



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

**Filmes nas aldeias indígenas:
Povo Awkē se apropria da tecnologia para registro de
sua cultura**

Mariá do Espírito Santo Pereira Soares

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha

Covilhã, outubro de 2019

Dedicatória

À minha irmã Irene (*in memoriam*)

Agradecimentos

Agradeço a Deus, Pai Celestial, criador da vida e do universo. Na sua infinita bondade e misericórdia me sustenta e ampara. Nele reside minha coragem para superar os desafios e alcançar as conquistas diárias.

À minha família biológica, especialmente aos meus pais, Maria Aparecida Marcos da Silva e Francisco de Assis Pereira Soares, minha irmã Irene (*in memoriam*), aos quais sou grata por mais essa vitória. Embora ausentes nesse plano, sinto-os sempre presentes na minha vida.

À minha família adotiva, especialmente meus pais adotivos, Rossini da Costa Marinho e Eulina Walcácer de Oliveira, incentivadores e maiores exemplos de dedicação e amor. Saibam que vocês me ensinaram princípios universais, como respeito, solidariedade, compaixão e amor ao próximo.

Agradeço ao meu irmão de coração, Rosseny da Costa Marinho Júnior, pelo seu amor e amparo a mim dedicados.

Ao meu querido sobrinho Reginaldo Pereira Barros. Imensamente grata e feliz por tê-lo reencontrado na minha vida.

Ao amigo de todos os momentos, Antônio Marcos Gomes de Castro, por toda parceria e generosidade. Por oferecer a paciência e a calma que acalentaram as angústias no percurso da construção desta pesquisa.

Agradeço às amigas Denise Martins, Deusamar Parente, Tatiana Raquel de Oliveira Mota, Solimar Ferreira e Maria Denize de Souza, pela demonstração de carinho e amizade.

Agradeço à minha amiga Magna Leite, por ter participado com tamanho empenho no trabalho em campo na aldeia Brupkare e pelas inúmeras contribuições nesta pesquisa.

Aos colegas de mestrado com quem muito aprendi e compartilhei aprendizado e histórias de vida: Alfredo Taunay, Cláudia Bento, Ana Catarina Melo, João Lessa, Miguel Mota, Jorge Romariz, Flávio Ferreira, Bruno Medeiros, Inês Lebraud e Luís Ferreira.

À toda comunidade indígena Akwē Xerente, em especial ao indígena produtor do vídeo *Dasīpe: O Festar Xerente*, Serekmōrōte - Edvaldo Sullivan Xerente, pelo compartilhamento de conhecimentos acerca do povo Akwē e, sobretudo, pela confiança de ceder o seu vídeo para ser estudo de caso dessa pesquisa.

Agradeço à Prof^a. Doutora Lídia Liberato Barroso, pelo carinho, conselhos e amizade.

Agradeço à Prof^a. Doutora Aivone Carvalho, pela amizade e valiosas contribuições.

Ao Prof. Doutor Nilton dos Santos Reis pela amizade da vida, por lutar sempre por causas do bem e por inúmeras contribuições e incentivos na minha formação acadêmica na Universidade Federal de Goiás.

Agradeço aos escritórios da Funai de Palmas e Gurupi, em especial ao responsável pela Unidade de Gurupi, Georthon Brito e Raimunda Makuxi, funcionaria da Funai de Palmas, por terem fornecido informações sobre a população e reconhecimento de povos indígenas que vivem no estado de Tocantins.

Agradeço à Prof^a. Doutora Ana Catarina dos Santos Pereira, primeira orientadora no mestrado, por quem nutro grande respeito.

Ao meu orientador Prof. Doutor Paulo Cunha, pela generosidade, acolhimento e compreensão, por quem tenho grande respeito e admiração, sem suas orientações não seria possível chegar no exame de qualificação.

Agradeço a todos os mestres e doutores, funcionários da UBI, sujeitos da minha estima e respeito, com os quais tive a oportunidade de aprender durante a minha estada em Portugal no mestrado ao compartilharem seus afetos, valores e conhecimentos, contribuindo de maneira substancial na minha vida acadêmica.

Por fim, agradeço à Universidade da Beira Interior (UBI), por ter-me propiciado experiência enriquecedora, tanto no que se refere ao desenvolvimento de conhecimentos e competências, como o contato com aspectos histórico-culturais e sociais de Portugal, período em que vivi nesse país. Também pela possibilidade real de aperfeiçoamento da minha formação acadêmica e profissional, propiciando-me conhecimentos para que eu possa realizar um sonho de vida - seguir a carreira acadêmica e, por meio do cinema, poder mostrar histórias, sejam elas ficções ou adaptações de vidas, levando ao público denúncia, beleza e/ou reflexões por meio da linguagem cinematográfica.

Resumo

Esta pesquisa se propõe a analisar o filme *Dasīpe: O Festar Xerente*. Do indígena Serekmōrōte Akwē Xerente, o vídeo foi produzido em 2011, como registro da cerimônia tradicional homônima, cujo objetivo é a nomeação de crianças Akwē. O vídeo foi analisado da perspectiva de uma experiência do uso de tecnologias por indígenas para valorizar a sua cultura resgatando o próprio conceito de cidadania. Os procedimentos metodológicos incluíram a análise do filme, pesquisas bibliográficas e entrevistas exploratórias com especialista e o autor do filme, estudo de caso desta pesquisa. A sistematização permitiu refletir acerca da representação do índio no cinema e na sociedade brasileira. Fez-se uma discussão sobre o Cinema Indígena, abordando o processo de descolonização do Terceiro Cinema, como transferência do uso de tecnologia para os povos indígenas. Finaliza-se o estudo compreendendo que o uso de ferramentas tecnológicas pode representar pontes para a produção e troca de conhecimentos entre os povos.

Palavras-chave

Dasīpe: O Festar Xerente; Terceiro Cinema; Tecnologia; Cinema Indígena.

Abstract

This research aims to analyze the film *Dasīpe: O Festar Xerente*. From the Xerente indigenous Serekmōrōte Akwē, the video was produced in 2011 as a record of the traditional homonym ceremony that has the purpose to name the Akwē children. The video was analyzed from the perspective of an experience of the use of technologies by indigenous people to value their culture, rescuing the very concept of citizenship. The methodological procedures included the analysis of the film, bibliographic researches and exploratory interviews with specialists including the author of the film which is the object of study in this research. The systematization has permitted to reflect on the representation of the Indigenous in Brazilian cinema and society. A discussion about Indigenous Cinema has been made in order to mention the process of decolonization of the Third Cinema to transfer the technology use of it to indigenous peoples. The study ends with the understanding that the use of technological tools can represent bridges for the production and exchange of knowledge among peoples.

Keywords

Dasīpe: O Festar Xerente; Third Cinema; Thecnology; Indigenous Cinema.

Índice

Introdução	1
Tema e problema.....	4
Hipóteses de investigação	5
Procedimentos metodológicos	5
Estrutura da dissertação	6
Capítulo 1 - A representação do índio no cinema e na sociedade brasileira.....	9
1.1 Breve histórico do cinema brasileiro	9
1.2 Análises fílmicas comparativas - perspectiva da autora	19
Capítulo 2 - Cinema indígena	23
2.1 Processo de descolonização do Terceiro Cinema.....	23
2.2 Cinema indígena - em busca da reelaboração de suas identidades	26
2.3 O projeto vídeo nas aldeias	32
Capítulo 3 - Dasīpe: O Festar Xerente: estudo de caso.....	43
3.1 Dasīpe: a linguagem do imaginário	44
3.2 Reflexão acerca da trajetória do gênero documentário.....	45
3.3 Akwẽ Xerente: uma revisitação à memória	46
3.4 Enquadramento enquanto narrativa.....	56
Considerações finais	61
Referências	67
Glossário	71
Anexos	73
Anexo 1.....	73
Anexo 2.....	75
Anexo 3.....	77
Anexo 4.....	81
Anexo 5.....	83

Lista de Figuras

Figura 1 - Cena de abertura do vídeo em 0m01s a 0m04s	48
Figura 2 - Pátio da Aldeia, cena em 0m17s a 0m19s	49
Figura 3 - Cena em 14m49s a 15m22s.....	49
Figura 4 - Cena 4m10s a 4m30s	51
Figura 5 - Desenho dos Seis Clãs.....	55

Lista de Acrónimos

EBC	Empresa Brasil de Televisão
ECA	Escuela de Cine e Audiovisual
CEULP	Centro Universitário Luterano de Palmas
CTI	Grupo de Trabalho Interno
Procambix	Programa de Compensação Ambiental Xerente
PROEXTI	Pró-Reitoria de Extensão e Interiorização
SENAI	Serviço de Aprendizagem Industrial
SIASI	Sistema de Informação de Atenção à Saúde Indígena
TVE/TO	Televisão Educativa do estado de Tocantins
UCDB	Universidade Católica Dom Bosco
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNICAM	Universidade de Campinas
VnA	Vídeo nas Aldeias

Introdução

O interesse em desenvolver a temática relativa ao cinema indígena surgiu em razão do meu envolvimento com indígenas, em 1999, durante o projeto *Conhecendo e Preservando as Culturas Indígenas do Tocantins*. Iniciativa do governo do estado do Tocantins em parceria com o governo federal por meio do Ministério da Cultura, o projeto Conhecendo e preservando as culturas indígenas do Tocantins teve a finalidade de contribuir com a preservação da diversidade cultural do Brasil.

A minha participação como roteirista, produtora, repórter e editora de texto dos documentários do projeto *Conhecendo e Preservando as Culturas Indígenas do Tocantins*, o qual resultou na publicação de um livro acerca da história e da cultura dos povos indígenas que viviam no estado do Tocantins, região Norte do Brasil: Awkê Xerente, Krahò, Apinayé e Iny (Karajá), este, em razão da localização geográfica, subdivide-se em Karajá Xambioá e Karajá Javaé. Acrescenta-se aqui o povo Krahò Kanela, reconhecido como indígena em 2004.

O primeiro choque cultural durante a execução do projeto *Conhecendo e Preservando as Culturas Indígenas do Tocantins* foi ao chegar na aldeia Fontoura, às margens do rio Araguaia (Beroroky), na Ilha do Bananal, no estado do Tocantins. Ela é a maior ilha de água doce do mundo, onde vivem aproximadamente 800 indígenas do povo Iny (lê-se Inã), Karajá na língua portuguesa.

Diferentemente de ocas e índios nus, conforme “aprendi” na escola não indígena, deparei-me com uma comunidade cuja escola estava equipada com computadores; casas com antenas parabólicas e jovens indígenas vestindo roupas e usando acessórios similares aos jovens não-indígenas.

Com a mente repleta de estereótipos, por várias vezes questionei o cacique daquela aldeia, Koxini Karajá, sobre tais comportamentos e situações presentes naquela aldeia iguais ou semelhantes na sociedade não indígena. Afinal, eu esperava encontrar índios nus, vivendo em ocas e certamente “selvagens”, como aprendera na escola. Dentre os esclarecimentos, Koxini explicava que tais fatos não transformariam os indígenas em não indígenas, pois ser indígena está na sua essência e não nas roupas ou acessórios sobre o corpo.

Ao longo de três meses, percorri 20 aldeias indígenas do estado do Tocantins. Tive a oportunidade de conviver com uma organização social diferente. Foi possível vivenciar costumes coletivos e respeito aos anciões. Observei também que os indígenas têm fascínio por tecnologia. Bastava ligar a câmera, logo um grupo se aproximava e quando se viam no ecrã, o sorriso era coletivo.

Durante o tempo que percorri aquelas comunidades indígenas, conversei com poucos homens, na verdade conversei mais com o Koxini na aldeia Fontoura. Já com as mulheres, as conversas eram longas. Elas sempre sorridentes, explicavam-me a dinâmica da comunidade. Os banhos nos riachos com as mulheres e as crianças eram momentos repletos de alegria. Os indígenas são alegres e sorriem muito quando selam uma relação de amizade.

Elas contaram-me histórias que somente a Cosmologia é capaz de explicar. Tudo para mim era novidade naquele universo. As danças, os cantos e a fala, cujas palavras são de difícil pronúncia. Durante três meses, vivi em um mundo até então desconhecido para mim, entretanto, disposto a se mostrar.

Em agosto e setembro de 2008, a minha experiência na área audiovisual complementou-se no Curso Internacional de Cine Documental, na Bolívia, curso esse realizado em parceria entre a Escuela de Cine e Audiovisual (ECA) de La Paz e a Universidade Federal de Goiás (UFG).

O curso fazia parte de um projeto maior, que visava a articulação com instituições de ensino e pesquisadores, buscando a construção de uma rede de conhecimentos, informação e bens culturais, para a construção de relações democráticas e solidárias entre povos e seus movimentos sociais, com a participação de universidades e centros de pesquisa, dentro da parceria de um núcleo regional para a formação específica de cineastas populares em cine-documentário.

Participaram do projeto: Escuela de Cine de La Paz/El Alto, universidades federais do Mato Grosso do Sul, Rondônia e Goiás, a Universidade Católica Dom Bosco - UCDB e o Museu Indígena de Campo Grande (MS); pesquisadores da UNICAMP e UFRJ, TV Serrana (Argentina), o povo Mapuche (Chile), além dos povos indígenas originários do Brasil, Xavante e Kawuá - Guarani.

Foi a partir da inquietação de investigar a(s) razão(ões) que nortearam o povo indígena Akwẽ a se apoderar de recursos tecnológicos para produzir vídeos em suas comunidades, que o tema deste trabalho fora escolhido, o cinema indígena.

Os questionamentos surgiram durante as minhas atividades acadêmicas com populações tradicionais na cadeira de Comunicação Social - Habilitação em Radialismo, na Universidade Federal de Goiás (UFG) e, persistiu no curso de Comunicação Social, no Centro Universitário Luterano de Palmas - CEULP/ULBRA/Palmas. O contato com os indígenas tornou-se mais próximo na trajetória profissional.

O meu primeiro choque cultural durante a execução do projeto *Conhecendo e Preservando as Culturas Indígenas do Tocantins*, foi ao chegar na aldeia Fontoura, às margens do rio Araguaia (Beroroky), na Ilha do Bananal, no estado do Tocantins. Ela é a maior ilha de água doce do

mundo, onde vivem aproximadamente 800 indígenas do povo Iny (lê-se Inã), Karajá na língua portuguesa.

Diferentemente de ocas e índios nus, conforme “aprendi” na escola não indígena, deparei-me com uma comunidade cuja escola estava equipada com computadores; casas com antenas parabólicas e jovens indígenas vestindo roupas e usando acessórios similares aos jovens não indígenas.

Com a mente repleta de estereótipos, por várias vezes questionei o cacique daquela aldeia, Koxini Karajá, sobre tais comportamentos e situações presentes naquela aldeia iguais ou semelhantes na sociedade não indígena. Afinal, eu esperava encontrar índios nus, vivendo em ocas e certamente “selvagens”, como aprendera na escola. Dentre os esclarecimentos, Koxini explicava que tais fatos não transformariam os indígenas em não indígenas, pois ser indígena está na sua essência e não nas roupas ou acessórios sobre o corpo.

Ao longo de três meses, percorri 20 aldeias indígenas do estado do Tocantins. Tive a oportunidade de conviver com uma sociedade social diferente. Foi possível vivenciar costumes coletivos e respeito aos anciões. Observei também que os indígenas têm fascínio por tecnologia. Bastava ligar a câmera, logo um grupo se aproximava e quando se viam no ecrã, o sorriso era coletivo.

Durante o tempo que visitei aquelas comunidades indígenas, conversei com poucos homens, na verdade conversei mais com o Koxini na aldeia Fontoura. Já com as mulheres, as conversas eram longas. Elas sempre sorridentes, explicavam-me a dinâmica da comunidade. Os banhos nos riachos com as mulheres e as crianças eram momentos repletos de alegria. Os indígenas são alegres e sorriem muito quando selam relação de amizade.

Elas contaram-me histórias, que somente a Cosmologia é capaz de explicar. Tudo para mim era novidade naquele universo. As danças, os cantos e a fala, cujas palavras são de difícil pronúncia. Durante três meses vivi em um mundo até então desconhecido para mim, entretanto, disposto a se mostrar.

O contato com Serekmôrôte Akwē Xerente (Edvaldo Sullivan Xerente) foi em 2003, na aldeia indígena Krite, durante a cobertura jornalística da festa Dasīpe, que naquele ano teve duração de 15 dias, com a participação de cerca de 300 indígenas de 20 aldeias xerentes. Sremnôrôte Akwē Xerente, então coordenador de educação e cultura do projeto Procambix, foi o organizador do evento naquele ano.

Foi possível observar, naquela ocasião em que nossa equipe de produção permaneceu na aldeia, o evidente interesse de Sremnôrôte por tecnologia. Em meio à organização do evento, ele fotografava as atividades da festa com uma câmara fotográfica do Procambix. De um jeito bem

específico, ele subia nas árvores, deitava-se ao chão, buscando o melhor enquadramento para suas imagens.

Tema e problema

No território do Tocantins existem sete povos indígenas, entre os quais o povo indígena Akwẽ Xerente, que vive no território de Tocantínia, em duas áreas geográficas: a Terras Indígenas Xerente e Funil.

Esse povo habita na margem direita do rio Tocantins, no sentido norte, município de Tocantínia. A população é de aproximadamente três mil habitantes, os quais vivem em 64 aldeias próximas a cidades do entorno. Eles vivem da comercialização de produtos artesanais e da agricultura familiar.

Pertencem ao tronco linguístico Macro-Jê. É evidente que o contato com a sociedade circundante provocou assimilação de hábitos e costumes da sociedade não indígena, como uso de roupas, acessórios, a inserção da língua portuguesa entre outros. Entretanto, as tentativas de preservação histórico-cultural são evidentes, expressas nas celebrações de rituais tradicionais, como forma de repassar aspectos da cultura para novas gerações, manutenção da língua materna, da arte, das pinturas corporais, aspectos que os identificam como indivíduo (Barroso, 2009, p. 137).

É nesse contexto que a comunidade Akwẽ Xerente se apropria da tecnologia para registro de sua cultura. Este estudo se justifica tanto pela escassez de pesquisas e de divulgações acadêmicas a respeito da temática central, ou seja, Filmes nas aldeias indígenas: povo Akwẽ Xerente se apropria da tecnologia para registro de sua cultura, como incentivos de universidades para trabalhos científicos acerca do assunto.

Parte-se do pressuposto que esta investigação é relevante por promover análises e reflexões acerca do que leva esse povo a se apoderar de técnicas modernas de comunicação para filmar a si mesmo. Ressalta-se que o tema nos instiga à reflexão sobre a problematização da representação do indígena no cinema brasileiro. E, isso, nos inspira a questionar: - quais filmes o povo Akwẽ Xerente está a produzir? Com esta pergunta de partida, pretende-se interseccionar com as seguintes questões:

- Como os Akwẽ produzem seus filmes?
- O que motivou aquela comunidade a produzir seus próprios filmes?
- De que maneira os Xerente se enxergam nas imagens produzidas por eles?
- Os filmes produzidos pelos Akwẽ apresentam recortes da realidade Akwẽ?

- Que tipo de linguagem audiovisual apresenta o vídeo *Dasīpe: O Festar Xerente* apresenta linguagem do gênero documentário?

Hipóteses de investigação

Com o objetivo de orientar o processo de estruturação deste estudo, apresentamos quatro hipóteses que poderão ser confirmadas ou negadas na conclusão da presente dissertação:

(H1) Os registros audiovisuais produzidos pelo povo Akwē Xerente buscam a revisitação das memórias.

(H2) O vídeo *Dasīpe: O Festar Xerente* trata-se de prática de Etnogênese.

(H3) O olhar do realizador Akwē através da câmara é diferente do olhar do realizador não indígena.

(H4) Os Akwē produzem vídeos para divulgar sua cultura para a sociedade não-indígena.

Procedimentos metodológicos

Partimos para a organização dos procedimentos metodológicos considerando Raymond Quivy e Luc Van Campenhoudt (2005), para quem, no início de uma investigação ou de um trabalho, o cenário é quase sempre idêntico. “Sabemos vagamente que queremos estudar tal ou tal problema” (Quivy & Campenhoudt, 2005, p. 20). Foi exatamente nesse cenário que me vi inserida.

Desejava investigar a apropriação de tecnologia por indígenas, tendo como sujeito de investigação o vídeo *Dasīpe: O Festar Xerente*, produzido pelo indígena Serekmōrōte Akwē Xerente, todavia, não tinha a mínima ideia de como abordar o assunto.

Inicialmente não sabia por onde começar e segui abordagem de cunho antropológico. Redigi três capítulos direcionados à Antropologia, para finalmente chegar à representação do indígena no cinema brasileiro. Os três capítulos anteriores foram descartados da presente pesquisa. Literalmente naveguei pelos três atos definidos por Quivy e Campenhoudt (2005), que são: ruptura, construção/desconstrução e finalmente a verificação (Quivy & Campenhoudt, 2005, p. 24) para chegar à conclusão deste estudo.

O referencial teórico fundamenta-se em pesquisas bibliográficas por meio de análise de conteúdos, pesquisas em sites, dissertações, teses, revisão de literatura em livros, revistas, entrevistas exploratórias com especialista e com o autor do vídeo *Dasīpe: O Festar Xerente* -, estudo de caso desta pesquisa, bem como análise do estudo de caso.

Na sequência, apresentamos a estrutura desta pesquisa, citando sucintamente o que será abordado nos três capítulos após a introdução.

Estrutura da dissertação

A dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro capítulo discorre sobre a representação do índio no cinema e na sociedade brasileira, ressaltando um breve histórico da cinematografia no Brasil. A representação do índio no cinema brasileiro está ligada ao contexto colonial difundido antes das primeiras imagens surgirem nas telas de cinemas no continente europeu e América do Norte. A atuação perversa do colonialismo que preponderou nos primeiros séculos valeu-se de um pano de fundo para esconder atos de privação de direitos com derramamento de sangue humano e a perda de seus preciosos recursos naturais, mascarando como ‘missão civilizadora’ filantrópica, motivada pelo desejo de ultrapassar as barreiras da ignorância, doença e tirania, apontados por Robert Stam e Louise Spence (1983, p. 754).

O segundo capítulo traz uma narrativa do processo de descolonização promovido pelo Terceiro Cinema, constituindo-se como um cinema descolonizado, que se afasta dos pilares imperialistas, com atitudes próprias se opondo ao ponto de produzir suas próprias representações por meio da apropriação de tecnologias tornando assim, relevante o processo de auto representação indígena na criação do seu próprio cinema.

Conclui-se o capítulo com destaque ao projeto inovador Vídeo nas Aldeias (VnA), criado em 1987, que teve objetivo inicial de apoiar as lutas dos povos indígenas e fortalecer o reconhecimento da sua cultura, sendo idealizador do projeto, o indigenista Vincent Carelli¹. O Vídeo nas Aldeias se tornou um referencial audiovisual de resistência da cultura indígena no Brasil.

No terceiro capítulo, faz-se uma análise do objeto deste estudo, o vídeo *Dasipe: O Festar Xerente*. Produção do indígena Serekmôrôte Akwē Xerente (Edvaldo Sullivan Xerente), o vídeo é uma reprodução da festa homônima de batismo de crianças Awkē que ainda não receberam nomes tradicionais indígenas.

