

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

"ANTROPOFAGIA VISUAL":

a invenção da identidade indígena por meio do
Vídeo nas Aldeias

Marcela Ulhoa S. Bonvicini

Brasília
2011

MARCELA ULHOA S. BONVICINI

"ANTROPOFAGIA VISUAL":

a invenção da identidade indígena por meio do
Vídeo nas Aldeias

Monografia apresentada a Faculdade
de Comunicação da Universidade de
Brasília, como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social com habilitação
em Jornalismo

Orientador: Pedro Russi Duarte

**Brasília
2011**

MARCELA ULHOA S. BONVICINI

"ANTROPOFAGIA VISUAL":

a invenção da identidade indígena por meio do
Vídeo nas Aldeias

Monografia apresentada a Faculdade
de Comunicação da Universidade de
Brasília, como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social com habilitação
em Jornalismo

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro David Russi (Orientador)

Faculdade de Comunicação – UnB

Prof. Dra. Marcela Coelho de Souza

Departamento de Antropologia – UnB

Prof. Dr. Tiago Quiroga

Faculdade de Comunicação – UnB

AGRADECIMENTOS

A Eliane, Fausto e Flávia, família que, mesmo sendo a causadora do barulho de todo o santo dia, sempre me apoiou em todas as travessias pelas quais me aventurei. Sem perder, é claro, os risinhos nada contidos. Ao Luiz, que mesmo longe, sempre mandava dicas de homeopatias e exercícios para manter a calma.

Ao Pedro Russi, que, para além das mágicas com moedas, tem a tranqüilidade, sabedoria e inteligência que me fazem acreditar na academia. Sem sua orientação, este trabalho não seria, nem de longe, possível. Sou eternamente grata pelas discussões que tanto expandiram os meus horizontes e, claro, pela paciência com minhas loucuras de cada dia.

A Dione que, com todo carinho, foi minha mestre tutora na FAC para assuntos indígenas. Que, em meio a choros e quase inúmeras desistências, me mostrou que o caminho poderia ser bonito. E foi. Ao Rogério também deixo meus profundos agradecimentos, pois foi ele que sempre me ajudou com todas as burocracias e pepinos da faculdade.

Ao Lucas, por me ter aberto as portas para um mundo infinito das sensações: mente e coração. Sem esquecer, é claro, das inúmeras contribuições acadêmicas, sem as quais me perderia (ainda mais) em meio a minha desorganização.

Ao Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais (IRIS) do departamento de Antropologia da UnB, sem o qual não teria acesso ao catálogo de filmes do Vídeo nas Aldeias. Em especial, a Carolina Sobreiro, pela paciência em buscar os títulos que precisava.

Ao Takumã Kuikuro pela longa conversa via Skype em uma madrugada de novembro, quando, mesmo cansado, respondeu às milhões de dúvidas que tinha.

A Naty, pelas valiosas contribuições em sua leitura de meu trabalho. Pelas conversas antropológicas e pelas horas nada acadêmicas de barabadez ao seu lado. A Mari Tokarnia, por ter compartilhado grande parte da descoberta desse Brasil de cima: na poeira e na ladeira. A Ludmilcra, com quem compartilhei minhas primeiras e últimas inquietações universitárias, sempre embaladas por Guimarães Rosa, Manoel de Barros, ou uma boa Gal Costa. A Ju Dantas, pelo companheirismo de todas as horas e ajudas inexprimíveis (prometo que retribuo com muito samba por aí). A Mel, por suas "pastilhas" milagrosas e por sua utopia tão revigorante, um acalento à alma. A Paula

Carvalho, pelos risos tirados das coisas mais simples, a fofura necessária a vida. A Layla Fernandes, pelo socorro já no final do segundo tempo. A Lola, pelo lindo som do piano, um pouco poesia para minhas tardes em frente ao computador. A Joanna Franco, Juliana Xavier, Julia Maass, Livia Helena, Giovanna Aguiar e todas as mulheres que tanto admiro.

A Pedro MacDowell, por ter, simplesmente, me ajudado na compreensão final do meu próprio trabalho.

A Jô, pelo melhor tempero, combustível do meu dia-a-dia. Por seu sorriso e abraço tão aconchegantes.

A todos os amigos e amigas que me acompanharam nesse processo tão monotemático. Obrigada.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar a construção da identidade indígena por meio de sua auto-representação em vídeo. Para tanto, será levado em consideração um projeto específico, o Vídeo nas Aldeias, que há 25 anos trabalha com a linguagem audiovisual junto à diversas etnias de indígenas no Brasil. Qualquer grupo humano utiliza-se dos mais diversos meios para se auto-representar e criar uma identidade própria, coletiva ou individual. Com os indígenas não é diferente. Seja por meio dos "tradicionais" rituais manifestos na oralidade da fala e no movimento das danças, seja por meio dos "modernos" vídeos, as mais diversas etnias se auto-representam e se inventam, para si e para os outros. É, portanto, a partir da análise da manipulação dos signos convencionais e distintivos manifestos nos filmes nos quais os indígenas são, ao mesmo tempo, cineastas e personagens que o trabalho tenta compreender o processo de invenção da identidade.

Palavras-chave: vídeo nas aldeias, comunicação, auto-representação, identidade, indígenas.

ABSTRACT

This work is an analysis of the indigenous identity construction through their self-representation in video. For that, it will be taken into account a specific project called "*Video nas Aldeias*", that has been working for 25 years with audiovisual language in several ethnic groups of indigenous people in Brazil. Any group of people use the most diverse ways to represent itself and to create its own collective or individual identity. It is not different with indigenous people. The most diverse ethnic groups represent and invent themselves for them and for the others either through "traditional" rituals manifested by the orality of speech and dance movements, or even through "modern" videos. Therefore, it's from the analysis of the manipulation of conventional and distinctive signs in the movies where indigenous are, at the same time, film-makers and characters, that the work will try to understand the process of the identity's invention.

Key-words: "video nas aldeias", communication, self-representation, identity, indigenous.

