/2019.

LADEIRA, Maria Inês. *O caminhar sob a luz – o território Mbya à beira do oceano*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992

LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.

LOPES, Rafael Lopes. *O espaço das mulheres amazônicas nos filmes*. 06 março 2018. Disponível em: <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/viewFile/163/191>

MACDOUGALL, David. De quem é essa estória? In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro. 93-97, 1997.

MARQUES, Filipa Daniela; SOUSA, Liliana Marques; VIZZOTTO, Marília Martins and BONFIM, Tania Elena. *A vivência dos mais velhos em uma comunidade indígena Guarani Mbyá*. Psicol. Soc. 2015, vol.27, n.2, pp.415-427. ISSN 0102-7182. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1807-03102015v27n2p415>. Acesso em: 05 de maio de 2019.

MATHEUS, Tiago. A armada tupi. Folha Comboios, Ano 01, nº5, p.8, abril de 2018

MIN-HA, Trinh T. Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade. In: *A experiência da imagem na etnografia*. BARBOSA, Andréia... [et al.]. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

MOGADOURO, Cláudia. *A perspectiva indígena no cinema*. 06 março 2018. Disponível em: <http://www.grupocinemaparadiso.com.br/2016/04/a-perspectiva-indigena-no-cinema.html>.

MUGRABI, Edivanda (Org). *Os Tupinikim e Guarani contam...* Vitória, 1999.

PANSANATO, José Guilherme Cury. Desejo de imagem – notas sobre “cultura” e três cineastas indígenas. 72 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

PROGDOC – Programa de documentação de Línguas e Culturas Indígenas. IBGE, 2010 < disponível em: <http://www.funai.gov.br> > Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. *Política, estética e ética no Projeto Vídeo nas Aldeias*. In *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Centro Cultural Banco do Brasil, abr. 2004.

_____. Cineastas Indígenas e o pensamento selvagem. In. *Devires*. Belo Horizonte, V.5, N.2, JUL/DEZ 2008

SAHLINS, Marshall David. *Ilhas de história*. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2003.

SANCHES, Pedro Alexandre. *A surpreendente Bienal de Cinema*. 23 set. 2016. Disponível em: <https://outraspalavras.net/blog/2016/09/23/a-surpreendente-bienal-de-cinema-indigena/>. Acesso em: 07 jul. 2017.

SCHUMBERT, Arlete Maria Pinheiro. *Lutas territoriais tupiniquim*. Curitiba: Apris, 2018.

SALLES, João Moreira. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir [orgs]. *O cinema do real*. Cosac Naify: São Paulo, 2014. pp. 115-133.

SÉCULO Diário. Disponível em: <https://seculodiario.com.br/public/index.php/jornal/materia/indios-reivindicam-posse-de-urnas-encontradas-na-area-do-estaleiro-jurong>.. Acesso em: 10 de fevereiro de 2018.

SILVA, Sandro José da. *Tempo e espaço entre os Tupiniquim*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo, 2000.

TAVARES, Joana Brandão. Ciber-informações indígenas no Brasil. In: *Revista Vozes & Diálogos*. Itajaí, vol. 11, n 01. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/17HMmpc9XrEJH-HVHHyn6wQ51AEAbUaai>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. In: *Cadernos de Campo* . nº 14/15. 2006.

_____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Claude Lévi-Strauss, fundador do pós-estruturalismo*. IEB-USP, 2008. Disponível em: <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=4741>. Acesso em: 15/05/2018.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WAGNER, Roy. *Símbolos que representam a si mesmos*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 36

ZAN, Vitor Tomaz. A ética no cinema (?) E a representação do indígena. In *Documentários brasileiros contemporâneos*. 06 março 2017. Disponível em: <http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-IIIEncontroAnualAIM-42.pdf>. Acesso em: 03/09/2018.