Analisar a representação do indígena na cinematografia brasileira torna-se uma tarefa instigadora e ao mesmo tempo desafiadora. Primeiramente pela escassez de referenciais

¹ Vicent Carelli é indigenista, documentarista e fundador do projeto Vídeo nas Aldeias. Sua relação com os indígenas no Brasil iniciou em 1969, quando aos 16 anos de idade, chegou ao sul do estado do Pará, na aldeia indígena do povo Xikrin, quando foi “adotado como filho” - dentro das tradições indígenas. Em 1973 ingressou na Fundação Nacional do Índio (Funai), onde trabalhou por seis anos. Acumulou experiência junto a diferentes povos indígenas. Em 1979 deixou o indigenismo institucional para seguir o indigenismo em oposição ao Estado. Junto com universitários participou da criação do Centro de Trabalho Indigenista, entidade que contestava a atuação do Estado sobre o índio e lutava por direitos básicos. Atuou também no Programa Povos Indígenas no Brasil (PIB), que posteriormente tornou-se Instituto Socioambiental (ISA). (TSEWAHÚ, Divino em Vídeo nas Aldeias ET All: uma etnografia de encontros intersocietários - Universidade de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2012).

teóricos sobre a temática. Segundo, pelo fato do estudo de caso ser um vídeo produzido por um indígena, arraigado de estereótipos e preconceitos envolvendo atraso, preguiça e selvageria.

O vídeo em discussão, apresenta um rico repertório imagético e é analisado na perspectiva como uma experiência de uso de tecnologia por indígenas visando o registro da cultura Akwē. Revelado pelo autor, o vídeo foi produzido como registro dos rituais que busca valorizar seu significado para o seu próprio povo. *Dasīpe* expressa o mundo Akwē, o seu dia a dia arte, a Língua materna e aspectos dos mitos.

A narrativa apresenta progressão de imagens de várias situações do cotidiano Akwē desconhecidas do espectador não indígena devido a escassez de produção sobre a temática indígena. Por meio do seu olhar, o narrador traz para a atualidade uma sinopse de práticas e ensinamentos dos ancestrais da cultura Akwē.

Dasīpe, além de representar um acervo documental para futuras gerações do seu povo, representa também o testemunho argumentativo dos Akwē para que sua cultura seja sobretudo respeitada e reconhecida como parte da formação da identidade brasileira.

Capítulo 1 - A representação do índio no cinema e na sociedade brasileira

1.1 Breve histórico do cinema brasileiro

Sobre o aspecto da representação de algumas etnias no cinema os autores Robert Stam e Louise Spence ponderam sobre os procedimentos como ela é elaborada ao público através do cinema, e o fazem de uma forma didática quando justificam “nosso propósito aqui não é rever a pesquisa ou criticar as conclusões dos textos mencionados. Ao contrário, nós gostaríamos de esboçar a origem das questões levantadas por eles” (Stam & Spence, 1983, p. 752).

Primeiramente, há uma certa insistência em ‘imagens positivas’, como dizem os autores Stam & Spence (1983, p. 752), que obscurece o fato de que imagens ‘boas’ devem ser, por vezes, tão perniciosas quanto degradantes, fornecendo uma fachada burguesa para o paternalismo e um racismo ainda mais impregnante.

Embora os autores reconheçam a importância contextual dessa abordagem ainda afirmam que a representação colonialista - e aqui informam que o ‘colonialismo’ por eles definido, trata-se da posição de dominação econômica, militar, cultural e política, muito maior, que as potências europeias alcançaram (incluindo os Estados Unidos) sobre Ásia, África e América Latina (Stam & Spence, 1983, p. 753) - não se inicia com os filmes, ao contrário, está enraizada em um vasto intertexto colonial, largamente disseminado por meio de práticas discursivas, muito antes de suas primeiras imagens aparecerem nas telas de cinemas da Europa e América do Norte.

Esse processo de construção da imagem do colonialista, e a resistência a esse processo, deu origem às literaturas de faroeste. Os historiadores ao referirem-se aos colonialistas como os ‘vencedores da história’, exaltam a empresa colonialista, a qual em um pano de fundo esconde um gigante ato de saque onde em todos os continentes foram banhados por sangue de humanos e seus recursos naturais como ‘missão civilizadora’ filantrópica, motivada pelo desejo de ultrapassar as barreiras da ignorância, doença e tirania (Stam & Spence, 1983, p. 754).

A ausência de linguagem do colonizado é também sintoma das atitudes colonialistas. Percebe-se que a linguagem falada pelos representantes de Terceiro Mundo em filmes não passa de murmúrios na selva, como pano de fundo, enquanto os principais personagens nativos são obrigados a falar com o seu colonizador em sua língua como ocorre em *Latin Lovers* (1953), de Mervyn Leroy, brasileiros, falantes da língua portuguesa, quando não estão falando inglês, estão falando espanhol (Stam & Spence, 1983, p. 756).

O mesmo acontece com o Racismo, ao analisar sua representação no Cinema, Stam e Spence (1983, p. 753) apontam para o fato de este constituir-se ao mesmo tempo em um aliado em parte do processo de colonização pois, dificilmente ter-se-á como ‘acidental’ que as vítimas mais óbvias do racismo sejam justamente aquelas cuja identidade fora forjada dentro do processo colonialista: - os negros pelos Estados Unidos, os Asiáticos e os Indianos do Oeste pela Grã-Bretanha, trabalhadores árabes pela França, todos que compartilham uma situação opressiva e o status de cidadãos de segunda-classe.

O racismo é, portanto, quase sempre uma justificativa para a opressão pré-existente. Os Ameríndios foram considerados canibais e bestas porque os brancos europeus escravizavam-nos e expropriaram-nos de nossas terras. Mexicanos foram caricaturados como ciganos e bandidos para justificar a tomada de Terras norte-americana.

Seja como for a herança colonialista no contexto fílmico ajuda a levar em conta o que pode ser conhecido como a tendenciosa mimese imperfeita que lidavam com o Terceiro Mundo (Stam & Spence, 1983, p. 755).

Para os autores, essa falha na mimese deriva não da presença de estereótipos distorcidos, e sim da ausência de representação do *grupo oprimido*. E continuam citando o exemplo de os negros brasileiros que tiveram também essa ausência estrutural dentro do Cinema Brasileiro, logo nas primeiras décadas do século XX, já que os produtores exaltaram o já aniquilado e miticamente conotado como “índio guerreiro” (Stam & Spence, 1983, p. 756).

Em resposta a essas distorções, os povos do Terceiro Mundo têm tentado escrever sua própria história, ter controle de sua própria imagem cinematográfica, falar a sua própria voz. “O impulso central a animar muitos dos filmes do Terceiro Mundo é precisamente o esforço em reclamar o passado” (Stam & Spence, 1983, p. 757).

Assim, os autores Stam & Spence, exemplificam sua fala com o filme *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues, que memoriza a orgulhosa história da rebelião negra no Brasil ao focar em um escravo fugitivo da República, no século XVII, chamado *Palmares*.

Muitos grupos oprimidos usaram o “realismo progressista” para desmascarar e combater imagens hegemônicas. Produtores de filmes sobre mulheres no Terceiro Mundo têm tentado contrapor o discurso patriarcal e o colonialismo com a visão de si mesmos e de sua realidade vista de dentro (Stam & Spence, 1983, p. 757).

A posição e reconhecimento de estereótipos devem levar em conta a especificidade da cultura. Muitos estereótipos de negros norte-americanos não são inteiramente congruentes com aqueles do Brasil, por exemplo. Os autores ainda trazem a existência, ao mesmo tempo, de analogias e discrepâncias de estereótipos, a exemplo da historiadora brasileira Emilia Viotti da Costa que

argumenta o fato de a figura de 'sambo', nunca ter existido na realidade, nem como figura, se quer como estereótipo na sociedade colonial brasileira.

Os temas do mulato trágico, e passando por branco, similarmente, encontra um pequeno eco no contexto brasileiro (Stam & Spence, 1983, p. 758). Desde que o espectro racial brasileiro não é binário (branco e preto), mas com nuances de suas formas dentro de uma variedade racial, em termos descritivos, e, desde que o Brasil, enquanto de várias formas oprime o negro, nunca teve uma sociedade rigidamente segregada, nenhuma figura corresponde exatamente ao 'trágico mulato', criado pelos norte-americanos.

Uma visão etnocentricamente enraizada nos padrões culturais da América do Norte podem trazer uma introjeção de temas raciais para dentro de situações fílmicas que os brasileiros, em si mesmos, não percebem como uma conotação racial. A exemplo dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, que foi precariamente traduzido para o inglês tanto no título quanto no filme em si mesmo. O humor de *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, depende da consciência dos códigos culturais do Brasil (Stam & Spence, 1983, p. 759).

Uma mediação específica para o cinema é a posição de espectador, sendo a questão do ponto de vista crucial. Porém, mas complexa do que ela se apresenta à primeira vista.

Portanto, o que se busca é uma análise de compreensão mais específica dando ênfase à identificação do oprimido feita por ele mesmo, expressando a sua perspectiva textual identitária que realmente expresse a lógica de si sobre si mesmo. A experiência fílmica, encerra Stam e Spence (1983, p. 765) deve ser infetada por uma consciência cultural advinda da própria audiência, formada de fora do texto e transversa a ela pelas relações sociais de raça, gênero e classe.

O relato da evolução histórica do Cinema no Brasil tornar-se-ia longa e desnecessária ao leitor. Portanto, a intenção neste capítulo é relatar os principais paradigmas que construíram sua história a fim de posicionar o estudioso quanto ao desenvolvimento das películas brasileiras.

Em relação à construção da memória do cinema mudo no Brasil, um dos primeiros entraves reside na falta de documentos que comprovem a veracidade das informações até então conhecidas.

No Brasil, temos a presença da imagem do índio no cinema desde o seu início, como por exemplo, toda a produção fotográfica e cinematográfica da Comissão Rondon, durante as primeiras expedições da "Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso e Amazonas", através do trabalho do Major Luiz Thomas Reis, que realizou um conjunto notável de imagens sobre as sociedades indígenas contatadas na época através das atividades da Comissão. No interior dessa produção fílmica podemos destacar Os Sertões de Mato Grosso

(1912) e Expedição Roosevelt (1914), ambos lançados comercialmente em 1915 e Rituais e Festas Bororo de 1916, seu filme mais conhecido, entre outros².

Alguns aspectos relevantes sobre os filmes desta época e que consideram a temática indígena merecem ser considerados, dentre eles a película intitulada *Os Sertões de Mato Grosso (1912)*, por exemplo, foi o primeiro registro cinematográfico da Comissão Rondon, ali o Tenente Luiz Thomaz Reis passou a ser o responsável pela chefia do Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão. Coube a ele e seus auxiliares, a edição de todos os filmes produzidos pela Comissão Rondon e Inspeção de Fronteiras entre os anos de 1912 e 1938, quando o cinema apenas iniciava no país.

Deste filme não se conhece nenhuma cópia em sua íntegra, apenas trechos cuja identificação foi possível graças ao relatório 108, da Seção de Photographia e Cinematographia referente ao ano 1915, de um documento com a descrição “Títulos do Filme os Sertões do Mato Grosso”. Consiste em intertítulos, ou seja, caracteres em cartelas que se alternam entre os fotogramas de imagens do filme. As imagens existentes corresponderiam a fragmentos sobre o cotidiano dos povos indígenas Ariti, tais como o jogo de bola e crianças nadando.³

Uma segunda produção da Comissão Rondon trata da cinematografia da *Expedição Roosevelt (1914)* - o ex-presidente norte-americano Theodore Roosevelt, entre dezembro de 1913 e janeiro de 1914, coordenado por Rondon percorreu o interior de Mato Grosso para atender o anseio de Roosevelt pelo exótico e inexplorado. “Assim o índio que aparece nesse roteiro da expedição científica é uma mera consequência de exploração de um mundo desconhecido e exótico” (Teixeira, 2004, p. 323).

O filme etnográfico *Rituais e Festa Bororo (1917)*, registrado ainda pelo Tenente Major Thomaz Reis dentro ainda da proposta de registro da Comissão Rondon e sua expedição, aqui a imagem do índio é focada como “selvagem”, uma vez que em sua segunda parte, retrata um ritual funerário e desconsidera as particularidades do evento, o qual dura meses, nas imagens produzidas não há referências a essa cronologia do próprio fato, o que o torna simplista e reduz sua dimensão temporal (Tacca, 2002)⁴.

Entretanto, essa produção apresenta um viés importante de documentação e divulgação de informações sobre essas populações até então pouco conhecidas, e mesmo dos trabalhos da Comissão, de seus objetivos e valores. Temos ainda o trabalho financiado por coronéis da

² Stam, R. & Spence, L. (1983). *Colonialism, Racism, and Representation*. London, UK: Oxford.

³ Disponível em: <http://museudoindiorj.blogspot.com.br/2017/04/os-filmes-da-comissao-rondon.html#!/2017/04/os-filmes-da-comissao-rondon.html>, consultado em 24 jan. 2018.

⁴ Tacca, F. de (2002). Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon. *Revista de Antropologia da Universidade de Campinas*, São Paulo, 45(1).

borracha, realiza filmes que focalizam vários elementos do mundo amazônico, incluindo os índios, como *No Paíz das Amazonas* (1921) e *No rastro do Eldorado* (1924-25).

O português radicado no Brasil Silvino Santos foi um dos primeiros a focar a Amazônia no cinema, principalmente através dos documentários. O texto de introdução ao filme *No Paíz das Amazonas* vende a riqueza daquela região e a biodiversidade brasileira, sobretudo, o marketing de produtos extraídos da natureza regional, em geral destinados à exportação. “Esta ideia fica patente quando observamos os títulos das nove sequências devidamente apresentadas em cartelas destacadas ao longo do filme: - *Manaus*, - *As Pescas*, - *A Borracha*, - *O Fumo*, - *A castanha*, - *O Guaraná*, - *A Balata*, - *Baixo Rio Branco*, - *Alto Rio Branco*” (Stoco, 2017, p. 3)⁵. Em nenhuma dessas nove sequências tem-se dedicada a temática indígena em profundidade, ao contrário, os índios aparecem em apenas duas curtas cenas, sendo elas, a dos Parintintin e a festa dos índios do Peru. Essas sequências em que se encontram alguns planos censurados, em São Paulo, a saber as das índias ornamentadas com pinturas ornamentais (Stoco, 2017, p. 8).

O segundo filme de Silvino, o documentário longa-metragem *No Rastro do Eldorado* (1924), documenta a expedição cujo objetivo foi demarcar o território que hoje é o atual estado de Roraima, coordenada pelo geógrafo e explorador estadunidense Hamilton Rice, que viajou de Manaus ao rio Uraricuera. O filme traz o próprio Rice como seu protagonista ostentado ao longo da narrativa em cenas ora com equipamentos moderníssimos para a época, ora em poses de poderio, estampando seu nome e sobrenome, da mesma forma que ignora os representantes de categorias de anônimos, como os caboclos, os trabalhadores urbanos, ribeirinhos filmados. Mais ainda deixa de falar sobre os indígenas que geram interesse nos grandes centros urbanos pela publicidade cinematográfica a eles direcionada, e que a bem da verdade ocultava o fenômeno de serem valiosos objetos de estudo científicos (Stoco, 2014, p. 36)⁶. O vídeo documental ainda apresenta os indígenas em um segundo momento, registrado quando a expedição chega até a cachoeira de Purumame, quando são vistas particularidades dos acampamentos e é levemente revelada a dependência dos expedicionários aos alimentos, objetos, orientação e trabalho indígenas (Stoco, 2014, p. 40).s

Paralelamente a essa produção documental, temos o nascente cinema de ficção que também se interessava pelo índio, mas com objetivos bem diversos, pois o tema era considerado adequado para utilização em filmes de aventura e romanescos. Assim, temos filmes como *Iracema* (1919), e as duas versões de *O Guarani* (1916 e 1920), realizados pelo imigrante italiano Vittorio Capellaro, *Ubirajara* (1919) de Luiz de Barros, e novamente outro *O Guarani* de 1920,

⁵ Stoco, S. L. (2017). As leituras por meio da análise fílmica e comentários de época do documentário *No paíz das Amazonas* (1922), de Silvino Santos. In: *Actas do XXIX Simpósio Nacional de História*. Brasília: Universidade de Brasília - UNB.

⁶ Stoco, S. L. (2014). *No Rastro do Rastro: Ensaio sobre o filme No rastro do Eldorado de Silvino Santos* (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP).

por João de Deus, todos inseridos num contexto de constituição da cinematografia nacional. Filmes estes que são produções homônimas dos livros do romancista José de Alencar os quais mostram o índio através da perspectiva do cineasta estrangeiro que reafirma a definição indianista daquele autor, o qual expressa o índio ora puro, selvagem, ingênuo, mas sempre um herói nacionalista, influenciado pela própria época em que se insere o autor, a saber: O Romantismo (Silva, 2012, p. 3)⁷.

A partir da década de 1930 começa a se definir no Brasil as Chanchadas. Ressalta-se neste momento, o fato de desde o início do século XX já existir uma manipulação, pela elite intelectual e pelo Estado do projeto nacional de identidade cultural, cuja construção da origem do povo brasileiro pautava-se na mestiçagem como característica marcante (Silva & Ferreira, 2010, p. 147). Tal fato justifica nas chanchadas a constância de personagens-tipo, representados pelo caipira carismático, pelos malandros felizes, tipicamente cariocas, e presença de personalidades famosas da época que instantaneamente conquistaram o público brasileiro por traçar o jeito cordial do brasileiro; e elevar o Carnaval a um *status* de manifestação definitiva da cultura popular brasileira (Silva & Ferreira, 2010, p. 150).

Nos anos 30 temos duas adaptações importantes: O caçador de diamantes (1932) ainda de Capellaro, sobre a epopeia bandeirante no século XVII e o importante Descobrimento do Brasil (1937) de Humberto Mauro, inspirado na carta de Caminha. Temos ainda, agora nos anos 50, a chanchada: *Casei-me com um Xavante* (1957), de Alfredo Palácios, com Pagano Sobrinho.

O caçador de diamantes (1932), de Capellaro, é um dos primeiros roteiros escritos do Cinema Nacional de que se tem notícia⁸, no qual o indígena é exposto na condição subserviente perante o desbravador Bandeirante, que o defende.

O filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, simboliza o primeiro contato do indígena com o homem não índio, por meio de cenas como as do encantamento daquele por objetos oferecidos pelo último.

Humberto também se preocupa em apresentar as diferenças culturais entre o índio e o não índio ao realçar o esfacelamento da crença natural e original do primeiro, após a imposição de doutrinação do segundo⁹. Em *Casei-me com um Xavante* (1957), de Alfredo Palácios, inicia-se a

⁷ Silva, D. (2012). (Des)construção da identidade nacional. In: *Actas do IV SEPEXLE - Seminário de Pesquisa e Extensão em Letras*. Santa Cruz, Rio Grande do Sul: Universidade Estadual de Santa Cruz.

⁸ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67330/o-cacador-de-diamantes>, consultado em: 28 jan. 2018

⁹ Marcelo Muller é crítico de cinema, membro da ACCRJ (Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro) e da ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema,). É, também, professor da Escola de Cinema Darcy Ribeiro/RJ e aponta para o mesmo raciocínio em crítica feita ao filme no site: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/o-descobrimento-do-brasil/>, consultado em 28 jan. 2018.

abordagem da temática indígena no cinema de chanchada quando o índio é representado de maneira leve, por tratar-se de uma comédia¹⁰.

O surgimento do Cinema Novo coincide com o auge da ditadura militar no Brasil, entre 1960 a 1964 (Mateus, 2013, p. 17)¹¹, e dará lugar à retomada ao mesmo tempo em que a ditadura perde forças para a Democracia que se efetiva nos anos 90.

Inicialmente, os filmes dessa fase retratavam tanto o cotidiano e a mitologia do nordeste brasileiro, quanto a realidade de trabalhadores rurais e as misérias da daquela região. Nesse período foram produzidos *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha (Xavier, 2001, p. 51)¹².

Em sua segunda fase, o Cinema Novo (1968-1972) destaca-se por não estar alheio às interferências governamentais e dos ditadores influenciada pelo Tropicalismo¹³, que consiste em uma irreverente e rica forma de conjunção do Brasil arcaico e conservador, do Brasil moderno e sua cultura de massa e até de um Brasil futurista, resgatando obras de autores como Oswald e Mário de Andrade. Este último inclusive, teve sua obra literária *Macunaíma* transformada em filme, em 1969, por *Joaquim Pedro de Andrade* (Bernardino, 2013, p. 16)¹⁴.

Em *Macunaíma* (1969), Joaquim Pedro de Andrade constrói um personagem que realça elementos contraditórios e dialoga com o Tropicalismo, dando ênfase a aspectos irônicos do modernismo. Tal fato permitiu ao cineasta afastar o seu personagem do herói inicialmente criado por Mário de Andrade, sua inspiração. Joaquim Pedro, em verdade, aproximou seu intérprete do brasileiro, “que é devorado pelo próprio país, por ser incapaz de compreendê-lo e vivenciá-lo” (Malafaia, 2013, p. 7)¹⁵. Dessa forma, ele promove uma identidade do público com o personagem principal como num processo de padronização próprio da expansão da sociedade de consumo, chamando a atenção do brasileiro sobre como sua nova identidade estava sendo construída, em tempos de milagre econômico (Malafaia, 2013, p. 9).

Na última etapa do Cinema Novo, há ao menos uma tentativa de resgatar a valorização da identidade brasileira, subjugada pelas intervenções internacionais, abertas pelo sistema - econômico instaurado no final dos anos 70. Xavier (2001, p. 95) menciona “é marcada por filmes

¹⁰ Disponível em: <http://www.maristelafiles.com.br/casei-me-com-um-xavante.html>, consultado em 28 jan. 2018.

¹¹ Mateus, J. C. (2013). *Glauber Rocha: Cineasta, Crítico e “Historiador”* (Dissertação de Mestrado em História, Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC/GO).

¹² Xavier, I. (2001). *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo/SP: Ed. Paz e Terra S/A.

¹³ Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/cinema-fora-de-lei>, consultado em 18 jan. 2018.

¹⁴ Bernardino, V. (2013). *O Ator do Teatro de Arena no Cinema Novo* (Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/ USP).

¹⁵ Malafaia, W. V. (2013). *Macunaíma, o filme: Joaquim Pedro de Andrade entre o Modernismo e o Tropicalismo*. In: *Actas do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal/RN: Associação Nacional de História. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/minicurso/view?TIPO=1&ID_MINICURSO=910, consultado em 24 jan. 2018.

preocupados em discutir conflitos de chaga aberta que opõem repressão militar e resistência popular, e o regime de direita e o escritor de esquerda num Brasil - prisão)”.

Como exemplo marcante desta fase tem-se o cineasta Glauber Rocha, em *A Idade da Terra* (1980); ali, a voz de Glauber traz à tona um debate com o tempo em que ele busca unidade na fragmentação da experiência, reafirma um impulso de “dizer o mundo” mesmo que os dados não pareçam permitir a síntese desse diálogo (Xavier, 2001, p. 153).

Glauber Rocha jamais hesitou em enfrentar grandes questões sociais. Suas criações eram dotadas de uma força exclusiva, trazendo para si os desafios inerentes ao Poder. As matrizes deixadas por Glauber contribuíram para a nova fase cinematográfica contemporânea nacional (Silva, 2012, p. 32)¹⁶.

Para Rosa Berardo¹⁷ (2000, p. 61), a década de 1970 continua a simbolizar o indígena idealizado ou reproduzido em um estereótipo retratado até mesmo “nos diários de viagem dos primeiros navegadores ou nos documentos dos etnógrafos e cronistas viajantes”, apresentando sérios problemas na representação da alteridade e na construção da identidade dos grupos representados desde aquela época.

Berardo (2000, p. 62) explica que, ao retratar a personagem indígena naquela época, desconsiderou-se a existência de povos individualizados, generalizando tipos físicos, hábitos culturais e valores específicos de cada etnia indígena. Assim, ela ainda descreve como o índio brasileiro tornou-se um ‘ser imaginário’, que povoava o inconsciente europeu segundo conceitos extremos, tanto era um habitante de um paraíso perdido, quanto um selvagem antropófago, quase demoníaco, de acordo com ótica cristã ocidental.