"Tudo o que não invento é falso"

Manoel de Barros

ÍNDICE

Introdução	2
Capítulo 1 - O lugar do índio no imaginário nacional	7
1.1. O índio, quem (o que) é?.....	7
1.2. "Quando Deus visita a aldeia" - o primeiro encontro	10
1.3. Tempo de esconder as vergonhas	13
1.4. "A gente luta mas come fruta"	18
Capítulo 2 - O projeto Vídeo nas Aldeias	21
2.1. "Vídeo nas Aldeias se apresenta"	21
2.3. "Cineastas indígenas"	27
2.3. "O Manejo da Câmera"	31
Capítulo 3 - A significação no cinema	38
3.1. O Tema	38
3.1.1. "Espero que vocês gostem destes filmes"	38
3.1.2. "Para os nossos netos" - um baú de memórias	43
3.2. O real e a representação do real	46
3.2.1 "As Hiper Mulheres" e a quarta parede.....	49
Conclusão	53
Referência Bibliográfica	60
ANEXO I	64

Introdução

O presente trabalho é fruto do envolvimento de dois anos com a questão indígena. Questão esta que entrou em minha vida meio por acaso, de forma inesperada, mas que logo me tomou por completo. Que me envolveu emocionalmente, academicamente e profissionalmente. Todos os "mentes" possíveis da mente, do corpo e da alma.

Tudo começou de uma inquietação durante o período que estagiei na assessoria de comunicação da Fundação Nacional do Índio (Funai), em 2009. Para além das várias situações de descaso com os indígenas que pude presenciar, me incomodava a forma que a mídia os tratava, o espaço a eles dedicado. Mais do que isso, me incomodava a forma como a própria Funai geria (ou não geria) a comunicação com os povos e sobre os povos. Tinha como certo que a única forma pela qual o indígena poderia sair dessa enrascada toda seria por outros meios, que não a Funai. Por meios que não dependessem do Estado.

Como minha atuação era na área de Comunicação, comecei a pensar em formas alternativas sobre as quais os indígenas poderiam trabalhar. Que tal uma agência de comunicação indígena? Assim eles poderiam fabricar as próprias matérias e fortalecer uma rede de comunicadores entre as mais diversas etnias. Bom, naquela época achava que podia mudar o mundo e, com certeza, minha ideia de agência era a criação do milênio. Comecei então a pesquisar se havia projetos no Brasil nesse sentido, que colocassem o indígena como protagonista da sua própria história. Foi aí que me deparei com os versos de Fernando Pessoa e vi que "o universo não é uma ideia minha"¹, que já havia iniciativas nesse sentido. Resolvi mesmo assim ler os outros versos do poema. Pronto, o universo podia não ser ideia minha, mas a minha ideia do universo, essa sim, era uma ideia minha.

Comecei então a pesquisar os projetos de comunicação indígena no Brasil, queria compreender como funcionavam, sobre quais matrizes. Pensava em fazer um estudo comparativo entre dois, ou três projetos distintos, analisando se os mesmos inseriam o indígena como produtor de comunicação, ou se somente divulgavam a sua imagem. De qualquer forma, estava interessada no aspecto político advindo de uma

¹ Trecho retirado de "Poemas Inconjuntos", de Fernando Pessoa.

possível produção compartilhada. Queria saber como os indígenas poderiam se apoderar dessas ferramentas enquanto instrumentos políticos.

A primeira dificuldade que encontrei foi na sistematização de todos esses projetos. Passei quase um semestre buscando na internet por trabalhos nesse sentido. Foi quando descobri que a maioria das iniciativas, atualmente, recebem apoio do Ministério da Cultura por meio dos "Pontos De Cultura". Peguei então a lista completa dos projetos disponibilizada no site do Ministério e comecei a ligar para todos que faziam referência aos povos indígenas. Depois de várias ligações não atendidas, de sites não encontrados, de uma ausência total de informações, resolvi focar meu estudo em um só projeto. Escolhi aquele que me pareceu o mais organizado, com site, informações de fácil acesso e o melhor, com uma longa produção de filmes realizados pelos próprios indígenas de diversas etnias.

Antes de começar minha pesquisa, já conhecia o Vídeo na Aldeias (VNA), mas admito tê-lo negado, inicialmente, como uma possibilidade de estudo, por achar que ele já gozava de bastante destaque nacional e internacional, pelo menos entre o público "especializado", leia-se: antropólogos. Mas a dificuldade de encontrar informações sobre outros projetos me levou a fechar a análise no Vídeo nas Aldeias. Feito isso, fui em busca dos filmes. Consegui encontrar a maioria deles no Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais (IRIS) do departamento de Antropologia da UnB. Creio que, sem esse canal, seria bem mais difícil ter acesso à produção, visto que cada filme custa em torno de R\$35 e que não são tão facilmente encontrados.

Quando, por fim, comecei a assistir os filmes do catálogo, no primeiro semestre de 2011, meu olhar se virou para pontos de análise que não havia pensando anteriormente. Foi quando comecei a focar no processo de construção de identidade por meio da linguagem cinematográfica. Passei a me atentar para os significados emitidos na auto-representação indígena por meio da câmera de vídeo, um elemento externo à sua cultura, ou ao que entendia como sendo a sua cultura. Essa ruptura em minha compreensão sobre as genéricas "sociedades indígenas" se deu a partir do meu encontro com o livro de Roy Wagner intitulado "A Invenção da Cultura".

Sua primeira edição em português tinha acabado de ser lançada no Brasil, em 2010, ainda que a obra fosse datada de 1975. Como havia escutado milhões

de elogios à obra, considerada uma grande quebra de paradigmas para o estudo antropológico, resolvi comprar o livro e lê-lo concomitante à minha análise dos filmes. Admito que quando entrei em contato com as ideias de Roy Wagner, minha pesquisa tomou outra forma, ganhando sentidos novos. Sobre minhas conclusões disso tudo, não fugirei a regra e deixarei para o final deste trabalho. Nesta introdução, portanto, vou me ater à explanação de quais foram os caminhos percorridos por mim durante a análise da produção audiovisual indígena, feita sobre os índios e pelos índios.

Ao começar a ver os filmes do projeto, senti que precisava fazer uma retomada de como a figura do índio foi construída no imaginário nacional, pois suspeitava de que muito da auto-representação indígena valia-se de tal imaginário construído pelo "outro", tanto no sentido de ir contra ele, como, por vezes, para reforçá-lo. E aqui entendo que tal validação operada pelos próprios indígenas não se constitui em uma assimilação ingênua de nossas expectativas sobre eles, mas como uma forma também de proteção, a exemplo da ideia de perpetuação de um índio ecológico, conectado com a natureza (PIMENTA, 2007, *apud* LIMA, 2011, p. 14).

Dessa forma, meu primeiro capítulo, O lugar do índio no imaginário nacional, como o próprio nome sugere, faz uma retomada de como opera a figura do índio no imaginário nacional, desde a época do "descobrimento" do Brasil, até os dias de hoje, com o índio midiático. Creio que talvez tenha ido longe demais, resgatando Caminha, Gonçalves Dias e José de Alencar, mas, de qualquer forma, esta foi uma etapa importante para que eu pudesse melhor analisar os atuais discursos apresentados nos filmes do projeto.

No capítulo dois, foquei minha análise no projeto Vídeo nas Aldeias: o que é, quando surgiu, como funciona a produção compartilhada junto aos indígenas e quais seus desdobramentos nas aldeias. Ao começar minha pesquisa, entretanto, encontrei algumas dificuldades em acessar as informações das quais necessitava. Foram inúmeras as tentativas de fazer contato com a atual sede do projeto em Olinda, contudo, não obtive sucesso devido ao envolvimento da equipe na finalização de um livro em comemoração aos 25 anos de Vídeo nas Aldeias.

Para driblar tal dificuldade, utilizei como referência artigos acadêmicos, matérias de jornais e o próprio site do VNA. Foi dessa forma que consegui as informações básicas, como ano de surgimento e objetivos de trabalho. Entretanto,

esclareço que todas estas produções a que tive acesso tendem a enaltecer o trabalho do projeto, em detrimento de possíveis críticas. Inclusive, a maioria dos artigos foi escrita por pessoas diretamente envolvidas com o trabalho, como o atual secretário executivo do VNA, o antropólogo Vincent Carelli, bem como a antropóloga Dominique Gallois, quem assina algumas das direções dos filmes.

No final de setembro, consegui estabelecer contato direto com alguns membros do projeto que estavam em Brasília em função do Festival de Cinema de Brasília. O longa-metragem "As Hiper Mulheres", uma das mais novas produções do Vídeo nas Aldeias, estava concorrendo na mostra competitiva e pude então conversar com dois de seus realizadores indígenas, os irmãos Takumã e Jair Kuikuro e dois membros não-indígenas, o antropólogo Carlos Fausto e o cineasta Leonardo Sette. Essa conversa se deu no Hotel Kubitschek Plaza, no evento produzido pela organização do Festival para possibilitar o debate sobre os filmes entre o público e os diretores. Na ocasião, peguei o contato de email dos realizadores, o que me permitiu, mais tarde, conversar duas vezes com o indígena Takumã Kuikuro por Skype², tendo sido a primeira conversa no dia 22 de novembro e a segunda logo no dia seguinte, no dia 23.

Depois de várias tentativas, consegui marcar também um encontro com o antropólogo Gilberto Azanha, um dos fundadores, junto com Vincent Carelli, da Organização Não Governamental Centro de Trabalho Indigenista (CTI), de onde surgiu o projeto Vídeo nas Aldeias. Utilizei como base para o segundo capítulo também as informações que obtive neste encontro. Acrescento, todavia, que houve uma disputa judicial pelos direitos do acervo das primeiras produções do Vídeo nas Aldeias logo depois que este se constituiu uma ONG independente. Explicarei melhor adiante, só gostaria de fornecer, de princípio, o contexto sobre o qual pude fazer minhas análises.

Já no terceiro e último capítulo, parto para a análise dos filmes, os significados produzidos por meio da auto-representação indígena. Sobre como eles operam dentro da aldeia e como auxiliam na construção de uma identidade coletiva. Para tanto, faço referência, principalmente, à Yuri Lotman, suas concepções de significação no cinema e de ilusão de realidade. Por fim, fecho a análise tomando como empréstimo a noção de invenção da cultura, de Roy Wagner.

² Skype é um aplicativo que permite ao seu usuário efetuar chamadas gratuitas pela internet para outras pessoas que também utilizem o aplicativo, em qualquer parte do mundo. O Skype foi lançado em dezembro de 2003.

Uma das etapas metodológicas mais importantes de meu trabalho foi a análise crítica dos filmes que fazem parte catálogo do Vídeo nas Aldeias. Dos 77 títulos disponíveis no site, assisti a 50. Anexe no final do trabalho uma lista com sinopse, ficha técnica e ano de produção somente dos vídeos que utilizei como base. Tendo em vista meu foco de análise, dei preferência àqueles filmes que trouxessem a temática da inserção do vídeo nas sociedades indígenas, bem como aqueles que tinham como foco a apresentação da cultura de cada etnia. Procurei ainda dar maior atenção aos produzidos pelos próprios índios, seguindo a intenção de analisar quais as significações produzidas quando o indígena passa a ser o cineasta.

Gostaria de deixar claro que, vez ou outra, me aproprio dos títulos de filmes do Vídeo nas Aldeias para marcar também alguns subtítulos de meus capítulos. Na verdade, o próprio título de minha monografia é referência ao vídeo "Antropofagia Visual", de 1995, filmado entre os Enawenê-Nawê. Explicarei melhor o porquê da apropriação em minha conclusão. Só quero esclarecer que referenciarei de modo adequado, por meio de notas de rodapé, todas as apropriações que fizer dos títulos, quando assim o fizer.

Capítulo 1 - O lugar do índio no imaginário nacional

1.1. O índio, quem (o que) é?

Interior do Tocantins. Era julho de 2010 quando eu e Mariana Tokarnia, uma amiga da faculdade, partimos em busca de traçar um retrato do nordeste do estado, uma região mesclada, de um lado, pela riqueza advinda da exportação de soja e, por outro, de um dos menores Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do Brasil. Em meio a isso tudo, ao mesmo tempo que alheios, também parte integrante de tal desigualdade, estavam os indígenas da etnia Krahô, com sua terra cercada de agronegócio por todos os lados.

Detalhes a parte, tínhamos acabado de voltar da Terra Indígena e trazíamos, como recordação, o corpo todo pintado de jenipapo e uma bolsa artesanal feita com folha de bananeira. Assim embarcamos, em uma pequena van que nos levaria da cidade de Itacajá rumo à Goiatins, carregadas de elementos simbólicos associados aos indígenas. No meio do caminho, paramos em um pequeno povoado de estrada de terra para buscar mais passageiros. Do lado de fora, um menino olhava atentamente para nós duas. Ao entrar na van, continuou com o olhar fixo nos mínimos detalhes. De repente, virou-se para o irmão sentado logo ao seu lado e perguntou, referindo-se a nós: "É índio, ou gente?". "É gente", respondeu o irmão.

O susto do pequeno parecia ter passado. Pronto, era gente, "gente como a gente". Creio que a cena aqui descrita merece aspas. Já se foram para lá de 500 anos de invenção do Brasil. Para ser mais precisa, 511 anos desde que os primeiros portugueses atracaram em um litoral até então desconhecido (para eles) e se depararam com gente não tão parecida com a sua gente. O espanto com o então batizado, genericamente, de "índio", entretanto, perpetua-se até hoje. Tanto o espanto, quanto o "genericamente", diga-se de passagem.