As indagações de Berardo foram sanadas em seu artigo, *A Representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção na década de 70*, no qual ela traça uma comparação satisfatória entre a maneira como o indígena fora representado desde o século XVI até mais recentemente, na década de 1970, sem, contudo, afastar-se da representação estereotipada de outrora.

A título de exemplificação, ela seleciona dois filmes daquele período, a saber: *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, de Carlos Coimbra (1979), e *O Guarani*, de Fauzi Mansur (1979). O primeiro, baseado na obra de José de Alencar, romancista romântico que traz em seus livros um índio idealizado, em nada representado em suas particularidades específicas, como uma projeção do imaginário europeu. Carlos Coimbra, diretor do filme homônimo, sem questionar

¹⁶ Silva, C. D. (2012). *Grande Otelo: Um Picaro na Cena Brasileira*. (Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia/UFU).

¹⁷ Doutora em Cinema pela Université de Sorbone Nouvelle, Paris, 2000, Rosa Berardo teve trecho de seu artigo de dissertação apresentado naquele mesmo ano, extraído e publicado na Revista de Comunicação & Informação da Universidade Federal de Goiás, 5(1/2), 63-75, jan/dez. 2002.

esse simbolismo utópico reproduz estereótipos que remontam as primeiras representações produzidas à época da colonização. Em *Iracema*, o filme, há um desejo de encenar os habitantes das florestas tropicais como extensão da própria fruta, retratada pela estética do romantismo novecentista como pródiga e harmoniosa.

Em *O Guarani*, também baseado no romance homônimo de José de Alencar, portanto, segue a mesma linha romântica de *Iracema*, a paixão entre os protagonistas, dar-se-á como elemento para romper fronteiras antropológicas, reproduz a relação de domínio de uma etnia sobre a outra. Peri, é subserviente e indigno do amor de Ceci (Berardo, 2000, p. 65).

Outros filmes, como *Uirá*, de Gustavo Dahl, de 1973, *O Guarani*, de Fauze Mansur, de 1979, e *Iracema*, de Carlos Coimbra, de 1979, são exemplos que retratam as etnias indígenas baseadas em dados históricos. Entretanto, a representação física destas é genérica porque não respeitam as particularidades do povo ou grupo representado em sua ficção (Berardo, 2000, p. 64). Neste sentido, torna-se evidente que, para a autora, o estudo histórico e antropológico é necessário, para evitar a descaracterização ou ridicularização da identidade indígena (Berardo, 2000, p. 64).

O movimento nacionalista, no início da década de 70, em defesa da Amazônia e dos povos indígenas, teve a participação do Cinema com produções de filmes de ficção que repercutiram nas décadas seguintes¹⁸. Como principais produções tem-se *Como era Gostoso o Meu Francês*, de Nelson Pereira dos Santos (1971), *O Guarani*, de Fauzi Mansur (1979), *Índia, A Filha do Sol*, de Fábio Barreto (1982), *Kuarup*, de Ruy Guerra (1989), *Brincando nos Campos do Senhor*, de Hector Babenco (1992) e *Xingu*, de Cao Hamburger (2012) (Silva, 2014, p. 253).

Em geral, as produções cinematográficas nacionais apresentam o índio ‘*comercial*’, ou seja, ele é figura, objeto da narrativa contextualizado conforme o enfoque que o roteiro queira mostrar ao público. A temática indígena dessa época surge em produções, realizadas por estrangeiros, em sua maioria, espanhóis e italianos que trouxeram influências do teatro e da ópera.

Portanto, elege-se o “indígena” como objeto de valor e fantasia atraídos pelo fascínio desses povos, considerados exóticos, habitantes originários das Américas. A primeira produção catalogada a trabalhar a temática indígena, foi uma adaptação ficcional de *O Guarani* (1911), do romance de José de Alencar, dirigido por Salvatore Lazzaro (Silva, 2014, p. 251).

¹⁸ Artur Alves da Silva é professor do Ensino Básico, graduando do curso de História da USP, bolsista CAPES pelo Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), seu artigo produzido no ano de 2012: História e cinema na infância: a história dos povos indígenas e o ensino da linguagem cinematográfica na escola foi publicado na íntegra pela Revista História & Ensino, em Londrina/PR, 20(1), 243-270, jan./jun. 2014. O artigo foi apresentado à Agência de Fomento: Universidade de São Paulo, Programa de Estímulo ao Ensino de Graduação (PEEG), teve como orientadora a Sra. Dr^a Antônia Terra de Calazans Fernandes. Neste caso, o programa esteve vinculado à disciplina “O Ensino de História e a Questão Indígena”, ministrada no ano de 2012, no curso de Graduação e Licenciatura de História, da USP.

A trajetória desse estereótipo tribal, motivado pela lógica industrial, conduziu o cinema nacional a edificar a figura desses povos entre duas vertentes principais: a *do bom selvagem* e a *antropofágica* (Santilli, 2000, p. 13). Nessas produções, o índio é classificado a partir de juízos de valores cuja estrutura está alicerçada naqueles dois extremos.

As ideologias formadas a partir dessa apresentação destaca o seguinte resultado, tem-se por um lado, a consciência ecológica associada à proteção paternalista vinculada aos indígenas, de outro, sugere sua exclusão social, associando-os a sujeitos subdesenvolvidos. O resultado dessa imagem 'idealizada' amplifica opiniões preconceituosas quando fixa o indígena no passado histórico e que, na maioria das vezes, não corresponde ao índio real e atual (Fidelis & Marques, 2016, p. 15).

Para Ana Lúcia Annoni de Mello (2008, p. 48), a forte influência do romancista romântico José de Alencar que defende a cultura do índio como um selvagem puro, vivendo em um mundo idílico, antes da chegada do colonizador europeu, em sua obra *Ubirajara* dá forma a uma personagem, com expressividade de uma cultura branca com referencial europeu, como a exemplo do filme *A Lenda do Ubirajara*, de André Luis Oliveira (1975). Ali atribui-se ao índio um sentimentalismo que ele não possui.

Percebe-se até o momento que as produções cinematográficas ao tratarem a temática indígena é imensamente menor, se comparadas aos temas relacionados com a cultura não indígena. Ao considerar a responsabilidade das produções audiovisuais em formar opiniões, e até gerar uma conscientização relevante, as mesmas não deveriam conter elementos que distorçam a realidade abordada, provocando assim, o afastamento de seu espectador e não a sua conexão com a temática.

Há uma deficiência aparente na forma de transmitir a imagem indígena, sua realidade, aqui entende-se: direitos, costumes, crenças; enfim, sua cultura, são tratados superficialmente pelo simples de fato de existir no comportamento humano em geral, estranheza em relação ao que é diferente no outro, ou até mesmo, certa repulsa em respeitar os costumes indígenas (Pucci, 2004, p. 126).

Como exemplos de uma abordagem mais realista e próxima dos índios têm-se: *Terra dos Índios*, de Zelito Viana (1979), *Vale dos Esquecidos*, de Maria Raduan (2012), *Xingu*, de Cao Hamburger (2012), busca-se neles, quebrar o senso comum que existe em relação aos índios, e trazer informações que passam despercebidas propositalmente ou não (Quarterone, 2015, p. 1).

Há estudos mais aprofundados, feitos por autores empiristas como Renato Pucci, em seu artigo *A representação do índio brasileiro na interface pós-moderna de cinema e TV (2004)*, cuja minuciosa análise de produções audiovisuais e cinematográficas retrata os diferentes interesses propostos pela visão capitalista, pós-modernismo. Em seus estudos neste artigo, o autor aúfere

as diferentes interpretações que o espectador faz da imagem do indígena a ele apresentada, conforme seja a “*intenção*” (grifo nosso) da obra.

O estudo comparativo de Pucci abre paralelos entre produções tanto híbridas (de cinema e televisão), como é *Caramuru - A Invenção do Brasil*, de Guel Arraes, de 2001, quanto de filmografias tais quais em *Como Era Gostoso o meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971). (Pucci, 2004, p. 119).

Em *Caramuru*, devido ao tratamento artificioso e mágico, a autenticidade deixa de ser um valor norteante para dar espaço à paródia lúdica. Já em *Como Era Gostoso o meu Francês*, havia cuidado antropológico na reconstituição dos costumes indígenas, sem as usuais conotações negativas ou condescendentes que se concediam ao primitivo (Pucci, 2004, p. 120).

O mesmo autor analisa ainda conceito de pós-modernismo efetuado por outros autores, como Linda Hutcheon que aponta exatamente o ponto de vista supracitado, ao manifestar uma formação cultural contraditória desde o cerne, porque ao mesmo tempo que é histórica por fazer o seu leitor (espectador) situar-se à época em que se passa a narrativa, é também político, pela forma com que os discursos são abordados, e estes constituem-se em representações de parcelas marginais da sociedade (Pucci, 2004, p. 121).

O autor ainda aponta outro aspecto trazido por Hutcheon, a metaficção historiográfica, cuja concepção realmente só seria possível no pós-modernismo, pois vincula-se aos avanços tecnológicos, tornando plausível a ligação entre ficção e História. Há uma contextualização histórica dos fatos ao mesmo tempo que se questiona o discurso (Hutcheon, 1991, p. 122). O que o autor vislumbra é a possibilidade de acessar os documentos e fatos históricos, a partir de uma perspectiva atual quando não há mais uma neutralidade ou objetividade científica. Para Pucci, é provável que o marco inaugural da metaficção historiográfica no cinema brasileiro tenha sido *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, 1995.

O filme de Camurati foi mencionado aqui anteriormente quando estudamos o Cinema da Retomada. Nessa produção, a autora insere o espectador no contexto histórico ao retratar a chegada da família real portuguesa ao Brasil, ao mesmo que tempo que propõe o questionamento de todos os efeitos apresentados na narrativa.

1.2 Análises fílmicas comparativas - perspectiva da autora

Diretores como Cao Hamburger e Nelson Pereira dos Santos fornecem material de estudo comparativo por dirigirem filmes em diferentes décadas, com a mesma temática, cuja fase política é de extrema importância para a sociedade brasileira, uma vez que demarca relevantes transformações pelas quais o país passou desde então.

As análises de filmes específicos podem elucidar como a temática indígena vem sendo abordada no Cinema Brasileiro, ao longo dos anos, e, portanto, representada de forma não autêntica, geralmente interpretada de maneira ora fantasiosa, ora grotesca. Uma outra produção cinematográfica de relevância histórica, que enfoca o indígena é o filme *Xingu, de Cao Hamburger*, (2012), o qual retrata a excursão, com finalidade expansionista, dos irmãos Villas-Boas – principais idealizadores do Parque Indígena do Xingu, em Mato Grosso, região centro-oeste do Brasil. A produção *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, aborda o mesmo tema, retratando, outrossim, um aspecto diferenciado do indígena do período colonial.

Nelson Pereira dos Santos foi um dos cineastas que ensaiaram as primeiras nuances do Cinema Novo Brasileiro, em *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), uma visão não paternalista ou eurocêntrica das relações entre os índios e os europeus nas primeiras décadas do século XVI. Os eventos históricos que permeiam a obra estão localizados no período da França Antártica, a colônia francesa estabelecida no Rio de Janeiro entre 1555 e 1560.

O diretor apresenta um roteiro incomum, escrito e falado em tupi, francês e português, e do ponto de vista histórico *Como Era Gostoso o Meu Francês* é um filme pioneiro tanto ao abordar a língua nativa tupi e todo o frescor do nu, quanto ao retratar a percepção da pureza dos nativos e seu trato com um prisioneiro, interpretado pelo ator italiano, radicado no Brasil, Arduíno Colasanti.

A narrativa, em sua maior parte tem o protagonista sendo bem cuidado antes de ser morto e assado para servir de alimento à comunidade; - é um dos elementos que foge à maioria das produções cinematográficas sobre esse período, seja em filmes ou mesmo em alguns documentários. Aqui, esse novo olhar vem adicionar ao conhecimento do espectador mais uma versão para os fatos, e não reafirmar o que já se sabe.

Todavia, o roteiro falha no quesito histórico-narrativo. Em primeiro lugar, uma mistura do gênero de ficção com nuances de documentário, como acontece nas cenas cotidianas da comunidade indígena, tais como os cuidados com a plantação de mandioca, os ritos como um todo. Durante todo o tempo, as cenas relacionadas àquela cultura surgem subitamente desconsiderando a cronologia. Aparecem grande número de danças em repetição de cenas (ou sequências com ambientações diferentes, mas que representavam a mesma coisa) e inserções, com trechos de documentos históricos, de personalidades como Padre Anchieta e Mem de Sá os quais são introduzidos sem prévia contextualização ao espectador.

Se no início do filme há representação irônica à carta a Calvino, por que não usar o mesmo estilo de narração para os documentos a seguir? A separação entre cenas e textos históricos quebra o ritmo da obra, e mesmo que estes sejam bem distribuídos por toda a película, o produto final passaria muito melhor sem eles.

A despeito das falhas de concepção, essa obra de Nelson Pereira dos Santos é um registro do cinema nacional e da própria História do Brasil que deve ser visto e discutido. Tanto por ser fruto de uma época de transformações culturais, quanto por vir de um cineasta que deu uma cara nova ao cinema nacional. *Como Era Gostoso o Meu Francês* é um daqueles filmes que dão ao espectador outra proposta de pensamento sobre uma ideia já enraizada e massificada pela própria realidade.

Ainda que Nelson Pereira dos Santos represente o índio de certa forma, sem a idiotice até então, recorrentes em outras obras, há ainda a prisão dentro do mito do índio antropofágico não comprovado historicamente tal canibalismo nas comunidades indígenas nacionais. Entretanto, merece reverência por abordar a temática indígena com ar pioneiro dentro da própria comunidade, apresentando seu cotidiano ao público desacostumado com essa perspectiva.

Como *Era Gostoso o Meu Francês* foi censurado e classificado como “imoral”, pelo regime militar. O filme foi levado para festivais internacionais (Berlim, Cannes) e só depois de muitas tentativas, liberado para exibição no Brasil.

A proposta de Cao Hamburger afasta-se inicialmente de *Como Era Gostoso o Meu Francês*, porque não retrata uma comunidade específica e sim, apresenta gradualmente a diversidade étnica conforme a expedição Roncador-Xingu avança Brasil adentro, surgindo nos irmãos o desejo utópico e o grande desafio de não transformar o índio. Todavia, observa-se a transformação que esta convivência traz aos irmãos, os quais quanto mais se aproximam dos indígenas mais se afastam dos interesses políticos que os motivaram a desbravar o interior do país na região centro-oeste.

O irmão mais velho, Orlando (protagonizado pelo ator Felipe Camargo), faz o papel político pragmático; já o caçula Leonardo (Caio Blat) representa a entrega emocional, ao irmão do meio, Cláudio (João Miguel), coube a tarefa de articular as estratégias e comandar os homens desbravadores. A quem recai o peso de duas responsabilidades: a pública (a promessa de uma terra demarcada para os índios e que aceitassem a proximidade urbana) e a privada (o esforço utópico de impedir a aculturação, de não se envolver).

No primeiro filme, temos o Brasil ainda em processo de colonização e os portugueses formando a história de sua relação com os indígenas. No segundo, para revitalizar as ações do governo em favor dos povos indígenas, o então presidente Getúlio Vargas organizou, dentro do programa Marcha para o Oeste, a Expedição Roncador-Xingu. “Além de realizar o reconhecimento oficial das áreas ocupadas pelos povos indígenas, a expedição tinha como objetivo mapear a região central do Brasil e abrir caminhos que a ligassem ao restante do País. A expedição foi coordenada pela Fundação Brasil Central (FBC), criada também em 1943. Seu nome foi dado em referência à Serra do Roncador, divisor de águas entre o rio das Mortes (Bacia do Araguaia)

e o rio Xingu, no leste do Mato Grosso e, sendo também uma expedição que consolidava as linhas de comunicação, povoamento e colonização das áreas percorridas”¹⁹.

Obras mais recentes tratam de forma muito mais complexa questões de relações interpessoais entre o não indígena e o índio, *Xingu* faz essa abordagem transversalmente, somente nos dilemas de Cláudio. No entanto, termina simplificando estereótipos coadjuvantes (o fazendeiro mau, o político negociador) e resgata a velha ideia do “*Bom Selvagem*”, como se o diretor, Hamburger, quisesse reorganizar a definição que surge com a metáfora de Rousseau, para questionar a política moderna implantada para os indígenas, cujo status natural garante à sociedade urbana uma pacífica, porém não harmoniosa existência, já que o convívio se inviabiliza por essa imagem preconcebida.

Em nenhuma dessas produções, o indígena é convidado a auto apresentar-se, é o olhar externo que o faz. Consequentemente o espectador também o vê conforme aceita esse convite de assistir ao que lhe é proposto. Ou seja, as diferenças étnicas pontuais que identificam as diversas comunidades existentes não são se quer consideradas em nenhum dos filmes. Não há relatos do cotidiano de uma comparável ao cotidiano de outra. Não há o olhar do indígena sobre si mesmo.

Percebe-se desde a abordagem inicial deste capítulo com as análises apresentadas pelos autores Stam e Spence, que a questão da representação dos oprimidos no Cinema foi elaborada, levando-se em conta os interesses das produções filmicas, ora de enaltecer o processo colonialista, ora de encantar o público enaltecendo o poderio do capitalismo aflorado, das conquistas territoriais oprimindo a identidade dos povos indígenas, cujos valores étnicos não foram verdadeiramente respeitados, ao contrário, até então, suas representações no cinema nacional foram tendenciosas com enfoques de cunho comercial ou de poderio. Mesmo em alguns dos filmes acima analisados quando então, o indígena aparece como ‘herói-guerreiro’, este não possui a identidade indígena respeitada ou preservada.

No capítulo seguinte, o foco central será a problematização da existência de um cinema indígena, a partir do projeto Vídeo nas Aldeias, analisando o processo de transferência de tecnologia e de cultura cinematográfica para as populações indígenas, bem como os processos de apropriação e assimilação da linguagem cinematográfica.

¹⁹ Disponível em: <http://www.projetomemoria.art.br/rondon/marcas-expedicao-roncador.jsp#conteudo>, consultado em 21 jan. 2018.

Capítulo 2 - Cinema indígena

2.1 Processo de descolonização do Terceiro Cinema

Este capítulo discorre acerca do Terceiro Cinema como um cinema descolonizado a partir de bases criadas pelo próprio imperialismo que ao impor suas ideologias unificadoras levou ao inevitável desenvolvimento de uma perspectiva social própria e opositora, libertatória, capaz de construir suas próprias representações.

É recente a conquista do afastamento das origens colonialistas no cinema. Este processo tornou-se embaraçoso dado a impregnada ideia de Cinema como objeto de consumo, sendo sinônimo de espetáculo ou divertimento, “en el mejor de los casos, estava condicionado por el sistema o condenado a non trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas” (Getino & Solanas, 1969, p. 29).

Uma forte ferramenta de transmissão de diversas linguagens as quais efetuam a comunicação humana, o cinema encontrava-se sob a égide do mercado mundial, comandado na maioria das vezes pelos Estados Unidos, cuja abordagem capitalista tornava-o, portanto, superficial. Outro aspecto era a dependência econômica que, devido aos altos custos para produzir, distribuir e exibir as películas parecia ser impossível livrar-se dela.

Vários foram os questionamentos acerca da possibilidade real de descolonização do Cinema, além de altos investimentos necessários, tornava-se imprescindível fortalecer uma reforma que tornasse o Terceiro Cinema independente; tal propósito dependeria do respaldo do poder político.

Era necessária a participação de artistas e intelectuais engajados na quebra do cinema superficial. Os autores Octavio Getino e Fernando Solanas apontam o papel do intelectual e do artista no contexto revolucionário, atribuindo à liberdade o enriquecimento do trabalho intelectual em todo o mundo na atualidade (Getino & Solanas, 1969, p. 31).

A luta anti-imperialista dos povos do “Terceiro Mundo” e seus equivalentes no seio das metrópoles constituía, então, o olho da revolução mundial (Getino & Solanas, 1969, p. 34). Terceiro Cinema significa aquele que reconhece nessa luta a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística da atualidade, a grande possibilidade de construir desde cada comunidade uma personalidade livre: a descolonização da cultura.

Os autores ainda apresentam uma perspectiva extremamente realista da cultura de um país neocolonizado. Comparável ao cinema ambos são, do mesmo modo, expressões de uma dependência global geradora de modelos e valores nascidos da necessidade de expansão imperialista: “Para imponerse el neocolonialismo necessita convencer al pueblo del país dependiente de su inferioridad” (Getino & Solanas, 1969, p. 34).

Desde o século XVII quando os missionários jesuítas preparavam as aptidões artísticas dos nativos latino-americanos o faziam, incentivando-os a serem meros espectadores, pois, os mesmos produziam cópias de obras de artes europeias. Copista, tradutor, intérprete quando mais espectador (só na posição de espectador) (Getino & Solanas, 1969, p. 34). Conhecer a realidade local pressupõe adentrar-se nos emaranhados de mentira e confusões originadas na dependência.

Os estudiosos relatam que as manifestações de inquietudes, que sirvam a mobilizar, agitar ou politizar a população de uma ou outra maneira, é antes recebido com muito mais positividade pelas elites dominantes, afinal, a virulência, a simples rebeldia, o inconformismo e a insatisfação são produtos que se agregam ao mercado de compra e venda capitalistas, são objetos de consumo (Getino & Solanas, 1969, p. 37).

Nota-se que a cinematografia não pode ser considerada nacional por localizar-se dentro de marcos geográficos, e sim ao responder às necessidades particulares de libertação e desenvolvimento de cada povo. O cinema dominante em alguns países, a exemplo da Argentina, Brasil e demais, foram construídos embaixadas de infra e supraestruturas dependentes, causa estas de todo o subdesenvolvimento. Então, este Cinema ali construído não pode ser se não outra coisa que também dependente e por consequência será assim um cinema alienado e subdesenvolvido tanto quanto (Getino & Solanas, 1969, p. 38).

A existência humana e sua ascensão encontram-se fechados em uma capa de livro, em uma peça de teatro e o Cinema, a partir daqui torna-se parte da filosofia do imperialismo (o homem: objeto devorador) que se conjuga muito bem com a obtenção da mais-valia (o cinema: objeto de compra e venda). A dizer: o homem está para o cinema, e não o cinema está para o homem. Impera então, um cinema tabulado por analistas motivacionais, pulsado por sociólogos e psicólogos das massas, destinado a vender a vida em cinema: a vida como no cinema, a realidade tal qual concebida pelas classes dominantes. E não a vida real, a retratada em fragilidade e porque não sua severidade (Getino & Solanas, 1969, p. 39).

Ao lado desta indústria e de suas estruturas de comercialização, nascem as instituições do cinema, os grandes festivais, as escolas oficiais e colateralmente as revistas e os críticos que as justificam e as complementam. O Segundo Cinema²⁰ significa um evidente progresso tanto

²⁰ O 2º Cinema nasce na Argentina. Inicialmente denominado de “cinema de autor”, “cinema expressão”, o “novo cinema”. “Este segundo cine un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor

dos autores no intuito de expressarem-se de maneira não padronizada quanto mais abertura à tentativa de descolonização cultural. O Segundo Cinema gera suas próprias estruturas de distribuição e exibição, bem como suas próprias ideologias (Getino & Solanas, 1969, p. 40).

Assim, boa parte do Segundo Cinema propõe estruturas paralelas às do sistema no afã de dominá-lo, ou de exercer pressão sobre os organismos oficiais como as leis da censura e todas as demais ações que promoveram uma política de reformas demonstraram, dadas àquelas circunstâncias políticas, absoluta incapacidade para modificar substancialmente as relações vigentes de forças.