Não quero, com isso, passar a errônea impressão de que o tempo deveria necessariamente dar conta de todo o processo de mudança, ou de qualquer processo de mudança. Apesar da tentação, da qual também compartilho, em dizer "não é possível, 500 anos e ainda tal, ou qual mentalidade!?", creio que as transformações sociais abarcam uma série de outros aspectos que, sim, se desenrolam ao longo do tempo, mas

são outras coisas que não ele. O que quero dizer é que a questão não gira somente em torno dos "ainda"s ou "já"s, advérbios, que, por serem de tempo, restringem-se tão somente à ele.

A dicotomia entre o bom e o mau selvagem, o enaltecimento e a negação do indígena fazem parte do imaginário nacional do século 21, como faziam parte também nos anos idos de 1500. Pensando o imaginário enquanto vocábulo fundamental que corresponde à imaginação, ao falarmos do índio no imaginário nacional estamos falando do produto da faculdade criativa humana. Ou seja, usar expressões como "ainda", ou "já", torna-se perigo a medida em que não há um *modus operandi*, uma forma correta ou natural de pensar o indígena, o brasileiro, o africano, o asiático, etc. As culturas são, sempre foram e continuarão sendo fruto da criatividade humana, invenções humanas, demasiadamente humanas. Explicarei tal ponto de análise mais para frente, mas adianto que, quando falo em invenção da cultura, tomo como base os estudos de Roy Wagner.

É importante, entretanto, não confundir a ausência de um modelo "ideal" de se pensar o índio como um aval relativista que abre brechas para o desrespeito e o etnocentrismo. Sim, índio é gente e não há nada que justifique tratá-lo enquanto bicho: bicho selvagem, ou bicho domesticado. Todavia, o que se percebe ao longo dos anos, é que a categoria genérica "índio" já foi inventada (por nós e para nós), por meio de estereótipos, enquanto figura totalmente estigmatizada e, por isso mesmo, desrespeitada.

Quando acima falo "por nós e para nós", me remeto à uma ideia apresentada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro em seu artigo intitulado "No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é" (2006). Ainda que preocupado com questões contemporâneas de aceitação e afirmação do índio perante o Estado e a sociedade nacional, a sua reflexão é importante para compreendermos a origem de todo o processo inventivo e "reinventivo" de uma suposta identidade indígena. Sendo assim, sobre o processo atual de negação ou afirmação étnica, Viveiros de Castro explica que "o índio isolado ninguém tem coragem de dizer que não é mais índio, sobretudo porque ele nem é índio ainda. Ele não sabe que é índio; não foi contatado pela Funai ou coisa do gênero. Ou seja, primeiro se tem que virar índio para depois deixar de ser" (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 09).

É isso, "ele não sabe que é índio" porque tal categoria foi criada pelo outro e para o outro. Antes do contato com o genérico "homem branco", ele é qualquer outra coisa, menos índio. E isso não quer dizer que sejam menos criativos que os brancos europeus, ou os miscigenados brasileiros. Eles também inventam e se inventam. Desde sempre e para sempre. O que difere é o repertório, as associações disponíveis em cada momento histórico. O contato com o europeu, dessa forma, não cessou o processo auto-inventivo dos povos autóctones, mas acrescentou um novo ingrediente: "o homem branco".

O vídeo como parte integrante do inventário cultural indígena do século 21 nada mais é do que um novo ingrediente para a velha receita de identidade étnica. Se, como diria Fredrik Barth (1998), os grupos étnicos nada mais são do que coletivos relacionais, uma auto-determinação construída e afirmada através da alteridade, o vídeo aqui pode ser entendido como a própria alteridade, em sua máxima expressão. No atual movimento histórico de inclusão digital, é através deste "outro", utilizando-se do símbolo da cultura do "homem branco", que o índio tem afirmado a sua diferença e autenticidade. Ao apropriar-se da linguagem audiovisual, o indígena conta histórias mil de seu passado, presente e futuro. Acessa memórias imaginadas que remontam, desde como viviam antes da chegada dos europeus, seus hábitos, costumes e tradições, até o conflito gerado pelos primeiros contatos. Por fim, defendem a formação de cineastas indígenas como meio de propagar sua voz, de reescrever sua própria história, mesmo que com o aparato técnico do "outro".

Antes de entrar na análise de auto-representação indígena por meio da linguagem audiovisual, objetivo ao qual se propõe o presente estudo, creio ser necessária uma breve retomada histórica de como operou a construção do índio no imaginário nacional. Insisto que será uma breve contextualização, visto que, discorrer sobre a história da representação indígena no Brasil vale, por si só, um trabalho muito mais denso do que todo o presente estudo. Acrescento que, vez ou outra, esses mesmos momentos históricos são retomados na narrativa dos filmes que fazem parte do catálogo do Vídeo nas Aldeias. Ora como cineastas, ora como tão somente personagens, os índios fazem as vezes de historiadores, nos contando desde os primeiros contatos com o "homem branco", até o movimento de retomada de suas terras e de auto-determinação indígena.

Neste capítulo, entretanto, optei por remontar o discurso do "outro" sobre os indígenas, e não o contrário, por acreditar que foi sobre este imaginário criado que os indígenas reconstruíram sua própria narrativa. Ora à revelia das expectativas que criamos sobre eles, ora decidindo por potencializar a seu favor as nossas fantasias, de forma a continuar exercendo um papel ativo para a consolidação da imagem romantizada de um índio que, mesmo por meio da câmera, não deixa de mostrar sua "conexão" com a natureza e saberes ancestrais.

1.2. "Quando Deus visita a aldeia"³ - o primeiro encontro

Desde os primeiros relatos sobre o Novo Mundo, disseminados por meio dos diários e cartas de Colombo, Vespúcio, Caminha e Las Casas, o índio aparece enquanto um personagem repleto de estigmas. Neste ponto, tomo como base Erving Goffman e sua compreensão de estigma enquanto "a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena" (GOFMANN, 1963, p.07). Neste ponto, o autor afirma que, por definição, a sociedade tende a acreditar que alguém com um estigma não é completamente humano. Bom, essa me parece ter sido exatamente a condição do indígena desde 1500.

Tanto o bom, quanto o mau selvagem tem um "quê" de figura mitológica, uma mistura de características humanas e naturais. Apesar de correr o risco de fazer uma comparação simplista, me arriscaria a dizer que índios, minotauro e sereias fazem parte da mesma categoria de metade homem, metade bicho. Isso se dá porque a construção do "índio" carrega, por essência, a relação deste ser com a natureza, representando aquele ainda não corrompido pela civilização. Neste ponto, o nativo não somente está associado à ela, como é, ele próprio, um estado da natureza.