Porém esse não era o caso da América Latina nem de países relacionados ainda ao “Terceiro Mundo”. Na Argentina, por exemplo, percebeu-se uma “*universidad autónoma*”, no entanto a universidade não se incumbia de nada que alterasse a ordem neocolonial, não existia censura porque não havia nada a censurar, a fachada da democracia já tinha há tempos derrubado a ideia censuralista. O mesmo não aconteceu em outros países onde a violência, tortura, repressão brutal, a morte ainda eram a realidade nua e crua (Getino & Solanas, 1969, pp. 41-42).

Getino e Solanas, após a análise minuciosa do cenário em que o Segundo Cinema estava inserido, propõem o surgimento do Terceiro Cinema em países explorados pela ideologia neocolonista ao apresentar sua inserção. Para eles, uma das tarefas melhor sucedida do neocolonialismo tenha sido a desvinculação e afastamento dos setores intelectuais, sobretudo os artistas. Por vezes, estes estiveram caminhando ao lado das lutas populares, mas nunca estiveram dentro delas (Getino & Solanas, 1969, p. 43).

Esta desvinculação de camadas intelectuais e de artistas dos processos nacionais de liberação, os quais ajudam com eficazes resultados na politização e mobilização, tornando possível o trabalho com as massas populares; fez com que pela primeira vez na América Latina aparecessem organizações dispostas à utilização político-cultural do Cinema: a exemplo do Chile, onde o partido socialista orienta e proporciona material cinematográfico revolucionário. Na Argentina, grupos revolucionários peronistas e anti-peronistas interessavam-se pelo mesmo, enquanto no Brasil o cineasta Glauber Rocha autenticava o pensamento nacionalista revolucionário, expondo escrachadamente a realidade de manifestar a ânsia por libertação daquele povo (Getino & Solanas, 1969, p. 38, 43).

para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural. Promueve no sólo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino. Realizadas por: del Carril, Torre Nilson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Kuhny, Fernando Birri que, con Tire dié, inaugura el documentalismo testimonial argentino (Getino & Solanas, 1969, p. 40).

O testemunho sobre uma realidade nacional é também um meio estimável de diálogo e conhecimento a nível mundial. Nenhuma forma nacional de luta poderá executar-se com êxito sem haver um mútuo intercâmbio de experiências de outros povos.

O cineasta revolucionário e os grupos de trabalho serão em suas etapas iniciais, os únicos produtores de suas obras. Sobre estas cabe mencionar a maior responsabilidade dentro dos estúdios, de recuperar as formas (Getino & Solanas, 1969, p. 53).

Apesar de na prática existirem erros e fracassos, a meta idealizada a alcançar será a de produzir e difundir um cinema-guerrilha com recursos provenientes da expropriação de bens da burguesia, já que ao se afirmar que fora ela a responsável pela “mais valia”, também será ela a obter conjuntamente o povo (Getino & Solanas, 1969, p. 55). Aqui, percebe-se a fragilização meramente político-social do capitalismo vigente retratada pelos autores em suas análises, sem, no entanto, romper com sua força econômica. Conclui-se a propensão a construir um Cinema mais autônomo, próximo da realidade das massas sem, no entanto, irromper a ligação entre sua estrutura comercial já instituída.

2.2 Cinema indígena - em busca da reelaboração de suas identidades

A seguir, o interesse por um cinema social surge no Brasil, fruto do revolucionário Terceiro Cinema, a autora Flávia Almeida Imoto apresenta considerações em seu artigo - *Cinema Indígena: as possibilidades de um novo espaço de resistência cultural*. Para ela, a realização de filmes elaborados pelos próprios indígenas possibilita uma reinterpretação do passado, gerando uma reflexão sobre o seu papel na atualidade. Assim, alguns vídeos são produzidos por eles como ferramenta de denúncia, ou seja, ligam-se ao movimento do Terceiro Cinema apresentado neste trabalho anteriormente (Imoto, 2009, p. 07).

Como perspectiva dialética, a análise de cinco filmes produzidos pela ONG Vídeo nas Aldeias para verificar o olhar diferenciado dos indígenas no processo de construção dos filmes, Imoto explica que a ONG Vídeo nas Aldeias (VnA) desenvolve um projeto cujas ações vão muito além da retratação filmográfica ao envolver a realização de oficinas de filmagem e de edição o que o torna um centro de produção de vídeos e uma escola de formação audiovisual para os povos indígenas. Atualmente conta com uma coleção de mais de 70 vídeos, sendo a metade de autoria indígena (Imoto, 2009, p. 7).

Ao iniciar sua análise a autora apresenta alguns aspectos da representação imagética dos indígenas ao longo da história, em obras do período colonial, como na filmografia da Comissão Rondon e na recente produção do cinema nacional. Com isso, ela faz uma contraposição com a visão dos realizadores indígenas de hoje.

A estudiosa ressalta a relevância indígena enquanto povos originários do Brasil e, portanto, parte da formação étnica da população brasileira em sua essência. Entretanto, reforça que essa mesma condição os posiciona à margem, sempre em busca de um espaço reconhecido pela sociedade (Imoto, 2009, p. 10). Obrigados a lutar contra a liderança hegemônica para proteger sua cultura e sobretudo seu território. Segundo Eduardo Granja Coutinho (2005, p. 88), “no pensamento hegemônico, a cultura é um objeto, uma peça de coleção ou uma mercadoria, desconsiderando o processo pelo qual o homem, por meio de suas práxis criadora, transforma ativamente a realidade cultural”.

A pesquisadora ainda faz menção a outro aspecto sustentado por Coutinho ao afirmar:

nenhuma cultura deve ser conservada ou mantida fora do movimento das transformações que ocorrem na sociedade, pois ela se expressa na vida cotidiana. Nessa perspectiva, para resistir e garantir a sua identidade cultural, hoje os povos indígenas encontram-se em meio a um processo de ruptura com o passado em busca de uma nova forma de se expressar, uma reinterpretação dos signos do passado (Coutinho, 2005, p. 95).

Sob essa óptica, Imoto relata como os indígenas se enxergam de fora e se deparam com uma autoimagem que hoje já não é real e talvez nunca tenha sido. Esta necessidade de reconstrução imagética se comprova quando grupos indígenas participam de manifestações e se mostram à mídia com seus cocares, arcos e flechas, no intuito de comprovar e afirmar sua autonomia, sobretudo, sua autenticidade (Imoto, 2009, p. 20).

A autora continua a explicar a importância do contato com a tecnologia, pois além de possibilitar a construção de suas próprias imagens e linguagem cinematográfica, também permite a criação do interculturalismo, com diálogo e aceitação das diferenças culturais, através das redes digitais de troca de informações, valores e costumes.

Segundo Marilena Chauí (1994, p. 82 “[...] a cultura deve ser entendida no sentido antropológico mais amplo, de invenção coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos, de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres culturais e sujeitos culturais”.

Novas possibilidades surgem nesse processo para a auto representação indígena, uma vez que o objeto se transforma em sujeito da ação, mostrando a sua visão de mundo (Imoto, 2009, p. 7). Imoto menciona também que no período colonial os povos indígenas eram apresentados como exóticos ou hostis, “segundo uma perspectiva etnocêntrica que via os índios como seres primitivos dotados de características biológicas, psíquicas e culturais indesejáveis, devendo ser assimilados” (Ribeiro, 2009, p. 213).

Ao transportar sua análise para a atualidade, Imoto destaca o trabalho desenvolvido pelas Organizações Não-Governamentais junto aos povos indígenas por considerá-lo um projeto que envolve a realização de oficinas de filmagem e de edição, tornando-se um centro de produção de vídeos e uma escola de formação audiovisual para os povos indígenas.

Imoto (2009, p. 7) afirma que o processo de realização dos filmes pelos indígenas possibilita uma reinterpretação do passado, gerando uma reflexão sobre o seu papel na atualidade.

A autora conclui que, quando os povos indígenas submetem sua tradição à prova da modernidade, reinterpretando os signos do passado, eles comprovam a possibilidade de humanização nas relações. Percebe-se, portanto, a simultaneidade e a interdependência da resistência cultural e do desenvolvimento humano entre si (Imoto, 2009, p. 21).

Integrando as considerações anteriores, os autores Nunes, Silva e Silva (2014) promovem uma reflexão sobre a descolonização que após as considerações acima apresentadas das atuais produções indígenas, que criam o seu próprio cinema como forma de autoafirmação, torna-se apropriado e até didático para a compreensão do leitor analista.

Para esses três autores, a definição de uma identidade nacional esbarra na problemática da origem, na medida em que a figura do genuíno é logo questionada por investigações históricas que consideram as interações culturais na formação de povos, comunidades, nações, países, sujeitos, entre outros.

Os autores, ao estudarem “Crítica da Imagem Eurocêntrica, de Ella Shohat e Robert Stam”, seguem o raciocínio de que o nacionalismo advindo do neocolonialismo está embasado em uma composição econômica entre o “capital estrangeiro e as elites sociais” (Shohat & Stam, 2006, p. 42). “Não obstante, as correntes nacionalistas contrárias às perspectivas de Estado caíram no dilema do nacional-popular devido à diversidade cultural própria dos agrupamentos sociais gerados pela colonização europeia” (Nunes, Izidoro, & Silva, 2014, p. 183).

Já no início deste capítulo os autores Getino e Solano (1969) esclarecem que o processo de descolonização chega à era moderna apresentando dificuldades em estabelecer suas representações sociais, tais empasses são de naturezas semelhantes em alguns países. Nessa mesma direção estão os autores Nunes et al. (2014, p. 184) ao mencionar “o desenvolvimento do colonialismo e do imperialismo foi aos poucos construindo uma Modernidade globalmente compartilhada com problemas semelhantes, ao exemplo das dificuldades em se definir as identidades nacionais de alguns países”. Na mesma direção, Turner (1997, p. 133) reforça que “a regulamentação e o controle das definições de arte e da indústria cinematográfica são hegemônicos, na medida que restringem e limitam a proliferação de representação da Nação”²¹.

Observa-se que a indústria cinematográfica tem finalidades políticas determinantes não apenas ao que se é produzido bem como ao que se é visto.

²¹ Turner, G. (1997). *Cinema como Prática Social (1ª ed)*. São Paulo, SP: editora Summus.

Os autores apresentam uma contradição apresentada pela Modernidade em relação a dois fenômenos “simultâneos e aparentemente contraditórios”, segundo aqueles. O primeiro, está no resultado de as diversas relações culturais existentes não terem criado uma única identidade; monolítica, configurada em uma só perspectiva. Ao contrário, tal interação híbrida entre as culturas provoca o surgimento de identidades pluralizadas, heterogêneas. Já o segundo fenômeno, por eles apontado, trata-se das diversidades culturais, que por mais heterogêneas que pareçam, utilizam-se da globalização para o compartilhamento de ideologias e materiais que possuem em comum (Nunes et al., 2014, p. 184).

Nesse sentido, o local passa a interagir com o global, criam-se diferentes patamares culturais. No caso do Brasil, ou de qualquer outro país, é impossível vislumbrar alguma criação genuinamente nacional.

Ao se tornar independente de Portugal, no início do século XIX, o Brasil tornar-se-ia um “Estado-nação”, cuja sociedade formava-se pluriétnicamente por indígenas, negros e outros grupos. Entretanto, mesmo após a declaração de sua independência, o país manteve reflexos de sua metrópole com conceitos da ideologia nacionalista, então dominante, a qual propagava uma nação formalizada em uma estrutura unitária e homogênea.

Assim, os demais conceitos de unificação prevaleciam - um povo, uma única língua, uma mesma cultura e uma só história ignorando a identidade mestiça originada a partir de grupos cultural e etnicamente diversos, sujeitos participantes da construção da história da formação do Estado brasileiro.

Esta análise comprobatória do imperialismo unificado já foi estudada no início deste capítulo pelos autores Getino e Solanas (1969), e em seus estudos, aqui inclusos no capítulo I, do advento do Terceiro Cinema e o cenário sócio-político de toda América Latina, claramente demonstraram que “os grupos historicamente marginalizados, frutos de uma estereotipação distorcida de sua realidade, não tinham controle sobre sua própria representação” (Shohat & Stam, 2006, p. 270).

O Terceiro Cinema, nesse sentido, está vinculado às demais representações artísticas e sociais no processo de descolonização através do registro de lutas em vários segmentos sociais. Conclui-se que concomitante ao desenvolvimento do colonialismo e do imperialismo constrói-se gradualmente “uma Modernidade globalmente compartilhada tanto concernentes às suas benéficas quanto aos seus problemas mais cruciais; ao exemplo das dificuldades em se definir as identidades nacionais” (Nunes et al., 2014, p. 185). Como arremate ao entendimento dos autores, “as identidades culturais antes sufocadas agora reaparecem, colocam no espaço público suas demandas e sobrepõem muitas vezes a identidade nacional, visivelmente abalada

com o processo de globalização que enfraqueceu os atributos básicos do Estado-nação: territorialidade, soberania, autonomia (Vieira, 2001, pp. 136-137)²².

Esse ressurgimento de identidades culturais se dá paralelo ao enfraquecimento (e não desaparecimento) do nacional e, simultaneamente, ao fortalecimento do local e das organizações da sociedade civil. O local passa a interagir com o global criando novos patamares culturais (Vieira, 2006, p. 79).

Nesse contexto, surge a Mídia Indígena, em contraposição ao exposto, Shohat e Stam (2006, p. 70) argumentam que, no plano das representações audiovisuais contemporâneas, é notável a emergência do que ele denomina de “mídia indígena”, isto é, o emprego da tecnologia audiovisual para propósitos sejam culturais ou políticos dos povos indígenas no Brasil, dando ênfase à globalização como um “fenômeno da Modernidade ou, agora, da Pós-Modernidade, não tem como exclusividade o Brasil” (Nunes et al., 2014, p. 185). Para esses últimos, “a Mídia Indígena globalizada não teria como inspiração apenas uma matriz ou um centro de referência, mas sim um modo polivalente, e tem como princípio comum os indígenas como autores das produções midiáticas” (Nunes et al., 2014, p. 185).

O que os autores esclarecem é que a relevante reação midiática por parte das classes sociais, antes vitimadas pela subjugação imperialista, ressoa como um fenômeno global, ou seja, em várias partes do globo. Tais experiências inovadoras representam um marco histórico por registrar o início da produção e narrativas feitas pelos próprios indígenas, oportunizando a difusão de sua cultura dentro e fora de suas comunidades. Dessa forma, esses grupos indígenas dão visibilidade aos seus costumes, hábitos, crenças e lutam ao mesmo tempo em que operam com um discurso de reelaboração de suas identidades, passíveis de uma produção de novos significados, com representações simbólicas.

Também compartilhando essa ideia, Costa (2011, p. 4) afirma que os vídeos indígenas “[...] visam confrontar imagens [...] construídas no processo colonial e [...] nos discursos elitistas que conformaram os estados nacionais [...]. Recentemente, as produções audiovisuais indígenas da Bolívia e México foram entendidas como parte de uma luta por representações [...] em nível latino-americano” (Nunes et al., p. 11, itens 40 e 41).

Os autores deixam claro, portanto, que a situação, até chegar ao que se entende por Mídia ou Cinema Indígena é bastante complexa. Problematizada em filmes brasileiros dos anos 1970, como *Congo* (1977), de Arthur Omar, a questão principal é ridicularizar a ideia de que um cineasta ou documentarista não-indígena, cientificamente neutro, pela técnica da *Voice Over*,

²² Doutor em Sociologia, professor da PUC-Rio. E-mail: liszt21@uol.com.br

seja capaz de dizer algo significativo sobre índios e africanos no Brasil (Nunes et al., 2014, p. 186).

Tanto Flávia Almeida Imoto (2009) quanto Nunes et al. (2014) concordam que tais produções indígenas carregam consigo o potencial de funcionar como contra-narrativas, “enquanto um conjunto de representações capaz de confrontar a coleção de imagens estereotipadas produzidas nacionalmente, até então, e de trazer as narrativas dos diferentes grupos indígenas para o presente histórico, dando visibilidade às suas culturas e lutas ao mesmo tempo em que operam como um discurso de reelaboração de suas identidades, passíveis de produção de novos significados” (Nunes et al., 2014, p. 189).

Considerando os trabalhos sócio-acadêmicos em formação técnica, tecnológica e humana de pessoas, sejam indígenas ou não-indígenas, tanto o projeto “Cineastas Indígenas”, promovido pela ONG “Vídeo nas Aldeias”, quanto os projetos propostos pelos autores deste texto, intitulados “Cinema Indígena na Casa de Trânsito Sateré Mawé de Parintins” e “Cinema Indígena e Produção Audiovisual na Casa de Trânsito Sateré Mawé” (Parintins- Amazonas)”, realizados com o apoio financeiro e logístico da Pró-Reitoria de Extensão e Interiorização (PROEXTI), Universidade Federal do Amazonas (UFAM); podem ser localizados, como sugerem Shohat e Stam (2006, p. 445), na área das “auto-representações e das políticas das identidades”, responsável por abordar “[...] questões sobre as tensões políticas a respeito de quem fala, quando, como e em nome de quem. As políticas [anticoloniais] das identidades lutam pela ‘auto-representação’ de comunidades marginalizadas, pelo direito de ‘falar por si mesmo’” (Nunes et al., 2014, p. 190).

O Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e, mais tarde, o projeto “Vídeo nas Aldeias (VnA)”, segundo o ponto de vista do indígena auto representado e ativista, foram os idealizadores das oficinas que ao longo dos anos 1980 e 1990 ensinaram a índios técnicas de produção de vídeos. Vincent Carelli e Mari Correa, coordenadores do “Vídeo nas Aldeias”, afirmam que o objetivo do trabalho foi apoiar o fortalecimento das identidades indígenas em um contexto de lenta conquista de direitos (Nunes et al., 2014, p. 192). Alinhada a um modelo indigenista, a experiência enfatiza relações interculturais com os índios, opondo-se às políticas paternalistas e nacionalistas, especialmente do período da ditadura.

O estudioso Turner afirma sobre os filmes indígenas que: “Muitas vezes o trabalho vai além da mera afirmação da identidade existente para tornar-se um meio de criação cultural que refrata e combina elementos das sociedades dominantes e minoritárias” (Turner apud Nunes et al., 2014, p. 183).

Em seus filmes, os indígenas utilizam a linguagem e o recurso audiovisual para contar suas histórias, lutas, mitologias, além de apresentar uma reflexão sobre como o recurso fílmico; que uma vez inserido e apropriado pelas comunidades, pode ser utilizado como fonte de

reconhecimento, de valorização, de revitalização, de ressignificação, de registro e de difusão culturais (Nunes et al., 2014, p. 183) deslocando os processos de produção das representações indígenas do exclusivo controle produtivo - técnico e tecnológico - e do consumo, pela sociedade envolvente, para as mãos dos próprios indígenas.

O estudo dos autores, baseado nos Estudos Culturais, acerca de questões identitárias propiciou notar que concernente ao contexto global que envolve o Cinema Indígena, demonstra que tal fenômeno vem sendo produzido no movimento de continuidades e rupturas da história dos processos colonialistas, descolonizadores e/ou pós-coloniais do Ocidente. E por outro lado, apresenta-se como mais um mecanismo de inserção dos povos indígenas na chamada história mundial, que pode ser entendida, a grosso modo, como um grande acervo enciclopédico de acontecimentos e movimentos correlacionados por sistemas políticos e econômicos abrangentes ou pretensamente hegemônicos, como é o caso da colonização e do imperialismo capitalista e comunista (Nunes et al., 2014, p. 191).

O Cinema Indígena vem configurando uma chance de os povos originários reconstruírem suas imagens tanto em relação à sua própria história passada em termos de memórias orais e mitos, assim como a possibilidade de projetarem imagens futuras acerca do que deverá ou será o indígena como contraponto da hipótese de sua extinção ou a imagem de sua ausência demográfica ou desaparecimento por processos de extermínio, genocídio ou miscigenação (Nunes et al., 2014, p. 192).

2.3 O projeto vídeo nas aldeias

Com o intuito de apoiar as lutas dos povos indígenas e fortalecer o reconhecimento de seus patrimônios materiais e imateriais, cria-se em 1987 o projeto Vídeo nas Aldeias, o mesmo surge como uma atividade empírica do indigenista e coordenador do projeto Vincent Carelli entre os índios Nambiquara (Imoto, 2009, p. 9).

Desde sua instituição enquanto ONG, e a partir de 1997, oficinas de filmagem e de edição são realizadas em algumas comunidades indígenas, por meio de disponibilização de câmeras de vídeo, equipamentos de exibição, criando uma rede de distribuição dos filmes produzidos (Imoto, 2009, p. 9). Por dez anos, ocorreram oficinas de formação de realizadores indígenas nos estados: do Acre (AC), Mato Grosso (MT), Pernambuco (PE), Pará (PA), Roraima (RR) e Minas Gerais (MG)²³. Aponta uma análise similar a autora Karliane Nunes, ao relatar que as oficinas de manipulação de câmera consistiram no ensino-aprendizagem das funções e dos recursos técnicos e tecnológicos das filmadoras, tais como controle de luminosidade, foco, planos, *zoom*, captação de som, etc. (Nunes et al., 2014, p. 179).

²³ Op. Cit.

Por último, as oficinas de edição de vídeo implicaram em discussões acerca da montagem ou mesmo conclusão do roteiro. Enfatiza-se a relação entre edição e os primeiros momentos da construção do roteiro, principalmente com o foco ou temática central das filmagens, já que esse elemento é responsável por direcionar a seleção de imagens, cenas e vozes (Nunes et al., 2014, p. 179).

Em 2000, o projeto constitui-se em uma ONG independente, tornando-se um centro de produção de vídeos e uma escola de formação audiovisual para povos indígenas (Imoto, 2009, p. 9). Ela chega a produzir um acervo com mais de 3.000 horas de imagens de 40 povos indígenas brasileiros e uma coleção de mais de 70 vídeos, dentre os quais aproximadamente a metade é de autoria indígena (Imoto, 2009, p. 10).

A autora Flávia Almeida Imoto, em seu estudo *Cinema Indígena: As Possibilidades de um Novo Espaço de Resistência Cultural*, faz uma análise de alguns aspectos da representação imagética dos índios brasileiros ao longo da história e na recente produção do cinema nacional, formando um paralelo de sua trajetória (Imoto, 2009, p. 9).

Entretanto, a autora observa que a interferência de fatores externos em comunidades de pureza étnico-cultural pode ingerir-se tanto de forma positiva quanto negativa, a partir dessa premissa surge a necessidade de se avaliar as possíveis mudanças ocorridas no interior dos processos comunicacionais e nas formas de percepção indígena, uma vez que a sua narrativa originalmente se faz pela linguagem oral, dada a introdução de novas tecnologias no ambiente indígena, torna-se necessário diagnosticar os impactos do projeto na preservação das 190 línguas e dialetos indígenas do Brasil (Imoto, 2009, p. 10).

Karlhane Nunes complementa que, durante a formação pedagógica, didática, técnica e tecnológica dos participantes do projeto são notadas motivações responsáveis pela criação de uma dinâmica de auto representação indígena e, ao mesmo tempo crítica dos estereótipos etnocêntricos e nacionalistas (Nunes et al., 2014, p. 184).

Para a pesquisadora, é possível identificar uma discrepância motivacional no contexto das oficinas de roteiro, a partir do momento em que a questão dos objetivos, dos interesses e das justificativas vinculados aos desejos de se produzir um filme não explicitam, nos discursos, questões relativas às críticas, resistências e enfretamentos em torno das temáticas da identidade, da cultura, da política e da economia; tal como prezam as pesquisas e reflexões promovidas pelos Estudos Culturais. Justifica-se este fato e tem-se como seu fundamento a formação técnica e tecnológica e não de formar críticos de si mesmos (Nunes et al., 2014, p. 184).