É exatamente sobre este "estado da natureza" que Rousseau discorre no que ficou conhecido como o mito do "bom selvagem". Entretanto, ao contrário do que o nome sugere, Rousseau não acreditava que o homem era naturalmente bom, sendo a

³ "Quando Deus Visita a Aldeia" é o quinto filme de uma série de dez programas educativos produzida em 2000 pelo Vídeo nas Aldeias para renovar o currículo escolar. O nome da série é "Índios no Brasil". Resolvi por fazer referência à este título por achá-lo significativo neste primeiro momento de contato, momento este que foi imposto uma fé cristã aos nativos do Novo Mundo. Além disso, o repertório mental do europeu utilizado na construção do seu imaginário sobre esse povo estava totalmente ligado às concepções de alma, de mau e bom e níveis de civilidade ligados ao pensamento cristão.

sociedade responsável por corrompê-lo. Sua argumentação, todavia, muitas vezes acabava por retirar do "homem de natureza" seu próprio aspecto de humanidade, desprovendo-os de vícios, ou virtudes.

Os homens nesse estado [de natureza], não tendo entre si nenhuma espécie de relação moral, nem deveres conhecidos, não poderiam ser bons nem maus, e não tinham vícios nem virtudes (...). Não vamos, sobretudo, concluir com Hobbes que, por não ter a menor idéia da bondade, o homem seja naturalmente mau; (...) de sorte que se poderia dizer que os selvagens não são maus justamente por não saberem o que é serem bons. (ROUSSEAU em *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, 1755, p.p.168,169)

Apesar da aparente neutralidade, Rousseau potencializava as qualidades do homem natural, especialmente a bondade, que, inclusive, acabou por tornar-se a própria metáfora de tais homens. Além da bondade, os homens primitivos exibiam outra qualidade essencial, o amor de si próprio associado ao instinto de sobrevivência. "Este não implicava um comportamento autocentrado, egoísta; significava apenas uma necessidade de permanência no cenário natural, impulsionada por uma força que a natureza inscrevia no ser humano e era, portanto, levada à prática de maneira instintiva"(ROUSSEAU, 1978 apud LEOPOLDI, 2002, p.161)

O ambiente natural extremamente abundante e acolhedor do qual falava Rousseau fazia parte do imaginário europeu sobre o Novo Mundo. Pero Vaz de Caminha em sua carta ao rei D. Manuel já exaltava a exuberante natureza como sendo o próprio paraíso na terra, o éden perdido. Deste ambiente mágico também faziam parte os nativos ali encontrados, cuja "inocência" fundia-se à perfeição da natureza. Neste primeiro momento de contato, a descrição de Caminha atesta para um encantamento com aqueles cuja feição era de serem "pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos" (CAMINHA, 1500)

É importante ressaltar que esse primeiro contato não foi marcado somente por um encantamento, mas também por um estranhamento e forte negação do "outro". Existia uma visão negativa criada em torno da figura de um selvagem em estado canibal, seres inferiores "sem fé, sem lei e sem rei". É claro que aí podemos identificar um discurso bastante pertinente com o projeto de colonização. Afinal, o que

fazer com um povo sem fé e sem lei, se não escravizá-los, ou matá-los? Este era o argumento perfeito para um projeto de dominação étnico - territorial.

A verdade é que as duas ideias coexistiam no imaginário europeu, ainda identificado com os mitos do medievo e fortemente ligado às concepções cristãs. Concepções estas que foram incessantemente empurradas aos indígenas por meio das missões religiosas que tentavam, a todo custo, transformar os selvagens em cristãos. O empenho dos missionários na catequização foi largamente documentado por pintores e poetas da época.

Em seu livro "A Presença Indígena na Formação do Brasil", o antropólogo João Pacheco de Oliveira Filho destaca que o índio passa a ser representado de forma humanizada na pintura religiosa renascentista no momento em que submete-se aos valores cristãos. "O pintor holandês Albert Eckhout representou essa ruptura conceitual na sua obra: nos quadros que retratam índios Tupis e "Tapuios", os índios "aliados" eram pacíficos, trabalhadores, tinham família, andavam vestidos (foram "domesticados"), estavam acessíveis ao trabalho cotidiano, enquanto os índios "bravos" (bárbaros) eram antropófagos e andavam nus, carregando despojos esartejados como alimentação e guerreavam os colonizadores." (PACHECO, 2006, p.29)

O antropólogo ainda ressalta a importância dos pintores ao divulgarem imagens marcantes para o imaginário europeu. Muitas vezes, esses retratos do novo mundo tinham como base tão somente os relatos escritos por viajantes, missionários religiosos e também por nobres portugueses, franceses e holandeses que circularam pelo Brasil na época. Entretanto, a curiosidade que existia nas cortes européias sobre as novas terras era tanta que não bastaram somente pinturas representativas. Vários indígenas chegaram a ser levados a Portugal e à França como amostra de um pedaço do Brasil. Para se ter uma ideia, os Tupinambá participaram de uma "festa brasileira" para os reis da França em Rouen. (PACHECO, 2006, p.27)

Apesar do encantamento com o "outro" e o seu estado de natureza, logo os europeus se ocuparam em fazer do diferente, um pouco semelhante. No momento da pacificação, quando distribuía roupas, cruces e instrumentos de trabalho na tentativa de integrá-los ao Brasil produtivo, os colonizadores, mesmo sem saber, abriam as portas

para que, mais tarde, se estabelecessem ainda mais discriminação contra os indígenas. Algo do tipo, "incluir para excluir"⁴. Discorrerei sobre este ponto mais para frente.

Por fim, tendo em vista que a identificação e classificação dos povos indígenas, ainda na época do desembarque das caravelas portuguesas, foram alicerçadas em tão sólidas relações de poder, não é difícil imaginar que, o que de lá resultaria, só poderia constituir-se na mais profunda assimetria. O "índio" brasileiro já nasceu estigmatizado, fadado a ser a reencarnação da própria natureza em corpo humano. Pouco importa se é dócil, ou arreadio. Estando na floresta, de pele parda e cabelo liso, nu, de arco-flecha, ou com uma zarabatana, pronto, não há dúvida: é índio. Agora se ele come gente, ou é bondoso e sábio, isso dependente do tipo de dominação que se quer imprimir em cada contexto histórico. Dependendo de cada caso, escolhe-se a opção mais pertinente para o momento. Tudo face da mesma moeda.