É do próprio fundador do projeto a explicação de que o Vídeo nas Aldeias quer contribuir com o desejo dos indígenas de preservar a cultura sem pô-la em “lata de conserva”, de dialogar

com a sociedade brasileira sem ter que se vestir de “índio puro”, de fazer filmes sem precisar eternamente que os brancos expliquem quem eles são (Melchior, 2011, p. 13).

Os indígenas passam a reivindicar a autoria de seus filmes e a alteridade surge como o grande tema. A estranheza do não-indígena às suas produções promove o afastamento de outros não indígenas, enquanto aproxima os indígenas de si mesmos, em todos os casos, remolda o olhar e não deixa ninguém indiferente (Melchior, 2011, p. 14).

A imagem preconcebida e idealizada que se tem dos índios, que é fruto da distância e do desconhecimento, faz com que às vezes se pense que somos nós, os instrutores das oficinas, os únicos responsáveis por eles filmarem como filmam, por esses filmes serem como são, diz Vincent Carelli. Espera-se deles que façam para nós a revolução da linguagem cinematográfica, e esta é uma grande responsabilidade para iniciantes (apud Melchior, 2011, p. 14).

Flávia Almeida Imoto menciona o fato de mesmo pertencendo a uma das matrizes formadoras do povo brasileiro (Ribeiro, 2006, p. 28), os indígenas ainda são representados como seres primitivos, atrasados, destinados a desaparecer (Imoto, 2009, p. 10). E, imersos no sistema capitalista, tais povos certamente estão deslocados, sendo uma minoria étnico-cultural que luta por um espaço reconhecido pela sociedade. Para Sodré (2005),

Do ponto de vista de sua identificação social, a minoria apresenta-se sempre in statu nasceni, isto é, na condição de uma entidade em formação que se alimenta da força e do ânimo dos estados nascentes. Mesmo quando já existe há muito tempo, a minoria vive desse eterno recomeço (Sodré, 2005, p. 13).

Já para Ferreira (2007, p. 7), “sempre que o sujeito social (o povo) se define por oposição às classes hegemônicas, a cultura se define pela mesma oposição àquilo que é oficial (pertencentes à elite dominante), caracterizando-se como subalterna (própria das classes subalternas)”. Assim, existe ainda uma subjugação dos povos indígenas, por haver um conflito entre sua autenticidade e o poder hegemônico, que se apropria não só da representação da sua cultura, mas também do seu espaço territorial, conforme já analisado no item anterior deste capítulo (Imoto, 2009, p. 10).

Imoto observa ser extremamente importante a constância de reflexão sobre os subalternos para se criar uma percepção de mundo real, de acordo com o tempo e lugar em que se atua. Além de tomar consciência, o oprimido precisa se organizar para poder definir a sua própria história através da práxis filosófico-política (Semeraro, 2000, p. 9), o que comprova a fala de Carelli.

Quanto à influência indígena, é impossível negar sua presença em diferentes aspectos da cultura brasileira, a exemplo as línguas, celebrações, mitos, arte e em hábitos alimentares. Entretanto, a cultura indígena é inúmeras vezes interpretada através de um conceito ultrapassado de tradição como algo imutável.

Segundo Eduardo Granja Coutinho (2005, p. 88), “no pensamento hegemônico, a cultura é um objeto, uma peça de coleção ou uma mercadoria, desconsiderando o processo pelo qual o homem, por meio de sua práxis criadora, transforma ativamente a realidade cultural”.

Para o mesmo autor, nenhuma cultura deve ser conservada ou mantida fora do movimento das transformações que ocorrem na sociedade, pois ela se expressa na vida cotidiana. Nessa perspectiva, para resistir e garantir a sua identidade cultural, hoje os povos indígenas encontram-se em meio a um processo de ruptura com o passado em busca de uma nova forma de se expressar, uma reinterpretação dos signos do passado (Coutinho, 2005, p. 95).

Ao longo da história, a representação dos elementos indígenas nas artes plásticas, literatura, televisão e cinema tende a reforçar esta noção de patrimônio mítico e de bem cultural alheio aos debates modernos. “Algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo” (Canclini, 1998, p. 160). Assim como visto em capítulo anterior e por este já estudado, o que ainda predomina nos meios hegemônicos de comunicação é a propagação de um imaginário estereotipado sobre os povos indígenas do Brasil (Imoto, 2009, p. 11).

O período colonial foi marco inicial para retratar e para, a partir dali interpretar o estilo de vida dos povos indígenas brasileiros e, certamente, a percepção da Europa no século XVI e XVII em relação àqueles era de estranheza, medo e ao mesmo tempo curiosidade em relação aos nativos (Imoto, 2009, p. 11).

Na observação de Karliane Nunes, na contemporaneidade, do ponto de vista do militante indígena, identifica-se como base das motivações em torno da apropriação de novas práticas e tecnologias a questão da resistência e dos enfrentamentos culturais diante das imposições modernas e nacionais (Nunes et al., 2014, p. 188). Resta demonstrado que emergência de uma consciência étnica no campo da alteridade política e cultural não nasce e não está entregue de maneira imediata, fácil e pronta ao nível do senso-comum das populações (Nunes et al., 2014, p. 188), implicando em exercícios incansáveis de reelaboração e reconstrução dessa consciência.

Portanto, a formação cinematográfica de jovens indígenas passa não apenas como um mecanismo de produção de conteúdos e formas acabadas (Nunes et al., 2014, p. 188), mas também diz respeito a um mecanismo de reconstituição de identidades étnicas.

Contextualizando, as produções artísticas feitas por produtores externos não-indígenas representavam os indígenas como povos exóticos e, acima de tudo, antropófagos. Flávia Almeida Imoto revela sobre a Comissão Rondon no século XX - já analisada em capítulo prévio - que esta, chefiada pelo General Cândido Mariano da Silva Rondon, percorre o interior do sertão brasileiro encontrando vários grupos indígenas que ainda não tinham contato com a “civilização”. Esta expedição teve como missão primordial as redes telegráficas do Mato Grosso

ao Amazonas, porém neste trabalho também foi possível a realização de levantamentos geográficos, da fauna, flora e etnografia (Imoto, 2009, p. 14). A autora ainda apresenta o fato de Rondon criar o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), projeto que tinha como objetivo integrar as populações indígenas ao processo produtivo do Brasil.

A pesquisadora discorre que a proposta do cinema brasileiro atual é analisar críticas sobre as problemáticas sociais do país a partir das relações entre os colonizadores europeus, os escravos e a população indígena.

A autora menciona a produção intitulada *Corumbiara* (2009), do diretor Vincent Carelli. O longa-metragem mostra a sua investigação, ao longo de 10 anos, sobre o massacre ocorrido em 1985 a um grupo de índios isolados da Gleba Corumbiara, no sul de Rondônia. As imagens captadas no documentário *Corumbiara* comprovam o fato de a exploração dos territórios indígenas ainda ocorrer de acordo com as mesmas práticas implantadas pelos colonizadores portugueses há cinco séculos (Imoto, 2009, p. 16).

No mesmo sentido, Carelli também produziu *Vídeo nas Aldeias* (1989, 10', gravado em S-VHS, Direção e fotografia próprias), que nada mais é do que um panorama do projeto Vídeo nas Aldeias, o qual mostra como quatro grupos indígenas brasileiros escolhidos pelo diretor (Nambiquara, Gavião, Tikuna e Kaiapó) incorporaram o uso do vídeo em seus projetos políticos e culturais. Ali, Carelli usa um discurso tradicional de documentário, quando os próprios indígenas tratam dos seus interesses, gravando depoimentos e denunciando os assassinatos cometidos por garimpeiros e fazendeiros (Imoto, 2009, p. 17). Vale mencionar que por ser o momento inicial de suas produções autônomas, Imoto menciona que se trata de uma produção experimental feita por eles.

Já em sua segunda produção, *Antropofagia Visual*, Carelli mostra os indígenas *Enauênê-Nauê*, um grupo ainda isolado, de 240 pessoas, que vivem no norte do Mato Grosso. Este filme apresenta a reação bem-humorada e cômica dos índios à chegada do projeto Vídeo nas Aldeias. Diante das câmeras eles fazem encenações, que à primeira vista parecem ter uma conotação sexual, mas na verdade servem para divertir os demais membros do grupo (Imoto, 2009, p. 17).

De acordo com Imoto (2009, p. 17), após assistirem à TV ficam fascinados com os filmes de ficção e, a partir do momento que entendem que os personagens não sofrem ou morrem de verdade, eles decidem encenar através do vídeo a história do ataque que sofreram dos índios Cinta-larga. Com a representação eles puderam contar o que lhes ocorreu, os detalhes das mortes, como agiam os Cinta-larga, que eram antropófagos.

Em *Antropofagia Visual*, Vincent Carelli diz que “o espírito performático e a catarse coletiva estão presentes em vários cerimoniais indígenas” (Imoto, 2009, p. 17), recurso extremamente

favorável à linguagem cinematográfica. E, por sentirem-se confortáveis para contar suas histórias e mitos, transmitem seu conhecimento através dos meios eletrônicos.

Existe a evolução nas filmagens quando se percebe então, o desenvolvimento de uma ficção sobre o cotidiano, utilizando uma nova linguagem, mais própria e diferenciada por não existir comentários externos, apenas as falas dos indígenas são apresentadas (Imoto, 2009, p. 17). O projeto Vídeo nas Aldeias passa, a partir de 1997, a realizar oficinas de formação de cineastas indígenas na aldeia Xavante de Sangradouro. A partir dessa etapa, o projeto começa a produzir e distribuir os filmes realizados pelos próprios índios (Imoto, 2009, p. 17).

Dentre os cinegrafistas indígenas a autora destaca: Divino Tserewahu, Bartolomeu Patira, Caimi Waiassé, Jorge Protodi e Winti Suyá, estes primeiramente *utilizam um formato tradicional, com o uso de letreiros informativos, depoimentos para a câmera e falas em off com legendas. No entanto, o diferencial do filme está na intimidade dos depoimentos que eles obtêm, no modo como os realizadores indígenas se apresentam e comentam as suas dificuldades de filmagem* (Imoto, 2009, p. 18).

A aprendizagem dos recursos audiovisuais consiste em instruções sobre corte, planos, construção de um ponto de vista e de um personagem. Apesar da intervenção dos coordenadores ao transmitir tais conceitos e ensinar-lhes o domínio tecnológico, com a apropriação da câmera pelos nativos, eles passam de objeto a sujeito da ação, participando e intervindo nas formas de percepção da sua cultura (Imoto, 2009, p. 18). Com o desenvolvimento do projeto, os realizadores indígenas percebem que também podem filmar a sua vida cotidiana, suas tarefas diárias, sem se restringir em retratar seus rituais e festas.

Para Giovanni Semeraro (2006, p. 13), “neste novo contexto a vídeo-esfera predomina na formação das nossas personalidades”, ou seja, a aproximação da tecnologia, possibilita aos indígenas a construção de suas próprias imagens e linguagem cinematográfica propiciando o interculturalismo, com diálogo e aceitação das diferenças culturais, através das redes digitais de troca de informações, valores e costumes.

Cláudia Pereira Gonçalves, em sua obra *Vídeo Nas Aldeias: Uma Etnografia De Encontros Intersocietários* (2012), defende que estes líderes jovens, herdeiros do discurso de desenvolvimento sustentável, promoveriam a legitimação socioambiental com a implementação de projetos de etnodesenvolvimento (Gonçalves, 2012, p. 58).

O desenvolvimento do projeto Vídeo nas Aldeias e a renda das produções dos indígenas para a própria comunidade torna-se uma alternativa aos modelos de substituição de práticas “pouco rentáveis” por aquelas consideradas produtivas e inseridas na economia regional. E o êxito das intervenções está em sua adequação aos valores, experiências e conhecimentos locais, que satisfaçam a demanda contemporânea dos grupos, os povos indígenas estão cientes de que o

“etnodesenvolvimento” não atenderá a todos os seus problemas (Gonçalves, 2012, p. 58). Os nativos têm a partir do projeto uma perspectiva que passa a ser aceita e está em processo de recepção social.

Sustentando essa perspectiva e comprovando a importância da autoafirmação indígena, Oscar Calavia Sáez, em artigo intitulado “Autobiografia indígena e perspectivismo”, destaca o fato de que as leituras sobre o perspectivismo ameríndio no Brasil têm sido mais atentas à modalidade ameríndia do pensamento perspectivista, do que ao perspectivismo propriamente. Isto é, têm sido leituras mais atentas ao multinaturalismo/monoculturalismo a ele associado do que à noção perspectivista mais geral de que nada é visível a não ser a partir de um ponto de vista, que o real só é real para um sujeito (Gonçalves, 2012, p. 59).

Esclarecendo essa análise, observa-se um movimento *de nativo a sujeito* propriamente, o que lhe permite relacionar a segunda fase do Vídeo nas Aldeias, a da formação de realizadores indígenas, ou seja de produtores de suas perspectivas. O marco desta nova perspectiva surge com a produção de *O Espírito da TV* (18', 1990), documentário que recebeu dois prêmios em festivais nacionais, três em internacionais, e “o vídeo mais conhecido desta série” (Monte, Corrêa, & Carelli, 2003, p. 3), trata da repercussão da chegada dos aparelhos de vídeo e televisão nas aldeias waiãpi e das reflexões suscitadas pelo visionamento de suas imagens e as de outros trazidos até eles.

A partir desta produção do Projeto Vídeo nas Aldeias, os vídeos passam a ser falados na língua nativa e legendado, não faz recurso à locução ou narração, e é construído com imagens de sessões de visionamento em grupo e do cotidiano da aldeia (Gonçalves, 2012, p. 82). Em relação aos documentários anteriores, “O Espírito da TV” introduz as crianças entre seus personagens, de maneira delicada e sensível. Filme bastante premiado, ele foi veiculado por televisões públicas (TV Cultura/São Paulo, Funtelpa/Pará) e pelo Canal+, uma TV comercial na França e na Bélgica (Gonçalves, 2012, p. 82).

O resultado na tela é o de relações mais próximas dos personagens entre eles, o que resultou em um grande sucesso de público. Ainda para a autora, “Antropofagia Visual”, já mencionado anteriormente, torna-se um documentário que mostra a maturidade do Projeto. Ousado em termos de imagens, “porque trata de temas sensíveis como sexualidade e violência” (Carelli, 1995, p. 10), o diretor apresenta a metodologia do Vídeo nas Aldeias fazendo uso de diferentes recursos para expressá-la. Vê-se, pela primeira vez, os executores do projeto darem depoimento sobre sua experiência com um grupo desde a chegada do vídeo em sua aldeia (Gonçalves, 2012, p. 86).

Outra forte consideração a fazer sobre o Vídeo nas Aldeias é o ingresso de Mari Corrêa em sua equipe, já que esta delineou um “antes” e um “depois” no projeto. Editora profissional e documentarista, com dois longas metragens realizados, sua trajetória está vinculada à

formação que recebeu nos Ateliers Varan²⁴, como também à atividade de pedagoga que passou a exercer nessa escola (Gonçalves, 2012, p. 95).

A produtora, em sua volta a Paris, encontrou um amigo médico que trabalhava no Parque do Xingu, junto à Escola Paulista de Medicina (EPM). Ginecologista, ele contou-lhe a experiência dos primeiros exames como um encontro radical com a alteridade (Gonçalves, 2012, p. 95):

Ele foi me contando, do ponto de vista não-médico mas pessoal, o que tinha sido pra ele chegar... ele com uma cultura de avental, de códigos bem estabelecidos, do meio urbano, chegar naquele mundo de mulheres que não falavam a língua, que nunca tinham visto um espelho e etc. Eu fiquei fascinada, absolutamente fascinada por esse encontro, sobre esse convívio que ele estava contando, e pedi pra ele me colocar em contato com a equipe que trabalhava lá... naquela época já fazia trinta anos que a Escola Paulista trabalhava com eles (Mari Corrêa, Olinda: 2003).

Mari Corrêa produz então *O corpo e os espíritos* e promove no Brasil o tipo de trabalho que fazia na Varan e que havia feito junto aos Kanak; ao mesmo tempo, ela sabia da sua limitação por não ter uma estrutura no país que a permitisse realizar um trabalho consistente, com continuidade (Gonçalves, 2012, p. 100). Sua curiosidade por Vincent Carelli levou-a ao seu encontro, e a partir deste surge um convite para ministrar a primeira oficina regional de formação de realizadores indígenas, no Acre (Gonçalves, 2012, p. 100).

A autora ainda relata que Vincent Carelli e Mari Corrêa avaliam a necessidade de dois caminhos para promover a produção cinematográfica nas aldeias. A primeira delas, para dar a formação pretendida, era necessário oferecer oficinas mais longas, nas aldeias, e decidem investir nos grupos que demonstraram interesse em continuar como os professores Ashaninka e Kaxinawá. O segundo é criar junto com eles uma maneira de trabalhar sem interferir nas experiências consolidando a autonomia (Gonçalves, 2012, p. 101).

O encontro efetivo da comunidade não-indígena com o trabalho dos indígenas, para ser efetivo e aprimorado deve ter como os próprios fundadores do projeto mencionam, uma maior divulgação e educação dos jovens para que uma nova perspectiva da sociedade em relação aos indígenas, também tenham uma reviravolta em seus posicionamentos (Gonçalves, 2012, p. 107).

As escolas brasileiras, no geral, carecem de material informativo e atrativo sobre as populações indígenas. A divulgação massiva de uma série como *Índios no Brasil*²⁵ foi um grande avanço neste assunto, oferecendo uma oportunidade de renovação da visão que a população estudantil tem dos índios. Além de despertar o interesse, abre-se um espaço para a difusão de mais vídeos sobre o tema indígena (Monte et al., 2003).

²⁴ Atelier Varan-Escola Francesa de formação Cinematográfica (<http://www.ateliersvaran.com/>)

²⁵ *Índios no Brasil* é uma série exibida na TV Brasil e representa um dos projetos do Vídeo nas Aldeias. São 13 episódios executados, produzidos por indígenas de várias etnias, para desconstruir os principais estereótipos sobre esses grupos no país.

A autora ainda apresenta para a total compreensão do projeto Vídeo nas Aldeias, a opção de seus diretores pela linguagem documentária, portanto, o número maior desse estilo de produção, estruturando o trabalho de formação em oficinas de capacitação nas aldeias e as de produção e de edição na sede em Olinda (Gonçalves, 2012, p. 115).

Uma abordagem e um método de trabalho aplicável às situações em que se começa do ‘ponto zero’ com um aluno, e sobre sua formação pretende-se investir em longo prazo, visando sua autonomia como realizador (Gonçalves, 2012, p. 115).

Para a iniciação à sua linguagem deve-se adquirir técnica (o manuseio do material) juntamente com a reflexão que se elabora em grupo e individualmente sobre a especificidade dessa linguagem, levando em conta os aspectos étnicos e culturais específicos da comunidade onde se realiza a oficina. A elaboração de um ponto de vista é o ponto central desse aprendizado, dando-se ênfase a uma visão crítica e criativa dos temas e conteúdos abordados (Gonçalves, 2012, p. 15).

A luta consiste em preservar o projeto. Em 18 de novembro de 2016, o site do jornal NEXO confirma a notícia compartilhada pela atriz pernambucana Rita Carelli em seu perfil no Facebook, de que a sede da ONG Vídeo nas Aldeias, localizada em Olinda, estava fechando as portas por falta de recursos. Vincent Carelli afirmou sobre o assunto: “É um momento de contradição. Esse é o ano que Martírio está bombando, o Vídeo nas Aldeias está na Bienal [de Arte de SP]. Nunca tivemos tanta visibilidade e tanto reconhecimento em todos esses anos, e nunca tivemos tanta dificuldade financeira” (Carelli apud Lima, 2016)²⁶.

A sede foi fechada devido à crise financeira, segundo o cineasta, que foi aprofundada pela retirada do apoio da Embaixada da Noruega no Brasil ao projeto, após 25 anos de colaboração: “A Noruega está cancelando esse programa, um programa amplo de apoio aos povos indígenas. Então ficamos sem uma base institucional”, declarou Carelli (apud Lima, 2016) em entrevista ao Nexo.

Os recursos da Noruega serviam para manter custos básicos da manutenção da sede, e já vinham sendo reduzidos anualmente. Outros reveses na sustentação do projeto, como não ter sido contemplado em editais, culminaram na decisão de fechar a sede para reduzir custos: “O VNA sobreviveu 30 anos porque sempre teve uma estrutura leve, é um grupo pequeno, embora faça muita coisa. Então a estratégia é recolher, hibernar e continuar batalhando”, diz Carelli (apud Lima, 2016).

²⁶ Notícia divulgada em 25 de novembro de 2016, no site do jornal Nexo, de Olinda, Pernambuco. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/11/25/O-que-%C3%A9-o-projeto-%E2%80%98V%C3%ADdeo-nas-Aldeias%E2%80%99-e-por-que-ele-est%C3%A1-amea%C3%A7ado> Consultado em: 5 set. 2018.

Hoje o projeto conta com uma equipe de quatro pessoas, e apenas uma é remunerada. Uma das adversidades enfrentadas pelo projeto foi ter sido impedido pelo estatuto do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), fundo da Ancine que aporta recursos na cadeia produtiva do audiovisual, de se inscrever em um edital para séries de TV com temática indígena. Não é permitido que ONGs pleiteiem os editais do FSA.

O decreto publicado em 2011 pela presidente Dilma Rousseff, que mudou as regras do repasse de verbas federais a entidades não governamentais, também dificultou a sobrevivência do Vídeo nas Aldeias: “Nós ficamos sem a cooperação e sem acesso ao fundo setorial. E aí a coisa complicou”, relata Carelli (apud Lima, 2016) ao site Nexo.

Dada a importância do projeto não apenas às comunidades indígenas, mas à sociedade brasileira, este trabalho em desenvolvimento busca refletir sobre a apropriação da tecnologia audiovisual para reafirmar sua identidade étnica, e romper com as antigas amarras que os contrastava a um estereótipo formulado pelo meio externo.

Em estudo durante o programa de Mestrado em Cinema, para o Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior, Mariá do Espírito Santos Pereira Soares analisa a transformação promovida pelas produções indígenas sobre si mesmos. Após um breve panorama teórico acerca da trajetória da mídia indígena, a autora recorre à Cicília M. Kroling Peruzzo (2004, p. 50) para abordar o caráter político do empoderamento da tecnologia, conjugada às práticas da comunicação comunitária - movimento de democratização dos meios de comunicação, ocorrido na América Latina nas décadas de 1970 a 1980 (Soares, 2015a, p. 10)

A autora aponta o pensamento de Peruzzo que afirma serem essas experiências e representações “valorativas, que em suas relações mútuas, conscientizam os grupos envolvidos dos seus direitos civis e políticos” (Soares, 2015b, p. 10). Para Soares, Peruzzo deixa claro que a comunicação comunitária propicia, ainda, a valorização de costumes empíricos, resgatando hábitos culturais e dando espaço a manifestações dos saberes, da história dos antepassados (Soares, 2015c, p. 11).

Em contrapartida ao pensamento de Peruzzo, Thompson (1998, p. 45) em sua perspectiva afirma que as tradições, através do uso dos meios de comunicação, desvinculam-se dos espaços dentro dos quais os indivíduos vivem. O elo mantido pela limitação espacial já não existe, logo que “as tradições foram sendo paulatinamente deslocadas à medida que se tornaram mais e mais dependentes das formas mediadas de comunicação para sua manutenção e transmissão de uma geração para outra” (apud Soares, 2015d, p. 11).

Assim, conclui-se que o processo de descolonização promove o ressurgimento identitário, traduzido à linguagem indígena por meio do cinema que se torna não apenas um mecanismo de

comunicação, mas como uma chave de registro da autonomia indígena ao vislumbrar uma nova perspectiva de vivência.

Capítulo 3 - *Dasīpe: O Festar Xerente*: estudo de caso

Produzido pelo indígena Serekmōrōte Akwē Xerente (Edvaldo Sullivan Xerente)²⁷, o vídeo é uma reprodução de *Dasīpe*, festa de batismo de crianças Akwē que ainda não receberam nomes conforme os costumes. Quando filmou o vídeo, em 2011, o realizador cursava jornalismo na Universidade Federal do Tocantins (UFT) e contou com a colaboração de amigos do curso.

O vídeo surgiu a partir do próprio indígena que desejava filmar uma festa tradicional do seu povo. As gravações ocorreram durante sete dias - período da realização da cerimônia tradicional - *Dasīpe*, que naquele ano aconteceu na aldeia Brupkare, ou Traíras, na língua portuguesa.

As imagens foram captadas com equipamentos semi profissionais dos próprios estudantes: uma câmera Sony digital, um tripé e dois microfones, um lapela e outro microfone boom utilizado nas captações de cânticos e danças. Parte do material captado foi perdido durante a edição, a qual foi feita no programa de edição Adobe Premier, numa versão espanhola.

Gravar a festa para o conhecimento de futuras gerações foi o objetivo do indígena desde que surgiu a vontade de fazer o registro. *Dasīpe*, é a segunda produção de Serekmōrōte. Em 2009, ele produziu *Dazihâ Zumze* (Brincadeira de criança), o qual está disponível na plataforma YouTube.

Entretanto, *Dasīpe: O Festar Xerente* não estreou, não está disponível na internet e foi exibido somente no programa televisivo cultural, projeto desta pesquisadora, *Mosaicos do Brasil* em 2013, veiculado na Televisão Educativa do Tocantins (TVE Tocantins), repetidora da Empresa Brasil de Televisão (EBC).

Serekmōrōte Xerente (Edvaldo Sullivan Xerente) nasceu no município de Tocantínia (TO), região de nome Porteira, onde atualmente localiza-se a aldeia indígena de mesmo nome. É graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). Tem 50 anos de idade, há 25 anos vive em situação estável com a indígena Waxiaki Karajá (Marta Karajá), cujo nome original do Karajá é Iny (Inã), com quem tem quatro filhos: Malori, Brudy, Wakainonsen e Tezahi.

O contato com a sociedade envolvente iniciou ainda bem jovem, quando ele foi para Araguaína, na região norte do estado do Tocantins, para estudar no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), quando cursou o antigo Ginásio, hoje Ensino Médio. Depois foi para Urutaí

²⁷ Serekmōrōte é bacharel em Jornalismo e *Dasīpe* é o seu segundo trabalho em audiovisual.

(GO) e concluiu o Ensino Médio na Escola Agrotécnica Federal de Urutaí. Após concluir o curso, seguiu para Goiânia, capital do estado de Goiás, onde viveu por 14 anos. Lá, fez vestibular para Agronomia, na Universidade Federal de Goiás (UFG), entretanto não foi aprovado. Na capital goiana, trabalhou em empresas de vários segmentos econômicos, como Boticário e Carrefour. Nesse período em que viveu longe da família manteve contato, visitando os pais na aldeia todas as férias e participava de celebrações culturais quando coincidia com as férias.

Em 2002, voltou para o Tocantins e foi morar com a família em Tocantínia, onde vive até hoje. Ao retornar para “casa”, a participação nas manifestações tradicionais do seu povo tornou-se efetiva, inclusive na coordenação de vários rituais culturais Akwē (Serekmōrōte, 2018a, comunicação pessoal)²⁸.

3.1 Dasīpe: a linguagem do imaginário

Ao analisar a representação do indígena na cinematografia, especialmente no Brasil, em capítulos anteriores, foi possível apresentar a ocorrência de um cinema descolonizado com o surgimento do cinema indígena, o qual retira o nativo da posição de objeto e transporta-o à posição sujeito, este produz o seu próprio cinema e as suas próprias narrativas representativas.

Em 2011, ano que o vídeo em análise foi produzido, a produção audiovisual por indígenas no Brasil já era algo relativamente comum. Naquele ano, o projeto Vídeo nas Aldeias (VnA) completava 25 anos, tornava-se uma referência internacional ao passo que motivava mais produções fílmicas provenientes de diversos povos indígenas originários do Brasil.

Tal inovação deu-se como resultado de políticas e ações afirmativas a partir do ano 2000, com a finalidade de inclusão social tanto do indígena quanto de negros à educação superior por, até então, terem sido segmentos sociais historicamente excluídos no Brasil. Para tal, a criação da Lei nº 12.771/2012, conhecida como a Lei das Cotas, contribuiu para que mais indígenas ingressassem na universidade e promovesse o seu acesso à tecnologia.

Entretanto, no estado do Tocantins, as produções audiovisuais produzidas por indígenas eram ainda uma novidade, já que a própria criação do estado, por meio da Constituição de 1988, era recente e carecia de melhor infraestrutura em todos os ramos sociais. Atualmente existem 342 indígenas estudando em diferentes cursos nos sete Campus da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

O projeto VnA, apresentado em capítulos anteriores, transforma-se em um trabalho referencial neste novo contexto que apresenta um olhar diferenciado no processo de fazer cinema. A novidade em pouco tempo atraiu a atenção de investigadores que consideram as produções

²⁸ Entrevista de Serekmōrōte Xerente (Edivaldo S. Xerente) concedida à esta investigadora em 23 de junho de 2018, em Tocantínia/TO.

indígenas diferenciadas por apresentarem o potencial de funcionar como contra narrativas enquanto representações capazes de contraporem-se com narrativas fílmicas produzidas por não indígenas (Shohat, 2006, p. 69).

Após o exposto, neste capítulo vamos abordar a problemática que norteou este trabalho, refletir em qual aspecto o cinema indígena se constitui como “contra narrativa”, partindo do documentário indígena *Dasīpe: o Festar Xerente*, realizado pelo indígena Akwē Xerente Serekmōrōte (Edvaldo Sullivan Xerente).

Consonante de que o autor do vídeo é indígena, *Dasīpe* não possui semelhança com produções realizadas pelo VnA ou com qualquer outra produção audiovisual de ONGs ou universidade. *Dasīpe: O Festar Xerente* é resultado de iniciativa de um aluno indígena de Comunicação Social que desejava fazer o registro de um ritual do seu povo: “Queria filmar não para divulgação, mas para permanecer com os xerentes quando o ancião morrer” (Serekmōrōte, 2018b). Outra particularidade é que em *Dasīpe* sugere pouca ou ausência de encenação.

3.2 Reflexão acerca da trajetória do gênero documentário

Importa brevemente discorrer acerca da inserção do gênero documental na cinematografia e o contributo da tecnologia digital nas produções audiovisuais de segmentos “minoritários”.

Gênero do cinema com a finalidade de reproduzir a realidade na tela, o documentário tem sido tema controverso, percorrendo caminho ambíguo e impreciso na história da cinematografia. Penafria (2001) dá contributo nesse sentido ao esclarecer essa “posição ambígua” em que se situa o documentário. Por um lado, recorre este gênero a elementos próprios da linguagem cinematográfica, como escolha de planos, preocupação estética com enquadramentos, iluminação e montagem, por exemplo. Por outro lado, por ser considerado um gênero com grande proximidade da realidade, deve seguir preceitos que lhes são característicos, como a não-direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo e câmara ao ombro: “Tais recursos dão veracidade ao documentário” (Penafria, 2001, p. 1).

Entretanto, a mesma autora esclarece ainda que nada impede que as convenções próprias do documentário sejam utilizadas na ficção, por exemplo, no movimento *Dogma 95*, criado na década de 1990 por um grupo de cineastas, entre os quais o dinamarquês Lars Von Trier, “o qual utilizou técnicas próprias de documentário em suas películas, como câmara ao ombro” (Penafria, 2001, p. 1).

Ao longo da história, este gênero tornou-se importante instrumento de registros em diferentes épocas e com objetivos diversos. Começou a formar identidade na primeira metade do século XX, quando John Grierson utilizou, pela primeira vez, o termo documentário referindo-se a

Moana (1926), de Robert Flaherty. Porém, só mais tarde especificou o sentido que lhe pretendia dar, o de tratamento criativo da realidade: “É então que data o início do processo de construção de uma identidade para o documentário” (Piçarra, 2006, p. 6).

A Alemanha também se destacou com os documentários, mas o gênero sofreu prejuízo com a sua associação com a propaganda nazista promovida por Goebbels. A renovação do conceito de documentário coube à França, EUA e Canadá, no final dos anos de 1950, com experiência histórica, progresso técnico e liberdade de criação, originando a atividade que deu o protagonismo a três polos de desenvolvimento do gênero: *Office National du Film*, em Montreal; o *Comité du Film Ethnographique*, em Paris; e a equipa Leacock - Drew, nos Estados Unidos (Piçarra, 2006, p. 7).

Assim com o gênero documentário, a inserção da tecnologia digital contribuiu para o surgimento de filmes alternativos vistos antes somente em circuitos de arte ou via Internet.

A utilização dos meios tecnológicos como ferramenta de difusão da cultura se constitui numa prática adotada por grupos minoritários e indígenas como abordado em capítulo anterior deste trabalho.

Seguindo a mesma linha de pensamento, Shohat (2006) afirma que as produções indígenas se mostram diferenciadas por apresentarem o potencial de funcionar como “contra-narrativas” enquanto um conjunto de representações capaz de contrapor com narrativas produzidas por não indígenas. Dessa forma, esses grupos indígenas dão visibilidade aos seus costumes e lutam ao mesmo tempo em que operam como um discurso de reelaboração de suas identidades.

3.3 Akwẽ Xerente: uma revisitação à memória

Dasĩpe: O Festar Xerente expressa o mundo Akwẽ além do cotidiano, através da arte, da Língua materna e dos Mitos. O povo indígena Akwẽ Xerente se autodenomina de Akwẽ, que significa “indivíduo”, “gente importante”. No pensamento de Barroso (2009, p. 36), o significado do termo é muito mais amplo: quando os Akwẽ dizem “Akwẽ, somos nós”, querem dizer, “isso mesmo, gente importante”, com orgulho e respeito ao nome que possuem”. Quanto à palavra Xerente, a mesma autora explica que “é uma denominação de outros índios ou brancos, que no passado intitularam esse povo assim” (Barroso, 2009, p. 36).

Maybury-Lewis (1982) descreve que os Xerente migraram provavelmente do Nordeste para o norte do Brasil no início do século XIX, ao se separarem do povo indígena Xavante, o mesmo povo Akwẽ (Maybury-Lewis, 1984, p. 39). Os Xerente ficaram à margem direita do rio Tocantins e os Xavante seguiram para o estado do Mato Grosso.

No mesmo percurso, Barroso (2009, p. 37) pontua que, em 1840, o frei franciscano Antonio de

Ganges veio da Itália para o Brasil para fundar o aldeamento Tereza Cristina para o povo Akwē, que se fixaram inicialmente em Piabanha, hoje município de Tocantínia, onde os Xerente vivem até os dias atuais.

Em Tocantínia, o povo Akwē vive em dois territórios: Terras Indígenas Xerente e Funil, a 70 quilômetros de Palmas, capital do estado do Tocantins, numa área territorial demarcada de 183.542 hectares, com população de 3.704 indígenas, segundo dados do Sistema de Informação de Atenção à Saúde Indígena (SIASI, 2016). Vivem em 64 aldeias, situadas geograficamente nas seguintes regiões: Brejo Comprido, Brupe, Funil, Rio Sono e Xerente (Xerente, 2016, p. 30).

A festa Dasīpe é uma celebração tradicional do povo Akwē Xerente. Acontece a cada dois ou três anos, por se tratar de um grande acontecimento, que reúne indígenas de várias comunidades xerentes. Em 2011, a festa aconteceu na aldeia Brupkare, ou aldeia Traíras, na língua portuguesa, cumprindo o desejo do ancião Sitmōwē Xerente (Gabriel), incentivador da cultura akwē e faleceu antes da realização da festa.

A homenagem ao ancião representa elemento significativo para os Akwē Xerente, não obstante as mudanças ocorridas ao longo do tempo, decorrentes do convívio com a sociedade envolvente, os Akwē de tradições orais e hábitos coletivos, preservam na memória sentimentos que os tornam povo, dentre os quais, o respeito aos velhos, que nessa cultura, tem significação de respeito à experiência, ao acervo de conhecimentos adquiridos no curso da vida. O velho ou Wawē ocupa posição importante na sociedade Akwē.

Em seu estudo, Barroso (2009) descreve que o Wawē é a principal expressão da oralidade:

Mantém e revive a tradição, comandando as cerimônias durante os rituais e na realização do discurso, quando ensina todas as coisas da tradição repetidamente. Os Wawē têm, evidentemente, um lugar muito importante nessa sociedade, sendo os guardiões, educadores e condutores do seu povo (Barroso, 2009, p. 27).

O autor do vídeo corrobora com Barroso ao explicar a razão da festa em homenagem ao Wawē Sitmōwē, ancião Gabriel: “Esta festa tem uma razão especial, pois foi realizada em homenagem a uma pessoa que valorizava muito a cultura do seu povo. Seu desejo era promover uma festa tradicional onde ele pudesse ensinar e contar todas as histórias da Dasīpe” (Xerente Serekmōrōte, narração do filme, no intervalo 01m21s a 01m43s).

Do mesmo modo que Sitmōwē desejava ensinar e contar todas as histórias da Dasīpe, este sugere que o produtor do vídeo faça algo similar ao registrar a festa. De forma muito própria, é como se ele convidasse o espectador a conhecer a sua cultura e por meio do olhar da câmara “ensina” tudo que vai surgindo na tela.

Passamos agora à análise do documentário: *Dasipe: O Festar Xerente* como “exemplo” de experiência de utilização da tecnologia para o registro de aspectos da cultura akwē.

O repertório imagético de *Dasīpe: O Festar Xerente* é plural, assim como o é a cultura akwē. As sequências e cenas sucedem-se de forma fragmentada, sendo poucas as que apresentam continuidade como as da corrida da Tora Grande (isitro), que começa desde o afiar do machado, passando pelo corte da madeira (o buriti) até a corrida da tora. As demais, ora aparecem na tela como atividades do cotidiano relatadas anteriormente com testemunhos e outras práticas e rituais daquele povo. A estrutura foi pensada e mantida na edição pelo autor.

A parte inicial mostra uma síntese da história a ser contada, conduzida por trilha sonora própria (Wanim bdã, cd 2)²⁹. A sequência de 17 planos (00m01s a 00m44s) apresenta cenas de atividades do dia a dia na aldeia, rituais e fragmentos de cerimônias que compõem a sua narrativa narrada na Língua akwē.

O breve resumo de 57 segundos inicia com o rosto de uma criança em close-up.



Figura 1 - Cena de abertura do vídeo em 0m01s a 0m04s

Em seguida, o espectador é convidado a conhecer parte do local da festa, como o pátio da aldeia, mulheres preparando a comida tradicional (beju com carne moqueada) dentre outras cenas descritas oportunamente.

²⁹ Coletânea de música do povo Akwē Xerente denominada Watô za ãnôkre composto por dois CDs, produzidos pela Associação Indígena Akwē, em 2008/2009, no estado do Tocantins, com a finalidade de fortalecer a cultura do povo Xerente.



Figura 2 - Pátio da Aldeia, cena em 0m17s a 0m19s



Figura 3 - Cena em 14m49s a 15m22s

Ao partir da hipótese que toda história para ser contada necessariamente parte de alguém que a narra, pressupõe-se que a história será sempre contada através do ponto de vista do narrador. Portanto, não haveria narrativa sem o narrador. Exaustivamente estudado, o conceito de narrador apresenta divergências entre os teóricos. Neste raciocínio, Nogueira esclarece que o narrador não pode ser confundido com o autor da obra. Nesta concepção, o narrador é uma criação do autor (Nogueira, 2010a, p. 132).

O vídeo *Dasípe: O Festar Xerente* sugere que há múltiplas narrações limitadas, evidenciadas

em depoimentos de oito indígenas, porém tem predominância de narrador onisciente. Ele conhece e organiza todo o universo diegético do vídeo, cuja narrativa fílmica está estruturada ora com depoimentos nas sequências (0m58s a 01m18s; 04m10s a 04m30s, 04m40s a 05m03s; 05m04s a 05m18s; 05m36s a 05m52s; 05m58s a 06m09s; 07m35s a 07m48s; 06m11s a 06m38s e 14m48s a 15m06s), ora somente imagens e, na maioria do tempo de duração do vídeo de 19m04s, com a focalização onisciente.

Embora a focalização seja onisciente, entretanto é limitada, pois sugere desconhecimento total dos fatos, quando a focalização recorre a depoimentos acerca de fatos da história dos Akwē. O estudo da narratologia é vasto e sua origem está ligada ao estruturalismo na figura de Roland Barthes. Ao concluir que numa narrativa deve existir um doador (narrador) e um destinatário (leitor), Roland Barthes foi um dos primeiros estudiosos a descrever a lógica inerente a todos os modelos estruturalistas da narrativa, considerando os três níveis sucessivamente - as funções, as ações e a narração (Aumont, 2004, p. 127).

No mesmo caminho, em seu estudo fílmico sobre a questão da enunciação, Gerard Genette dedicou especialmente ao modo da narrativa, ou seja, como a história é contada. Assim, Genette amplia a posição e dá mais poder à da narrativa na relação da enunciação. Para Genette, a narrativa “pode fornecer mais ou menos informações sobre a história que conta, pode dá-la sobre um certo ponto de vista” (Genette apud Aumont, 2004, p. 138).

Ainda segundo o estudo de Genette, ele relaciona três tipos de ponto de vista, a partir da questão “quem vê?”: O narrador onisciente, que diz mais do que as personagens sabem; o narrador que só diz o que vê uma personagem e finalmente, o narrador que diz menos do que sabe a personagem (Genette apud Aumont, 2004, p. 139).

Apoiados no estudo de Genette, consideramos que em Dasīpe a história é contada sob o ponto de vista do narrador onisciente. Partindo dessa perspectiva, a narrativa se desenvolve sob o ponto de vista da narração, ou seja, através do olhar do narrador que aqui é também o documentarista.

A progressão de imagens que descrevem várias situações e atividades do dia a dia que aparecerão ao longo da narrativa são familiares aos Xerentes, mas desconhecidos ao espectador não indígena, tendo em vista as poucas produções com tais características. A produção corresponde à uma narração, ou seja, a corrida da flecha com crianças, a confecção de arte indígena, a corrida da Tora Grande (Isitro), os homens no acampamento, as mulheres no preparo de comida típica, os homens na floresta cortando árvore para confeccionar as toras (isitro), a apresentação de danças conduzida pelo pajé (à noite), sob o ritmo do canto Wanīm bđā, cantado pelos próprios indígenas, as crianças com cajados brincando de imitar os adultos, as cenas dos padis - seres mitológicos e demais cenas do cotidiano da aldeia caracterizam a progressão da narrativa promovida pela projeção daquelas imagens descritas acima.

Ainda que o objetivo fosse produzir um documentário, o seu produtor tinha a intenção de gravar tudo o que ocorre durante a festa para salvaguardá-lo como registro e, no futuro, os jovens indígenas pudessem conhecer o passado por meio da tela, ou seja, assistir no futuro. Serekmōrōte optou por uma estrutura narrativa de depoimentos de indígenas, fragmentos de danças e cânticos tradicionais, mesclados com sua narração na língua materna - predominante no vídeo, demonstrando certamente seu interesse de contar a história ao seu modo, através da sua perspectiva.

Através do seu olhar, o narrador “traz para o presente” um compêndio de práticas e ensinamentos dos ancestrais da cultura akwē. Desse modo, o realizador, consciente ou inconscientemente, motiva outros indígenas a utilizarem a tecnologia em favor da sua cultura, ao mesmo tempo que dá a sua contribuição para o gênero documentário.

Nesse percurso, Manuela Penafria, em seus argumentos teóricos, explica que: “Cada filme contribui para o cumprimento de uma das principais funções do documentarismo: promover a discussão sobre o nosso próprio mundo; confrontarmos ou distanciarmos de nós próprios. Estão, também, a incentivar o diálogo sobre diferentes experiências sentidas com maior ou menor intensidade” (Penafria, 2001, p. 6).

Após essa exposição, sugere-se que *Dasipe: O Festar Xerente* segue a estética do gênero documentário por conter algumas convenções ou códigos do gênero. Filmado em ambiente totalmente natural, a mise-en-scène geral é a alegria de celebrar o rito de passagem - a criança passando da situação não nominal para a condição de Akwē.



Figura 4 - Cena 4m10s a 4m30s

Ao analisar uma das poucas sequências do vídeo que contêm diálogos - o intervalo de 4m10s a

4m30s -, o autor adota o enquadramento em plano geral, como se ele reafirmasse seu estilo realista. Valoriza o ambiente natural e os diálogos são aparentemente espontâneos. A mise-en-scène mostra as personagens dentro da própria cena dessas personagens, ou seja, dentro da floresta, o habitat deles.

A luz natural possui várias nuances, texturas, como o contraste das cores das folhas verdes e esbranquiçadas das árvores contidas no espaço. O contexto sugere o desejo do autor de ressaltar a importância do local para os indígenas ao mesmo tempo em que deixa implícito que eles vivem em harmonia com a natureza, evidenciado no diálogo de Paulo Kmõre sobre características e como é feita a escolha dos troncos para o descarte. “Este aqui é para os homens. Um tronco de um buriti maduro. A pessoa tem que saber identificar” (Kmõre, 4m26s). O som dos machados cortando a madeira interagindo com os diálogos, dão ritmo e movimento à sequência.

Os depoimentos de oito indígenas, por exemplo, aparentam ser espontâneos, sem sugerir qualquer tipo de ensaios ou direção prévia. Os diálogos, da sequência na floresta, durante o corte da madeira buriti, para a fabricação da “Tora Grande” (isitro), também aparentam ser espontâneos, propiciando maior aproximação da realidade e, conseqüentemente, sugerindo autenticidade à história contada, como revela o próprio realizador: “A ideia do vídeo era fazer tudo natural para não descaracterizar como tudo era” (Serekmõrõte, 2018c, comunicação pessoal).

Em síntese, o vídeo sugere um convite ao espectador a refletir sobre aquele mundo projetado na tela.

Ao fazer um parâmetro entre o teatro, a pintura, o romance e o filme, Christian Metz pontua que de todas as problemáticas das teorias de filme, a impressão da realidade é a mais relevante. O filme nos dá o sentimento de estar assistindo a um espetáculo quase real (Metz, 1972, p. 16). Em *Dasĩpe*, há sugestão ao espectador assistir aspectos da realidade Akwẽ.

Aqui, consoante ao pensamento de Nogueira, para fundamentar que os testemunhos contidos no vídeo fazem parte dos códigos do gênero documentário, ao considerar relevante a ampliação dos critérios apresentados na categoria de gêneros por ainda estarem fora da classificação estrita e consensual da cinematografia. Nogueira observa que, o documentário “tem como objectivo fundamental o testemunho e a reflexão da realidade, partindo desta” (Nogueira, 2010b, p. 6).

Ao considerar o documentário produzido por um indígena, tem-se então, um enorme desafio da análise fílmica para o qual, os caminhos de sua superação começaram a surgir a partir dos encontros e diálogos com o seu autor: - “Fazer o registro e guardar para que a cultura não se perca”, nas próprias palavras do autor demonstra ser fator determinante para a produção do

documentário. Sua intenção foi filmar tudo de maneira natural, sem representação ou encenação - “sem máscara,” esgarçou o pensamento desta investigadora de maneira esclarecedora.

Para tal, duas visitas à aldeia- local da captação - foram necessárias para assim, ao estar frente a frente com os anfitriões daquela festa/registro - causa do documentário, tornar-se possível a vivência e a completude do significado do documentário. Mais tarde, quatro outras visitas a seu autor Serekmôrôte Xerente (Edivaldo Sullivan Xerente) aconteceram em Tocantínia (TO), quando houve oportunidade de observar que Dasīpe expressa além de aspectos culturais também a forma *Xerente* de ver a si e ao mundo.