1.3. Tempo de esconder as vergonhas

Com o fim da colonização portuguesa em 1822, veio a necessidade de auto-afirmação, a preocupação em construir uma imagem de nação livre e moderna para o Brasil. O sentimento nacionalista que tomou o período, entretanto, não encontrava de fato uma nação que o justificasse. Era preciso inventá-la, criar uma identidade própria e, nesse ponto, a figura do indígena caiu como uma luva. Ele tornou-se a expressão máxima do povo brasileiro, pois representava sua origem e sua peculiaridade (já que era o habitante original destas terras, e que aqui vivia antes da chegada dos europeus e negros trazidos como escravos da África).

Foi nas artes e na literatura que o nacionalismo ganhou força, ainda que, paradoxalmente, fosse extremamente influenciado pelo Romantismo europeu. O "indianismo" literário teve como principais representantes José de Alencar (com os romances *Iracema*, *o Guarani* e *Ubirajara*) e Gonçalves Dias (com suas *Poesias Americanas*). Em ambos, podemos encontrar a ode ao meio ambiente e ao "selvagem", que agora passava a se revelar nobre e altivo (PACHECO, 2006, p. 95).

⁴ Referência ao artigo "Incluir para excluir" de Alfredo Veiga Neto, 2001, que trata sobre políticas públicas de inclusão dos "anormais".

É interessante ressaltar que havia uma tendência em utilizar traços europeus no processo de caracterização do indígena. Dessa forma, a valorização do nativo era feita por meio da valorização de uma axiologia própria à cultura branca ocidental. Segundo o doutor em literatura Danglei de Castro Pereira, "o indianismo dos românticos preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este - no cavalheirismo, na generosidade, na poesia" (CANDIDO, 1969 apud PEREIRA, 2009, p.08)

É este índio, transvestido de nobreza, que está presente nas obras de José de Alencar e Gonçalves Dias. O nativo que trazia consigo valores como a honra, a perfeição heróica, a coragem, a pureza virginal e ingenuidade. Assim é Peri, personagem principal do romance "O Guarani" de Gonçalves Dias. Descrito como um "cavalheiro português no corpo de um selvagem", Peri é a própria imagem de subserviência e adoração do estrangeiro. Ele deixa a sua tribo Goitacás para servir a D. Antônio e sua filha Cecília em virtude de uma dívida moral, afinal, sua mãe fora salva pelo fidalgo português.

O imaginário de Alencar, aliado a outras expressões artísticas (pintura, escultura, música) acabou por idealizar o índio como expressão de liberdade e independência do Império brasileiro (PACHECO, 2006, p.96). Segundo João Pacheco, apesar dos livros de Alencar falarem de um índio muito distante do "real", eles atuaram como fundadores do romance nacional, iniciando também a construção do mito das três raças, onde a mistura entre europeu, negro africano e índio era justamente o fator de unidade nacional. Gonçalves Dias, por outro lado, criticou a colonização do Brasil, a ganância e a espoliação que destruíram povos inteiros. Abaixo, as três primeiras estrofes de seu poema "Deprecação" representam bem tal crítica.

"Tupã, ó Deus grande! cobriste o teu rosto
Com denso velâmen de penas gentis;
E jazem teus filhos clamando vingança
Dos bens que lhes deste da perda infeliz!

Tupã, ó Deus Grande! teu rosto descobre:
Bastante sofremos com tua vingança!
Já restam bem poucos dos teus, qu'inda possam
Teus filhos que choram tão grande mudança.

Anhangá impiedoso nos trouxe de longe
Os homens que o raio manejam cruentos,
Que vivem sem pátria, que vagam sem tino
Trás do ouro correndo, voraces, sedentos"
(GONÇALVES DIAS, 1959, p.111)

Tupã, enquanto manifestação de um deus na forma de trovão para o povo tupi-guarani, foi utilizado à semelhança da figura divina que permeava o imaginário medieval europeu. Ainda sobre o mesmo poema, Gonçalves Dias o finaliza com um enaltecimento à força e bravura dos indígenas, em uma chamada à vingança contra as injustiças sobre esses povos. Abaixo, a última estrofe:

"Descobre o teu rosto, ressurjam os bravos,
Que eu vi combatendo no albor da manhã;
Conheçam-te os feros, confessem vencidos
Que és grande e te vingas, que'és Deus, ó Tupã!"
(GONÇALVES DIAS, 1959, p.111)

Paradoxo é a palavra que mais ronda minha imaginação ao pensar nas lógicas que permeiam a construção do Brasil enquanto nação. Se ao mesmo tempo há um movimento de clamor pelo fim às injustiças contra os povos indígenas, que me parece bem restrito à elite intelectual, há também um constante esforço de integração e subjugação dos povos como parte de um projeto nacional. Tal contradição não está contida somente no momento histórico dos poemas de Gonçalves Dias, mas em períodos posteriores, como o próprio contexto de criação do Sistema de Proteção ao Índio (SPI), em 1910, e da Funai, em 1967, em plena ditadura militar.

Na passagem do império para a república, o Brasil viu surgir uma série de medidas para a defesa e ocupação do interior do país, o que incluía a vasta região Amazônica e suas "vulneráveis" fronteiras com os países vizinhos. O símbolo máximo da expansão do território se deu a partir da figura do Marechal Rondon, chefe da Comissão Construtora de Linhas Telegráficas de Mato Grosso. Neste período, o desenvolvimento do interior do Brasil era tido não só como desejável, como inevitável. O país cresceria de qualquer forma, não importava às custas do quê, ou de quem. Mais cedo ou mais tarde os índios seriam assimilados, era o tempo de esconder as vergonhas, vestir a roupa e virar brasileiro. E disso os rituais cívicos da Comissão Telegráfica

dariam conta: os engenheiros militares se encarregaram de comunicar aos indígenas as novas tradições e as rotinas a serem adotadas (PACHECO, 2006, p.124)

Durante os trabalhos da Comissão, no Rio de Janeiro e São Paulo era alimentado o debate público sobre o futuro dos índios e da colonização do país. Quando em 1909, Rondon entrou à frente da discussão, formou-se o contexto para a criação do Sistema de Proteção aos Índios, que ocorreu em 20 de junho de 1910.

O projeto do SPI procurava afastar a Igreja Católica da catequese indígena e transformar o índio em um trabalhador nacional. Para isso, seriam adotados métodos e técnicas educacionais que controlariam o processo de assimilação, estabelecendo mecanismos de homogeneização e nacionalização dos povos indígenas. Foi em meio à este contexto que o índio passou a ser tutela do Estado Brasileiro, situação formalizada juridicamente por meio do Decreto nº5.484, de 1928.