Desses encontros uma fértil entrevista germinou. No primeiro momento, a pesquisadora optou em anotar as reflexões do autor sobre as particularidades enquanto indígena, que o motivaram a gravar aquela festa. Em um segundo momento, a investigadora extraiu de Serekmôrôte Xerente (Edivaldo S. Xerente) comentários explicativos plano a plano dos 19m04s do documentário.

Optou-se, para esta entrevista, a gravação utilizando-se um dispositivo mobile, a qual foi transcrita. Para que não restasse nenhuma dúvida quanto ao exposto, tanto da motivação quanto da intenção de produzir o documentário, afinal, somente ao autor caberia a interpretação mais próxima do real de cada gesto, cada olhar.

Conforme esclarecido em parágrafos anteriores a “significação” para este vídeo especificamente, restou-se imaculada, sobretudo por ser uma festa específica da cultura akwē e ter sofrido mínima influência externa quanto à sua gravação. Assim sendo, torna-se fundamental revisitar a análise da linguagem documental apresentada por Nichols.

Partindo do pressuposto de que todo documentário possui uma característica, uma espécie de impressão digital, a qual confirma a individualidade do cineasta, Nichols teorizou categorias ou modos de representação do documentário, estabelecendo as convenções que um filme pode adotar (Nichols, 2010a, p. 135).

Assim, no vídeo e no filme, Nichols estruturou seis modos de representação que funcionam segundo o teórico, como subgêneros do gênero documentário propriamente dito”: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performativo. Conforme o autor, um filme pode conter características de mais de um desses modos. Tais características dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização” (Nichols, 2010b, p. 136).

Ao analisar a linguagem documental de *Dasīpe: O Festar Xerente* recorre-se também a Nichols para sugerir que o vídeo em questão contém características dos modos expositivo e observativo.

A categoria expositiva está presente no vídeo, uma vez que a estrutura apresenta fragmentos do mundo histórico do povo indígena Akwē, dirigindo-se diretamente ao espectador por meio de legendas e voz.

Os filmes desse modo adotam o comentário com voz de Deus. O narrador é ouvido, mas jamais visto (Nichols, 2010c, p. 142). Percebe-se também, que há preocupação com a defesa dos argumentos de forma objetiva. Há coerência ou continuidade da argumentação e, narração e imagens “andam juntas”.

A captação de imagens sem ou com mínima encenação, dá impressão que o realizador mostra a realidade como ela é, indica a presença de “porções” do modo observativo no vídeo.

Sistema complexo de significação, o cinema reúne diversos discursos (iluminação, montagem de cenário, edição e som), “contribuindo para a construção de significado” (Turner, 1997, p. 63). Um espaço imagético capaz de entreter, emocionar e levar o espectador à reflexão sobre seu mundo e/ou outros mundos. Significações estas muitas vezes recorrentes de linguagens não verbais, típicas da narratologia cinematográfica.

A sequência será analisada a partir da seguinte cronologia: de 8m44s a 9m24s. O universo diegético da sequência é bastante expressivo, trata-se da apresentação de fragmento da Dança da paz. Esta tomada foi filmada à noite, é composta de uma sequência de sete planos, dentro dos quais predominam planos médios. A câmera à mão busca sem perda de detalhes registrar a sincronia da dança, quando então, o ancião conduz o desenvolvimento da comemoração. Percebe-se a intenção de registrar todas as etapas da sequência, desde a filmagem do deslocamento das personagens enquanto o ancião se direciona às jovens indígenas, até o registro dos passos sincronizados dos jovens ao acompanhar o ritmo das músicas, cantadas por eles mesmos.

O Wawē (o ancião) é o protagonista da cena. Ele ensina os passos para os jovens e puxa a cantoria ritmada com o maracá³⁰ que ele carrega na mão. A banda sonora é cantada por todos na língua materna, dando importância emocional à cena, o que Turner (1997, p. 64) denomina de “*transmissão dos verdadeiros sentimentos das personagens envolvidas*” (Turner, 1997, p. 64). Para Turner, trata-se da realidade emocional da música cinematográfica, que na cena, acrescentada do maracá, torna-se um elemento a mais na narrativa.

Voluntária ou involuntariamente, o autor promove com a música, a interpretação subjetiva do espectador do vídeo. Nos estudos de Levi Strauss (1966), “o significado da música não pode ser determinado por aqueles que a tocam, mas somente por quem está ouvindo” (apud Turner, 1997, p. 65). E, neste caso específico, torna-se ainda mais relevante, por se tratar de um vídeo

³⁰ Instrumento musical tradicional dos Akwē.

elaborado inicialmente para um público específico, os próprios Xerentes.

Turner encontra em Barthes outra contribuição significativa para esta análise, já que este anuncia ser “impossível descrever a música sem adjetivos”, isto é, deve ser entendida em termos de seu efeito subjetivo e não por intermédio de um dicionário de significados (Turner, 1997, p. 65).

Os participantes dançam com seus dorsos expostos, na intenção de destacar as pinturas corporais em listras, típicas do clã Warihê (Figura 1), a qual esclarece Barroso (2009) que a pintura corporal “representa a linguagem que identifica o indivíduo Akwê” (Barroso, 2009, p. 137).



Figura 5 - Desenho dos Seis Clãs

Fonte: Wewering (2012, p. 95 apud Xerente, 2016, p. 35).

A penúltima cena da sequência (08m43s a 09m34s), o Plano Contra-Picado Aberto é bastante expressivo uma vez que o realizador consegue mostrar todos os participantes, em uma iluminação bastante expressiva, com sombras nítidas e densas das personagens que estão em primeiro plano, assim, ele provoca aparentemente não intencional, o efeito na iluminação *low-*

key e direciona imediatamente a atenção do espectador para a cena.

Vale refletir sobre a ênfase dada à linguagem nessa cena. Inerente à condição do próprio ser humano, a língua falada é tão essencial quanto outras formas de linguagem que o homem é capaz “de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir, ou seja, ver, ouvir e ler” (Santaella, 1985, p. 11) numa relação comunicacional com o outro. E, sobre estas, Santaella afirma que a teia comunicacional está entrelaçada por meio de “imagens, gestos, luzes, expressões... através do olhar, do sentir e do apalpar...” (Santaella, 1985, p. 11).

É expressivo compreender a Semiótica, ciência que estuda todas as linguagens, pois ela examina de forma minuciosa os signos e códigos simbólicos em busca de tornar visíveis e compreensivos esses fenômenos geradores de significado. Foram vários os teóricos que, ao longo do tempo, dedicaram-se a estudar a forma como a mente humana interpreta o mundo à sua volta.

Ferdinand Saussure, precursor da Semiologia de base linguística, define o signo como uma relação diádica entre significante e significado, isto é, a relação entre uma imagem mental e os fonemas que dão sentido a esta imagem.

Charles Sanders Peirce, o precursor da Semiótica de base filosófica, investigou a relação entre signo e objeto e definiu signo como “aquilo que sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém” (Santaella, 1985, p. 46). Santaella, a principal estudiosa do autor no Brasil, explica:

Um signo intenta representar em parte um objeto, que é, portanto, num certo sentido a causa determinante do signo mesmo que o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata é o signo e da qual a causa imediata é o objeto, pode ser chamado interpretante (Santaella, 1985, p. 78).

Dentro dos enquadramentos analisados a compreensão da semiótica enfatiza a perspectiva exclusiva dos Akwē quanto ao vídeo, aparenta fiel às sequências narrativas do ritual. O que se percebe é que para os Xerente o vídeo, objeto deste trabalho, está muito mais próximo da causa imediata do signo, ou seja, seu próprio objeto. Parece ser esta, a diferença do olhar indígena atrás da câmara, em relação ao cineasta não indígena. Aqui, seu trabalho sugere estar mais próximo do universo filmado. Note-se que todas as sequências correspondem a signos inseridos em índices sequenciais que somente poderão ser interpretados em sua essência, sem ou com a mínima encenação pelos próprios Xerentes. A interpretação dessa linguagem respalda-se na semiótica para sustentar a sua significação.

3.4 Enquadramento enquanto narrativa

Para este estudo considera-se o termo enquadramento um dos elementos da linguagem

cinematográfica. Consiste na maneira de decidir o que faz parte do filme em cada momento da sua realização. Enquadrar, partindo da significação de enquadramento será a definição, portanto, do modo que o espectador perceberá o universo proposto pelo filme.

O valor é dado por Aumont (2004, p. 163), para quem um enquadramento, “antes de ser um significante do ponto de vista das personagens é também um significante do ponto de vista da instância narradora e da enunciação”. Isto é, o enquadramento tem a significação do narrador e do que é narrado, ou seja, a própria narrativa.

Ao definir a enunciação no cinema, Gardies (2008, p. 28) descreve que, esta nada mais é que “um acto semiológico pelo qual certas partes de um texto nos falam deste texto como se fosse um acto”. Ou seja, para este autor a narrativa é o ato de dar sentido a fragmentos textuais que nos permite compreender o texto original como se fosse um ato. Na relação do enunciado com o espectador, Gardies considera “a parte do espectador determinante para sentir, perceber e até... não notar efeitos enunciativos” (Gardies, 2008, p. 28).

Dando continuidade à análise fílmica, discorre-se abaixo sobre o primeiro plano do vídeo (0m01s a 0m04s). Com um manejo simples da câmara dirigida diretamente ao rosto da criança no enquadramento close-up, surge o mecanismo do olhar fora-de-campo. Embora a duração seja breve, já descrito, a tomada revela expressividade na composição do quadro, interrompida pelo movimento oblíquo do olhar da criança.

Mais uma vez no âmbito de significante, “o enquadramento close-up forte representa emoção ou crise” (Turner, 1995, p. 55). Em *Dasípe*, na óptica do produtor, seu desejo aparenta ser chamar a atenção para a pintura no rosto da criança, pois “das muitas crianças que estavam reunidas, apenas aquela estava com o rosto pintado, isso me chamou atenção. Fiz o close para destacar a pintura com urucum” (Serekmöröte, 2018d comunicação pessoal).

Nessa perspectiva, Gardies (2008) estuda o olhar fora-de-campo sobre vários aspectos. Na dinâmica campo-fora-de-campo, o olhar do “objeto” em direção ao espectador, remete o espaço fílmico para o não visível o chamado fora-de-campo, o qual nasce das relações entre o visto e o sugerido (Gardies, 2008, p. 32).

Gardies (2008) analisou também o olhar fora-de-campo como parte da montagem, o que equivale dizer que o olhar fora-de-campo apela à presença da pessoa ou objeto para quem ou o quê se olha. O olhar direto para o espectador cria uma relação forte entre a pessoa no ecrã e o espectador, gerando afeto ilusório. “Esta modalidade é fundamental no documentário, entretanto proibido na ficção, sob o risco da interrupção da homogeneidade diegética. Quando isso ocorre na ficção é proposital” (Gardies, 2008, p. 33).

No caso específico da cena descrita pelo autor cuja significação estava na captação imediata

de seu olhar para enfatizar, outrossim, a pintura ao redor de seus olhos, feita com urucum - semente de uma árvore de mesmo nome, típico da região norte do Brasil. Percebe-se assim, que ao contrário da afirmação de Gardies, Serekmōrōte vale-se desse código cinematográfico para destacar um momento de significação para seu povo, até como abertura do vídeo, com uma duração breve, entretanto de significação considerável.

A partir daí, recorre-se à Semiótica novamente para trazer à vista elementos de significação contidos no plano em destaque. A escolha do plano é bastante sintomática com relação à sua elaboração porque a descoberta daquela criança, com aquela pintura específica foi determinante para que a tomada iniciasse o vídeo. Aparentemente, o plano mostra-se independente do todo do vídeo, poderia ser inserido em qualquer espaço da narrativa. Entretanto, se mostra em destaque enfatizando a decisão autônoma de seu realizador, que também fez a montagem do vídeo.

Aivone Carvalho Brandão (2018a, comunicação pessoal)³¹ argumenta que o plano em questão representa toda a essência do vídeo. “O close-up no rosto simboliza a forma direta e diferenciada do olhar indígena” (Brandão, 2018b, comunicação pessoal). O signo está de maneira direta mais próximo do seu objeto e, portanto, da realidade do rito. Brandão compara o enquadramento com o episódio das escarificações por parte das mulheres no ritual fúnebre bororo, objeto de seu estudo, “para simbolizar a dor diante da perda do ente querido, elas, de maneira real, mostram a dor que sentem com a própria dor, os riscos de escarificação que sangram e derramam na cesta fúnebre”. Segundo ela, em muitas situações, pode se perceber que o olhar indígena no que tange a representação do seu objeto, está mais próximo da realidade, ou seja, o significado da coisa é a própria coisa”.

O olhar indígena é direcionado para o real, sem encenação, aí está a diferença entre o cinema indígena e o cinema não indígena. Por isso, o cinema indígena se constitui como contra-narrativa. “Eu considero o vídeo *Dasīpe* o verdadeiro cinema indígena porque tudo que é mostrado é de maneira natural, sem encenação. É também um documento antropológico, uma vez que o autor produziu com a intenção de guardar como registro histórico” (Brandão, 2018c, comunicação pessoal).

O autor do vídeo corrobora com Brandão ao comentar porque ele decidiu produzir *Dasīpe*. “A intenção foi fazer o registro com o olhar indígena. Têm muitos vídeos que ao meu ver não representam o verdadeiro teor dos rituais. Então eu quis valorizar o máximo seu significado. O vídeo não foi produzido para a divulgação, mas sim como registro voltado para o próprio Xerente. Os anciões vão morrendo e através do registro a gente pode resgatar” (Serekmōrōte, 2018b, comunicação pessoal).

³¹ Entrevista concedida à investigadora deste estudo no dia 28 de julho de 2018, na cidade de Goiânia/GO.

Serekmôrôte continua: “Então, a intenção foi registrar todos os elementos que são usados durante o Dasīpe. A festa é voltada para colocar nomes e ao mesmo tempo os anciões repassam informações e conhecimentos para os jovens para que a cultura não morra. Então, o vídeo retrata isso. Por isso procurei valorizar o máximo a língua, os cantos, os preparativos da festa para ficar como um registro histórico. Para mim representa muito fazer o registro tradicional através do meu olhar, valorizando a cultura como ela acontece sem encenação. Registrar no momento que ela está sendo preparada, no momento que ela está acontecendo sem colocar máscara” (Serekmôrôte, 2018c, comunicação pessoal).

Expressar o mundo Akwē por meio da língua, dos rituais, da arte, dos mitos e o *modus vivendi* dos Akwē, representativo e atraente, por meio de imagens, assim como qualquer outra representação que seja desconhecida do espectador, pode inicialmente provocar estranhamento, por diversas razões, dentre elas, pela quebra de estereótipos construídos e que, ainda requer diversas iniciativas para serem quebrados.

Dasīpe pode representar um passo importante desta quebra, a ousadia ou desafio de realizar uma produção “sem ou com mínima encenação”, a qual é feita estritamente para um espectador cuja linguagem está totalmente imbuída de significação, uma vez que ele está inserido no mesmo plano de vivência do realizador.

No entanto, a riqueza cultural e o independente processo de produção deste vídeo extrapolam o objetivo inicial por agigantar-se em uma produção aparentemente autêntica, sem ou com mínimas encenações. Parte da identidade brasileira, entretanto ignorada, mostra aos não indígenas, que os minuciosos motivos dos rituais e ritos do povo Akwē, antes de ser um documento de acesso aos jovens daquele povo, representa o testemunho da argumentação do povo indígena Awkē para que sua cultura seja não apenas admirada, mas também respeitada e reconhecida como parte da identidade brasileira.

Considerações finais

Cheguei ao momento de fazer uma retrospectiva acerca desta pesquisa. A escolha do tema se deu principalmente pela afinidade desta autora com os povos tradicionais, especificamente aqui, os indígenas.

Entretanto, pouca bibliografia a respeito do tema se constituiu no principal desafio para escrever sobre a temática, tornando angustiantes diversos momentos no percurso de produção dessa pesquisa.

Por outro lado, dialogar com o autor do vídeo *Dasīpe: O Festar Xerente*, estudo de caso desse trabalho, oportunizou a compreensão do verdadeiro significado da produção de *Dasīpe*, feito por um indígena do mesmo povo, num cenário repleto de adversidades a começar pela própria condição de ser indígena num país que ainda tropeça no respeito à pluralidade cultural.

Esta pesquisa foi elaborada com o objetivo de refletir sobre o uso de recursos tecnológicos por indígenas para realizar suas próprias produções, a partir da percepção da representação do indígena no cinema brasileiro. Envolveu-se a comunidade Akwē Xerente, a partir da questão: Que filmes o povo Akwē está produzindo?

Esta pergunta levou-me a reflexões acerca do que leva um povo de tradição oral e hábitos coletivos a se apropriar de técnicas modernas de comunicação para mostrar a sua cultura oral, transparecendo através de recursos tecnológicos novas relações com a memória.

Refletir sobre a problematização da representação do indígena no cinema brasileiro tornou-se fundamental para discorrer sobre a temática desse estudo, na busca de respostas ou indicativos para o entendimento de tema tão complexo.

Percebe-se que, ao se apropriarem da tecnologia para registros audiovisuais, os Akwē filmam com a intenção de preservar a memória através das imagens. Nota-se que até os anciões entendem a importância desses registros, desde que feitos pelos próprios indígenas.

Ao considerar a memória integrante do acervo cultural, Bergamaschi (2002) se inspira em Bosi (1983) para destacar que a memória faz parte de um exercício cultural desde a antiguidade, principalmente com os povos gregos, como princípio das relações sociais, bem como na produção de conhecimento na perspectiva do trabalho, produção e imaginação.

No tocante a essas considerações, compreende-se que respondem à primeira hipótese (H1) deste estudo que “os registros audiovisuais produzidos pelo povo indígena Akwē buscam a revisitação da memória”, assim, a tecnologia se constitui como instrumento importante para

os povos indígenas expressarem sua cultura, sua história e sua visão de mundo, arquivado no acervo identitário e, manifestado antes do advento da tecnologia somente através da oralidade, expressa como forma de sobrevivência.

Diante da segunda hipótese (H2), “O vídeo *Dasīpe: O Festar Xerente* trata-se de prática de Etnogênese”, buscou-se inicialmente contextualizar em Hill (1996) e Oliveira (1998), que estudam a Etnogênese definindo como diferentes processos sociais em que os grupos étnicos são protagonistas, no sentido em que se percebem e sejam percebidos como formações diferentes possuidores de um patrimônio linguístico, social ou cultural, que consideram ou é considerado exclusivo.

Diante das constatações que Serekmōrōte gravou *Dasīpe* a partir de iniciativa própria sem colaboração de uma entidade representativa, como no caso das produções realizadas por meio do projeto Vídeo nas Aldeias - uma das referências metodológicas desta pesquisa, compreendendo que o fenômeno conhecido como etnogênese ou “reelinização”, processo pelo qual os indígenas estão reassumindo e recriando suas tradições indígenas através de organizações indígenas formais que representam os seus interesses perante a sociedade nacional e global, a hipótese de que o vídeo é prática de etnogênese não se aplica a esta pesquisa por não ter feito parte da análise do estudo de caso.

Quanto à hipótese (H3) “O olhar do realizador Akwē através da câmera é diferente do olhar do realizador não indígena”, confirmou-se por meio de referenciais teóricos como Shohat (2006), que argumenta que, produções feitas por indígenas se mostram diferenciadas por apresentarem o potencial de funcionar como “contra narrativas” enquanto um conjunto de representações capaz de contrapor com narrativas produzidas por não indígenas.

Dessa forma, esses grupos indígenas dão visibilidade aos seus costumes e lutam ao mesmo tempo em que operam, como um discurso de reelaboração de suas identidades passíveis de uma produção de novos significados, com representações simbólicas.

Percebe-se que o vídeo *Dasīpe: O Festar Xerente*, como forma de registro, apresenta a possibilidade do povo Akwē através das imagens, ir ao encontro do resgate de aspectos da cultura, evidenciados na fala do próprio autor do vídeo, que corrobora com Shohat, quando frisa que buscou filmar *Dasīpe* de maneira própria, após observar que registros feitos por não indígenas não representam a essência dos significados de celebrações indígenas. “Têm muitos vídeos que já foram produzidos que ao meu ver não representam o teor dos rituais, por isso, a intenção foi registrar com o olhar indígena” (Serekmōrōte, 2018d, comunicação pessoal).

Quanto à hipótese (H4) de que “os Akwē produzem vídeos para divulgar sua cultura para a sociedade não indígena”, foi refutada, uma vez que o autor afirma que o vídeo é uma forma de preservar a cultura Akwē, que se mostra especificamente na oralidade. “Eu produzi o vídeo não

foi para divulgação, mas sim como registro voltado para o próprio Xerente. Às vezes os anciões vão morrendo e através do registro a gente tem como voltar, resgatar” (Serekmôröte, 2018e, comunicação pessoal). Desse modo, *Dasīpe* constitui-se como documento importante para resguardar a história do povo indígena Akwē, ao mesmo tempo que demonstra ser uma produção diferenciada já analisada nesta pesquisa com embasamentos teóricos.

Desenvolver este estudo envolvendo a comunidade indígena Akwē foi estimulante, enriquecedor, principalmente no que diz respeito ao processo de troca de saberes e absorção de novos conhecimentos para esta pesquisadora. Ao discorrer os capítulos deste trabalho, buscou-se assimilar conhecimentos na perspectiva de compartilhar com outros pesquisadores.

A partir de reflexões que a pesquisa possibilitou, ousa-se, então, compartilhar que os povos indígenas são capazes de utilizar a tecnologia como forma de produção, tanto de conhecimento, quanto no sentido de “recordar o passado” utilizando-se da linguagem visual como discurso político-social.

As experiências envolvendo povos indígenas vêm sendo difundidas e pulverizadas no Brasil, de forma cada vez mais veloz, alargando seu poder multiplicador no que se refere ao aumento da diversidade de abordagens e metodologias cinematográficas.

Desta forma, ao utilizar recursos tecnológicos e inseridos também na comunicação comunitária, esses grupos se apropriam de ferramentas comunicacionais, para valorizar sua história, cultura e hábitos, assim, elevando a autoestima e resgatando o próprio conceito de cidadania.

A apropriação de meios tecnológicos para registro da cultura tendo os indígenas como sujeitos ativos, está inserida num contexto mais amplo, denominado movimento indígena no Brasil. Baniwa (2006), defende esse movimento faz parte do processo de reafirmação étnica construído e articulado num plano estratégico denominado Pan-indígena, que possibilitou o resgate da autoestima destes povos, perdida ao longo da trajetória marcada por uma história e dominação e escravidão colonial.

O autor continua afirmando que, o movimento significa “segmento indígena ativo e mais combativo na busca por reconhecimento, se posicionando na fronteira étnica que lhes garanta respeitabilidade sociocultural e política, contrapondo à realidade do mundo, onde eles vivem, o qual pretende cada vez mais se apresentar monocultural e global” (Baniwa, 2006, p. 34).

Ao se apropriar de ferramentas tecnológicas, os indígenas se tornam autores da sua própria história evidenciado nos encontros com o autor de *Dasīpe*, quando observou-se um sentimento de gratidão e o dever cumprido ao produzir um vídeo a partir do seu olhar, captando o que realmente é importante mostrar, segundo a visão daquele povo. À sua maneira, Serekmôröte

registrou a festa Dasīpe conforme sua verdade. Pude observar seu comprometimento em fazer um vídeo que representa uma atitude educacional, histórica, social, filosófica e política.

Nesta perspectiva, percebeu-se a potencialidade dos indígenas para filmar suas próprias realidades, entretanto, no estado de Tocantins, ainda é tímida a existência de iniciativas como esta, em função de falta de recursos materiais ou incentivo.