A tutela teve como uma de suas consequências a criação de uma "indianidade" genérica, não importava a etnia, os índios partilhavam entre si a mesma condição, eram todos objetos da mesma relação tutelar (PACHECO DE OLIVEIRA, 2001, p.224). Mas se o Estado se incumbiria de dar um tratamento "especial" para esses povos, era necessário delimitar, primeiramente, quem "ainda" era índio. Afinal, lembro aqui que a intenção do SPI era, de forma lenta e gradual, transformar os diferentes em iguais. As contradições que permeavam o órgão eram muitas, ao mesmo tempo que se propunha a respeitar as terras e cultura indígena, os transferia para outros lugares, afim de liberar os territórios indígenas para colonização.

Nos anos 60, o SPI entrou em profunda crise, eram acusações de todos os lados: de genocídio de índios, corrupção e ineficiência administrativa. Com o golpe militar de 1964, foi proposta a criação de um novo órgão indigenista. Em 1967, o SPI estava extinto e a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), recém criada. Não é difícil imaginar que a coisa não mudou muito de figura. Afinal, o novo órgão indigenista foi criado para continuar o exercício da tutela do Estado sobre os índios, em um mesmo contexto desenvolvimentista impulsionado pelos militares. Seu paradoxo fundador, portanto, era o mesmo do SPI: "o 'respeito à pessoa do índio e às instituições e comunidades tribais' associado à 'aculturação espontânea do índio' e à promoção da 'educação de base apropriada do índio visando sua progressiva interação na sociedade nacional'" (MAGALHÃES, 2003 apud PACHECO, 2006, p.131)

Vemos aí uma complicada noção de identidade indígena se configurar. Primeiro que falar em aculturação é tomar como base a possibilidade de perda total de uma cultura, uma noção que envolve a ideia de que a interação leva ao desaparecimento de uma cultura por mudança, ou seja, só é válido aquilo que for "puro". É ter como possível uma identidade cultural somente a partir de seu isolamento. Uma vez que o indígena entrasse em contato com a sociedade nacional, a assimilação seria algo de inexorável, seu desaparecimento enquanto "índio" seria somente uma questão de tempo.

Como pontua Eduardo Viveiros de Castro, o objetivo da política indigenista de Estado no regime militar era retirar da responsabilidade tutelar do Estado esses índios que teriam se tornado não-índios, isto é, "aqueles indivíduos indígenas que "já" não apresentassem "mais" os estigmas de indianidade estimados necessários para o reconhecimento de seu regime especial de cidadania (o respeito a esse regime, bem entendido, era e é outra coisa)" (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.01)

Temos aqui um exemplo claro de políticas de inclusão a serviço da exclusão. Se inclui simplesmente como uma operação de ordenamento, de normatização. Afinal, a norma, ao mesmo tempo que permite tirar os indígenas da exterioridade selvagem, capturando-os e tornando-os inteligíveis, familiares, controláveis, ela permite, ao mesmo tempo, enquadrá-los a uma distância segura a ponto "deles" não se incorporarem ao "mesmo". "Isso significa dizer que, ao fazer de um desconhecido um conhecido anormal, a norma faz desse anormal mais um caso seu. Dessa forma, também o anormal está na norma, está sob a norma, ao seu abrigo" (VEIGA NETO, 2001, p.115)

Mesmo assimilado, escondendo as suas vergonhas, o indígena continuou uma figura estigmatizada. Ou seja, a política de inclusão somente mudou a forma de marginalização do indígena. Curioso pensar que o mesmo elemento que caracterizava sua incorporação à sociedade nacional, a roupa, também serviu para lançá-lo em um não-lugar, em um limbo, na lacuna entre a sociedade nacional e os povos indígenas. Afinal, "índio de roupa não é mais índio", mas tampouco é gente como a gente. A roupa aqui foi somente um exemplo, mas a lista dos "símbolos de estigma"⁵ é muito mais extensa.

⁵ Erving Goffman contrapõe os símbolos de estigma aos símbolos de prestígio. Os primeiros são tidos como signos especialmente efetivos para despertar a atenção sobre uma "degradante discrepância de identidade que quebra o que poderia, de outra forma, ser um retrato global coerente, com uma redução

Pensando ainda nas políticas de inclusão do índio na sociedade nacional, retomo aqui as ponderações de Alfredo Veiga Neto sobre a assimetria gerada em tais ações. Esclareço que o estudo do pedagogo não se refere às sociedades indígenas especificadamente, mas sim às ambiguidades que enfrentam as políticas públicas que pretendem fazer a inclusão escolar dos "anormais": os surdos, os cegos, os sindrômicos, os rebeldes, os GLS, enfim, em suas palavras, "esses cada vez mais variados e numerosos grupos que a Modernidade vem, incansável e incessantemente, inventando e multiplicando" (VEIGA NETO, 2001, p.105). Sobre as ponderações de Veiga Neto, retiro o trecho transcrito abaixo por tê-lo como bastante ilustrativo da situação vivida pelos indígenas "brasileiros":

A inclusão pode ser vista como o primeiro passo numa operação de ordenamento. Detectada alguma diferença, se estabelece um estranhamento, seguido de uma oposição por dicotomia: o *mesmo* não se identifica com o *outro*, que agora é um estranho. É claro que aquele que opera a dicotomia, ou seja, quem parte, "é aquele que fica com a melhor parte". Nessa caso, a melhor parte é *do mesmo* ou, talvez seja melhor dizer: é o *próprio mesmo*. Portanto, o resultado dessa operação não é simétrico, ou seja, essa operação cria, de saída, dois elementos que guardam um diferencial entre si. Um diferencial que expressa, ainda que seja em termos simbólicos, um poder que esteve ativo, que funcionou, que aconteceu, no aparentemente simples ato de repartição. E porque parece simples, esse ato parece ser um ato "puramente" epistemológico. E mais: ao parecer uma operação puramente epistemológica, de simples reconhecimento ou estranhamento cognitivo, a dicotomia esconde seu compromisso com a relação de poder que estava em sua origem (VEIGA NETO, 2001, p.113)

1.4. "A gente luta mas come fruta"⁶

Nos anos 70, teve início no Brasil um movimento de levante indígena em busca de garantir, de fato, os seus direitos. Mario Juruna se tornou um dos maiores símbolos desse "novo índio" protagonista e engajado. O xavante Juruna, que foi o

conseqüente em nossa valorização do indivíduo" (GOFFMAN, 1963: 53) . Ou seja, a roupa, ou a câmera de vídeo como assessorio indígena é vista como uma tentativa de imitação do homem branco, signos que seriam de prestígio para uma sociedade, mas que, para eles, reforçam tão somente os estigmas.