Seja em universidades ou entidades apoiadoras das causas indígenas, por exemplo, o Conselho Indígena Missionário (CIMI), observa-se que, registros audiovisuais de manifestações culturais indígenas, quando realizadas, são produzidas por cinegrafistas profissionais, geralmente, de canais televisivos, contratados para tal ação. Já nas universidades no Tocantins, universitários indígenas, quando são inseridos para participarem de projetos acadêmicos, aparecem como coadjuvantes na ficha técnica das produções.

Neste contexto, recai ainda sobre os indígenas, o não acesso a equipamentos para realizar suas produções. Percebe-se que Serekmōrōte superou as adversidades para filmar singularidades da sua cultura, ideia que, segundo palavras do autor, surgiu a partir da ausência de produções com tais características. “Não via em livros ou vídeos, registros que mostrassem a nossa cultura, por isso, me interessei em gravar Dasīpe, como a festa realmente acontece (Serekmōrōte, 2018f, comunicação pessoal). Dessa forma, considera-se que o vídeo *Dasīpe: O Festar Xerente* significa um manifesto do povo Awkē, que através do seu olhar, consciente ou inconscientemente, certamente deixará o seu legado na luta pela garantia do direito à diversidade cultural.

Esta pesquisa deflagrou reflexões também acerca da inserção ou a necessidade de outras universidades, assim com a Universidade da Beira Interior (UBI), se envolverem e incentivar pesquisas sobre essa temática, possibilitando o compartilhamento de conhecimento e saberes de universos tão próximos, mas com distâncias abissais, que separam a sociedade envolvente da sociedade indígena.

No entendimento que pesquisar é investigar, é interrogar, é também ouvir seus próprios autores, nossas observações acerca do ato de registrar *Dasīpe: O Festar Xerente*, propõe-se reflexões que tangenciem as produções audiovisuais feitas por indígenas, tais como: De que modo reverteremos a histórica representação do indígena no cinema brasileiro? É possível convencer o projeto de homogeneização que imperou ou impera na produção cinematográfica de que a forma pejorativa da figura do indígena no cinema brasileiro é gerador de preconceitos e generaliza o indígena? E, finalmente, como utilizar essas produções feitas por indígenas para “promover cidadanias afirmadoras de suas identidades, compatíveis com a construção da cidadania brasileira, em um mundo tensionado entre pluralidade e universalidade, entre o local e o global (Oliveira & Freire, 2006, p. 9-10).

Embora, consciente que este estudo requer mais conhecimentos teóricos e práticos sobre o contributo de técnicas cinematográficas em produções feitas por indígenas, reflete-se que produções como estas podem contribuir para que a sociedade envolvente respeite e reconheça a importância da cultura indígena na formação do Brasil e na construção de uma sociedade igualitária que reconheça e respeite as diversidades da cultura dos povos.

Partindo deste aprendizado, considero que deveria ter mais pesquisas acadêmicas voltadas para esta temática. Defende-se também que o vídeo *Dasípe: O Festar Xerente* deveria ser exibido nas escolas de todos os níveis escolares, tanto das redes pública como particular de ensino do estado de Tocantins, contribuindo para o conhecimento e respeito a esses povos que fazem parte da formação da sociedade brasileira, entretanto ainda são “estrangeiros” em seu próprio país.

Ao concluir este estudo, compreende-se que o uso da tecnologia quando bem aplicado, propicia a construção de pontes para a produção de conhecimento e reafirmação de identidade, com indivíduos conscientes do seu papel na sociedade. Assim, a apropriação de tecnologia revela-se como espaço de efetivação da cidadania, na luta por uma sociedade igualitária, democrática e pluricultural.

Referências

- Aumont, J. et al. (2004). *A Análise do filme* (M. Felix, Trad.). Lisboa, PT: Edições, Texto & Grafia.
- Aumont, J. et al. (2012). *A Estética do Filme* (M. Appenzeller, Trad., 9. ed). Campinas, São Paulo: Papyrus Editora.
- Baniwa, L. G. S. dos (2006). *O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil hoje*. Brasília, DF: Editora LACED/Museu Nacional.
- Barroso, L. S. L. (2009). *Âzê Sikutõri: para não esquecer a oralidade e o conhecimento da escrita* (Tese de doutorado, Universidade Federal do Ceará). Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFC-7_810785fc757418cf773436f35b912dc3 , consultado em: 7 abr. 2019.
- Bergamaschi, M. A. (2002). Memória: entre o oral e o escrito. *História da Educação*, 6 (11), 131-146.
- Berardo, R. (2002, jan./dez.). A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70. *Revista de Comunicação & Informação da Universidade Federal de Goiás*, 5(1/2), 63-75.
- Bernardino, V. (2013). *O Ator do Teatro de Arena no Cinema Novo* (Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/USP).
- Bosi, E. (1993). *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*. São Paulo, SP: Editora T.A. Queiroz.
- Canclini, N. G. (1998). *Culturas híbridas*. São Paulo, SP: EDUSP.
- Costa, W. (2011). Acerca de produções audiovisuais indígenas: reflexões para uma abordagem. In: *Actas do II Seminário de Pesquisa da Faculdade de Ciências Sociais* (pp. 1-7). Goiânia, GO: Universidade Federal de Goiás.
- Coutinho, E. G. (2005). *Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência*. Rio de Janeiro, RJ: Editora UFRJ.
- Chauí, M. (1994). *Cultura política e política cultura*. Disponível em: <https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/169-545-1-SM.pdf>, consultado em: 8 mai. 2018.
- Fidelis, N. C., & Marques, G. M. (2016, Jun.). *O Indígena no Cinema Documental*. Artigo apresentado no 3º Encontro Centro-Oeste de História da Mídia. Campo Grande, MS.
- Gardies, R. (2008). *Compreender o cinema e as imagens* (1. Ed.). Lisboa, PT: Edições Texto & Grafia.
- Gentino, O., & Solanas, F. E. (1988). *Hojas de Cine - Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* (v. 1). Ciudad de México, MEX: Fundación Mexicana de Cineastas, A.C/ Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gonçalves, C. P. (2012). *Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias Et alii: Uma Etnografia De Encontros Intersocietários*. (Tese de doutorado em Antropologia Social, da Universidade Federal de Santa Catarina). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/100518> , consultado em: 5 mai. 2018.

- Hutcheon, L. (1991). *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- Imoto, F. A. de (2009). *Cinema indígena: as possibilidades de um novo espaço de resistência cultural*. (Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, Universidade de São Paulo).
- Lima, J. D. de (2016). O que é o projeto 'Vídeo nas Aldeias' e por que ele está ameaçado. *Nexo Jornal*. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/11/25/O-que-é-o-projeto-‘V%C3%ADdeo-nas-Aldeias’-e-por-que-ele-está-ameaçado> , consultado em: 6 mai. 2018.
- Malafaia, W. V. (2013). Macunaíma, o filme: Joaquim Pedro de Andrade entre o Modernismo e o Tropicalismo. In: *Actas do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal, RN: Associação Nacional de História. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/minicurso/view?TIPO=1&ID_MINICURSO=910, consultado em: 24 jan. 2018.
- Maybury-Lewis, D. (1984). *A Sociedade Xavante* (A. L. da Silva, Trad., Coleção Etonografia brasileira, R. da Mata, Coord.). São Paulo, SP: Editora Francisco Alves.
- Mateus, J. C. (2013). *Glauber Rocha: Cineasta, Crítico e “Historiador”*. (Dissertação de Mestrado em História, Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC/GO). Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3318> , consultado em: 26 jan. 2018.
- Matterlart, A. (2004). *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo, SP: Parábola Editorial.
- Melchior, M. do N. (2011). *Identidade Cultural Auto-Representação Cinematográfica Indígena Xavante*. (Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Goiás - UFG). Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/1398> , consultado em: 26 jan. 2018.
- Mello, A. L. A. de (2015). *A Representação do Índio no Cinema Brasileiro: Yndio do Brasil (1995), de Sylvio Back e Terra Vermelha (2008), de Marco Bechis*. (Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC). Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12896> , consultado em: 28 dez. 2017.
- Metz, C. (1972). *A significação do cinema* (J.-C. Bernadet, Trad. e posfácio). São Paulo, SP: Editora Perspectiva.
- Nichols, B. (2010). *Introdução ao documentário* (M. S. Martins, Trad., 5. Ed.). Campinas, SP: Papirus Editora. Disponível em: <https://cadernoselivros.files.wordpress.com/2016/08/nichols-b-introduc3a7c3a3o-a-documentc3a1rio.pdf> , consultado em: 22 nov. 2018.
- Nimuendajú, C. (1942). *The Serente Los Angeles: The Southwest Museu* (v. IV). Los Angeles, EUA: The Southwest Museum.
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema I - Laboratório de Guionismo*. Covilhã, PT: Livros LabCom - UBI.
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema II - Géneros cinematográficos*. Covilhã, PT: Livros LabCom - UBI.
- Nunes, J. E. R. (2014). *A reabilitação da imagem dos índios no cinema americano: desde 1970 até hoje*. (Dissertação de Mestrado em Cinema e Literatura Norte-Americana, Universidade de Lisboa). Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/12420786.pdf> , consultado em: 20 abr. 2018.
- Nunes, K. M., Silva, R. I. da, & Silva, J. de O. dos S. (2014). Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. *Polis* [Online], 38, 1-26. Disponível em: <http://journals.openedition.org/polis/10086> , consultado em: 8 abr. 2018.

- Oliveira, J. P. de, & Freire, C. A. da R. (2006). *A Presença Indígena na Formação do Brasil*. Brasília, DF: LACED/Museu Nacional.
- Penafria, M. (2009). Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: *Actas do VI Congresso SOPCOM*. Lisboa, PT: SOPCOM. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf> , consultado em: 15 jul. 2018.
- Penafria, M. (2001). *O Ponto de vista no filme documentário*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>, consultado em 16 jul. 2018.
- Peruzzo, C. M. K. (2004). *Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania* (3. ed.). São Paulo, SP: Editora Vozes.
- Piçarra, M. do C. (2006). *Salazar vai ao cinema - O jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra, PT: Editora Edições Minerva Coimbra.
- Pucci Jr., R. L. (2004). *Cinema Brasileiro Pós-moderno: Estilo Paradoxal, em Direção a uma Poética*. (Tese de doutorado em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo/USP).
- Quarterone, G. I. (2015). A Representação do Índio no Cinema Brasileiro. In: *Actas do 15º Congresso Nacional de Iniciação Científica*. Ribeirão Preto/SP.
- Quivy, R., & Campenhoudt, V. L. (2005). *Manual de Investigação em Ciências Sociais* (4. ed.). Lisboa, PT: Editora Gradiva.
- Ribeiro, D. (2009). *Os Índios e a Civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno* (6. ed.). São Paulo, SP: Editora Companhia das Letras.
- Ribeiro, D. (2006). *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (4. ed.). São Paulo, SP: Editora Companhia das Letras.
- Santaella, L. (1985). *O que é Semiótica* (3. ed.). São Paulo, SP: Editora Brasiliense.
- Santilli, M. (2000). *Os brasileiros e os índios*. São Paulo, SP: Senac.
- Silva, A. A. (2014). História e Cinema na Infância: a História dos Povos Indígenas e o Ensino da Linguagem Cinematográfica na Escola. *Revista História & Ensino*, Londrina, 20(1), 243-270.
- Silva, A. J. da & Ferreira, L. M. A (2010). Cinema, memória e discurso: o gênero Chanchada na perspectiva bakhtiniana. *Bakhtiniana*, São Paulo, 1(4), 145-154. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/viewFile/4306/2910>, consultado em: 25 dez. 2017.
- Silva, C. D. (2012a). *Grande Otelo: Um Pícaro na Cena Brasileira*. (Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia/UFU). Disponível em: <http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/347> , consultado em: 19 dez. 2017d.
- Silva, D. (2012b). José de Alencar: (des)construção da Identidade Nacional. In: *Actas do IV Seminário de Pesquisa e Extensão em Letras*. Santa Cruz, RS: Universidade Estadual de Santa Cruz, Rio Grande do Sul. Disponível em: http://www.uesc.br/eventos/sepexle/ivsepexle/artigos/art5_silva.pdf, consultado em: 9 jan. 2018.
- Soares, M. do E. S. P. (2015). *Cinema indígena: documentários realizados por índios Xerente buscam revisitar a identidade étnica*, artigo de estudo no Mestrado em Filosofia do Cinema, Departamento de Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Covilhã, PT.

- Soares, M. do E. S. P. (2015). *Dasípe: O Festar Xerente*, artigo de estudo no Mestrado em Filosofia do Cinema, Departamento de Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Covilhã.
- Sodré, M. (2005). Por um conceito de minoria. In: R. Paiva, & A. Barbalho (Orgs.), *Comunicação e Cultura das minorias*. São Paulo, SP: Editora Paulus. Disponível em: <https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/169-545-1-SM.pdf>, consultado em: 8 mai. 2018.
- Shohat, E., & Stam, R. (2006). *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (M. Soares, Trad., 1. ed.). São Paulo, SP: Editora Cosac Naify.
- Stam, R., & Spence, L. (1983). *Colonialism, Racism, and Representation*. London, UK: Oxford.
- Stoco, S. L. (2017). As leituras por meio da análise fílmica e comentários de época do documentário *No país das Amazonas* (1922) de Silvino Santos. In: *Actas do XXIX Simpósio Nacional de História*. Brasília, DF: ANPUH. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502995421_ARQUIVO_Savio.pdf, consultado em: 3 jan. 2018.
- Stoco, S. L. (2014). *No Rastro do Rastro: Ensaio sobre o filme No rastro do Eldorado de Silvino Santos*. (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP). Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_410faa860536ee25bced3f4003a44771, consultado em: 4 jan. 2018.
- Tacca, F. de (2002). Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon. *Revista de Antropologia da Universidade de Campinas*, São Paulo, 45(1). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27152>, consultado em: 16 de nov. 2017.
- Tacca, F. de (2001). *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas, SP: Papirus Editora.
- Teixeira, F. E. (2012). Documentário Moderno. In F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus Editora.
- Thompson, J. B. (1998). *A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- Turner, G. (1997). *Cinema como prática social* (1. ed.). São Paulo, SP: Editora Summus.
- Vieira, L. (2006). Morrer Pela Pátria? Notas sobre Identidade Nacional. *Revista Política e Sociedade*, Santa Catarina, 5(9), 71-90. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/1835/1599>, consultado em: 15 jun. 2018.
- Vieira, L. (2001). *Democracia e cidadania global, os argonautas da cidadania, A sociedade civil na globalização*. Rio de Janeiro, RJ e São Paulo, SP: Editora Record.
- Xavier, I. (2001). *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, SP: Editora Paz e Terra S/A.
- Xerente, E. S. (2016). *Folkmídia e cultura indígena xerente: uma análise do agendamento midiático do Dasípe* (Trabalho monográfico de bacharelado não publicado). Universidade Federal do Tocantins, Palmas, TO.

Glossário

Akwē (lê-se Aquem) - povo indígena que vive à margem do rio Tocantins, estado do Tocantins.

Beroroky (lê-se Berorrocã) - rio Araguaia, na língua Iny.

INY (lê-se inã) - povo indígena que vivem às margens do rio Araguaia, conhecidos como Karajá, vivem na Ilha do Bananal, no estado do Tocantins.

Isitro (lê-se Isitró) - Tora Grande na língua Akwē.

Wawē (lê-se Auem) - Ancião ou velho na língua Akwē.

Anexos

Anexo 1



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS

RESOLUÇÃO DO CONSELHO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO – CONSEPE Nº 3A/2004

Aprova a implantação do sistema de cotas para estudantes indígenas no vestibular da Universidade Federal do Tocantins – UFT

O Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão – CONSEPE da Universidade Federal do Tocantins – UFT, no uso de suas atribuições legais e estatutárias, em sessão realizada no dia 03 de setembro de 2004, considerando o resultado de estudos elaborados pela Comissão Especial para Promoção de Políticas de Igualdade Racial, desta Instituição,

RESOLVE:

Art. 1º - Aprovar a implantação do sistema de cotas para estudantes indígenas no vestibular da Universidade Federal do Tocantins – UFT.

§ 1º - Serão oferecidos aos estudantes indígenas 5% (cinco por cento) do total das vagas em todos os cursos e *campi* da UFT.

§ 2º - Terão direito a usufruírem do sistema de cotas os estudantes indígenas que apresentarem a documentação exigida no edital do processo seletivo da UFT. *(Redação dada pela Resolução nº10/2011 do Consepe)*

Art. 2º - Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação.

Palmas, 03 de setembro de 2004

Prof. Alan Barbiero
Presidente

ep.

Anexo 2



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS

RESOLUÇÃO DO CONSELHO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO (CONSEPE) N.º 10/2011

Dispõe sobre a alteração na Resolução do Consepe n.º 03A/2004, que trata da implantação do sistema de cotas para estudantes indígenas no vestibular da Universidade Federal do Tocantins.

O Egrégio Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão – CONSEPE, da Universidade Federal do Tocantins – UFT, reunido em sessão ordinária no dia 25 de maio de 2011, no uso de suas atribuições legais e estatutárias,

RESOLVE:

Art. 1º. Alterar a Resolução do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CONSEPE) N.º 03A/2004, que dispõe sobre a implantação do sistema de cotas para estudantes indígenas no vestibular da Universidade Federal do Tocantins, como a seguir:

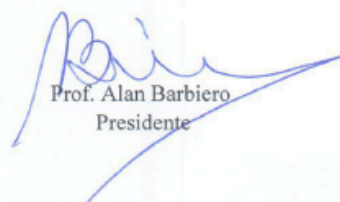
I – O §2º, do art. 1º da referida Resolução passa a vigorar com a seguinte redação:

“§2º. Terão direito a usufruir do sistema de cotas os estudantes indígenas que apresentarem a documentação exigida no edital do processo seletivo da UFT;

Art. 2º. Os demais dispositivos permanecem inalterados.

Art. 3º. Esta Resolução entra em vigor na data de sua publicação.

Palmas, 25 de maio de 2011.


Prof. Alan Barbiero
Presidente

mlf.

Anexo 3

UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
DIRETORIA DE REGISTRO E CONTROLE ACADÊMICO

Avenida NS 15, Quadra 109 Norte | Plano Diretor Norte
Sala 213, Bloco IV, Câmpus de Palmas | 77001-090 | Palmas/TO
(63) 3232-8032 | www.uft.edu.br | prograd@uft.edu.br



PROCEDIMENTOS PARA SOLICITAÇÃO DE DADOS DA GRADUAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS

A Universidade Federal do Tocantins (UFT), por meio da Pró-Reitoria de Graduação torna público o **Procedimento para Solicitação de Dados da Graduação** de acordo com os termos a seguir:

1. DOS OBJETIVOS

1.1. Padronizar o fluxo de solicitação de dados da graduação da Universidade Federal do Tocantins.

2. DO PROCEDIMENTO PARA SOLICITAÇÃO DADOS DA GRADUAÇÃO

2.1. Interessados em obter dados referentes aos cursos de graduação da Universidade Federal do Tocantins para elaboração de Trabalhos de Conclusão de Cursos de Graduação e Especialização, Dissertações de Mestrado, Teses de Doutorado, pesquisas para extensão e outros, devem enviar para o endereço eletrônico cdisa@uft.edu.br, com cópia (cc) para prograd@uft.edu.br os seguintes dados:

2.1.1. Formulário de Solicitação de Dados da Graduação - UFT preenchido de forma legível (conforme anexo I) e assinado pelo/s orientador/a;

2.1.1.1. Neste formulário o solicitante deverá identificar-se, especificando a motivação dos dados.

2.1.1.2. A solicitação deverá ser detalhada em relação à natureza das informações e temporalidade, devendo ser o mais clara possível.

2.1.1.3. A Prograd fornecerá os dados brutos, reservando-se o direito de não realizar análise prévia.

3. DO PRAZO PARA ATENDIMENTO DAS SOLICITAÇÕES

3.1. Após recebidas as solicitações, estas serão atendidas e respondidas no prazo de até 10 dias úteis pelo e-mail do solicitante.

Palmas, 26 de abril de 2016.

Berenice da Costa Feitosa Aires

Pro Reitora de Graduação

ANEXO I**FORMULÁRIO DE SOLICITAÇÃO DE DADOS DA GRADUAÇÃO - UFT****IDENTIFICAÇÃO DO/A SOLICITANTE**

Nome: MARIA DO ESP.SANTO PEREIRA SOARES (MARIAH SOARES)	Matrícula: m6522
E-mail: Mariah.soares34@gmail.com	

IDENTIFICAÇÃO DA PESQUISA

Motivo:	<input type="checkbox"/> TCC - Graduação/ Especialização	<input type="checkbox"/> Dissertação - Mestrado	<input type="checkbox"/> Tese - Doutorado
<input checked="" type="checkbox"/> Outras pesquisas (especificar):			
Setor/Câmpus ou Curso/Câmpus: Mestrado em Cinema. UBI- Universidade da Beira Interior. Covilhã – Portugal.			
Orientador/a: Doutor Paulo Cunha			
Tema da pesquisa: A representatividade do cinema indígena para a cultura brasileira			

DADOS SOLICITADOS (descrição detalhada e objetiva):**Senhora Diretora,**

Venho por meio deste solicitar informações acerca de universitários indígenas nessa Universidade relacionadas a seguir:

- 1 – Quantos indígenas (e o respectivo Povo) estudam atualmente na UFT?
- 2 – Em quais campus esses universitários estão?
- 3 – Quais os cursos mais procurados pelos indígenas?
- 4 – Quando a UFT adotou a Lei de Cotas?

Informo que as informações serão inseridas na dissertação de mestrado em Cinema, com o tema A representatividade do cinema indígena para a cultura brasileira - estudo de caso: documentário *Dasípe: o Festar Xerente*, produzido pelo indígena Akwē-Xerente, Srekmöröte Xerente (Edvaldo Xerente), graduado em Comunicação Social (UFT).

O mestrado em fase de conclusão, decorre na Universidade da Beira Interior (UBI), Covilhã – Portugal.

Como estou a concluir o mestrado, solicito as informações o quanto antes.

TERMO DE CONFIDENCIALIDADE E SIGILO

Eu, acima identificado, assumo o compromisso de manter confidencialidade e sigilo sobre todas as informações e dados fornecidos pela Prograd, comprometendo-me ainda:

1. A não utilizar as informações confidenciais a que tiver acesso, para gerar benefício próprio exclusivo e/ou unilateral, presente ou futuro, ou para o uso de terceiros;
2. A não repassar o conhecimento das informações confidenciais, responsabilizando-me por todas as pessoas que vierem a ter acesso às informações, por meu intermédio, e obrigando-me, assim, a ressarcir a ocorrência de qualquer dano e / ou prejuízo oriundo de uma eventual quebra de sigilo das informações fornecidas.

Pelo não cumprimento do presente Termo de Confidencialidade e Sigilo, fica o abaixo assinado ciente de todas as sanções judiciais que poderão advir.

Palmas, 22 de outubro de 2018.

Maria do Espírito Santo P. Soares

Solicitante

Orientador/a

Anexo 5

Ficha Técnica

Vídeo Dasípe: O Festar Xerente (2011, 19m04s)

Direção: Juliana Carneiro

Assistente de direção: Sekmöröte Xerente

Imagens: Juliana Carneiro e Sekmöröte Xerente

Texto: Sekmöröte Xerente

Narração: Sekmöröte Xerente

Produção: José Luiz Moreira Carneiro/ Doc Arte Produções

Assistente de produção e pesquisa: Luciana Carneiro

Assistente e Designer gráfico: Juliana Carneiro

Edição: Juliana Carneiro

Assistente de edição: Sekmöröte Xerente

Finalização: Juliana Carneiro

Trilha: Watô Za Inorre

Colaboração: Sivapi Xerente