⁶ "A Gente Luta Mas Come Fruta" é um filme produzido em 2006, por cineastas da etnia Ashaninka, do Acre. O filme conta a história do esforço duplo dos indígenas em preservar seus recursos naturais por meio do manejo agroflorestal, ao mesmo tempo em que lutam contra os madeireiros que invadem sua área na fronteira com o Peru.

primeiro deputado federal indígena da história do país, ficou conhecido por seu inseparável gravador, ferramenta que utilizava como prova das promessas dos políticos.

Segundo Viveiros de Castro, a visibilidade desses povos durante este período foi possível justamente pela "atabalhoada" tentativa da ditadura de criar leis para determinar quem era índio ou não, para legislar sobre a identidade alheia. "A grita suscitada com o projeto de emancipação resgatou a questão indígena do folclore de massa a que havia sido reduzida. Ela fez com que os próprios índios se dessem conta de que, se eles não tomassem cuidado, iam deixar de ser índios mesmo, e rapidinho" (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.03). Foi sobre este contexto, então, que os índios se tornaram muito mais visíveis como atores e agente políticos no cenário nacional.

No filme "Já me transformei em imagem", uma produção do Vídeo nas Aldeias de 2008, podemos ver um exemplo de tal inversão de cenário. O indígena Hunikui conta a história de seu povo a dividindo em cinco tempos, a saber, "tempo das malocas", "tempo das correrias", "tempo do cativo", "tempo dos direitos" e "tempo presente". O tempo das malocas se refere ao período pré-contato, quando todos ainda viviam juntos e sem conhecer o homem branco. O tempo das correrias foi quando tiveram suas terras invadidas por causa da exploração da borracha. Já o do cativo ilustra o momento em que foram utilizados como mão-de-obra semi-escrava nos seringais: "alguns brancos chegavam a marcar o nosso corpo, como se fossemos sua propriedade", conta o Hunikui.

Darei um foco maior ao "tempo dos direitos", que marca a grande virada para o momento em que os indígenas começaram a lutar por sua terra, para recuperar seus recursos naturais e suas formas "tradicionais de sobrevivência". Segundo o relato do indígena, "o tempo dos direitos" começou na década de 70, quando os HuniKui entraram em contato com outros povos indígenas que já haviam reconquistado as suas terras. Neste momento, os "parentes" indígenas falaram: : "Agora vocês não vão mais trabalhar para os brancos e vão reviver a sua cultura. Se vocês ainda a têm. Vão ensinar para os seus filhos".

Os Hunikui então decidiram aprender a escrita e a matemática, instrumentos que marcaram sua exploração, mas que agora passavam a serem utilizados para seu próprio benefício. Criaram também cooperativas indígenas e a extração da seringa passou a ser gerenciada por eles. Os seringueiros que haviam tomado as suas

terras foram indenizados pelo governo para de lá saírem. "Quando todos os padrões seringalistas foram embora da nossa terra, os parentes formaram aldeias nas beiras dos rios e podemos voltar a praticar nossos rituais. Durante o cativeiro, a gente não praticava as nossas músicas, falávamos nossa língua escondido. Agora não.", conta.

O fortalecimento das organizações indígenas e de suas redes de apoio, nos anos 80 e 90, coincidiu com a explosão do vídeo popular, propiciado pela democratização das câmeras de vídeo. "A intensificação do uso dos meios audiovisuais provocou debates sobre identidade social e étnica de grupos minoritários, a ponto de os próprios 'sujeitos da experiência', o 'outro' das produções documentais, engendram processos de constituição de auto-representações, geralmente em parceria com associações e organizações não-governamentais" (LINS e MESQUITA, 2008, p.40)

Bom, cheguei, finalmente, no ponto que queria. A ideia de auto-representação indígena por meio dos vídeos nasceu em meio à este movimento de reafirmação étnica dos povos. Com o projeto Vídeo nas Aldeias foi assim. A proposta era oferecer aos índios instrumentos que lhes permitissem elaborar e criar suas próprias imagens.

Retomando o exemplo do filme "Já me transformei em imagem", o "tempo presente" é o momento de crescimento populacional dos indígenas e de afirmação de identidade. "No tempo presente voltamos a ser muitos. No Acre, somos mais de 6 mil pessoas, espalhadas entre cinco municípios [...]. Agora trabalhamos pela nossa autonomia. Com as novas ferramentas, eu e demais realizadores, que já trabalhamos com o vídeo, participamos deste momento contando as nossas histórias, do nosso jeito, para nós mesmos e para os outros".

"A gente luta mas come fruta" representa este duplo movimento: lutar com todas as armas (inclusive a do outro, a exemplo do vídeo) para defender a distinção cultural, social e política perante o "outro".

Capítulo 2 - O projeto Vídeo nas Aldeias

2.1. "Vídeo nas Aldeias se apresenta"⁷

Hoje eu digo que o vídeo nas aldeias é uma escola de cinema para índios. Agora isso tem todo um significado e tem toda uma história, como é que nós chegamos nesse ponto. Em 1986, 1987, quando o vídeo começou a ficar uma coisa acessível, eu comecei esse trabalho. Ele começou experimental, pra saber qual que seria a forma de trabalhar, a resposta dos índios. Eu fui com uma VHS, um monitor, um gerador e um player, comecei a filmar e eles começaram a assistir. As lideranças entenderam, imediatamente, a importância política de estar na telinha. Então eles fizeram do projeto um projeto político, mas pela via cultural. - *fala do secretário executivo do projeto Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli no filme "Cineastas Indígenas", de 2010*

Quando o Vídeo nas Aldeias começou, em 1986, pensar em formar cineastas indígenas não passava nem perto da cabeça dos seus idealizadores. As coisas foram acontecendo de forma mais ou menos espontânea. Um grupo de amigos antropólogos havia criado, em 1979, a organização não governamental Centro de Trabalho Indigenista (CTI) com o intuito de fortalecer o trabalho junto aos povos indígenas. Em conversa que tive no dia 23 de novembro com o antropólogo Gilberto Azanha, um dos fundadores do CTI, me foi explicado que, desde o início do trabalho da ONG eles levavam gravadores e máquina fotográfica para as aldeias. Gravavam os cantos e capturavam as imagens já no intuito de mostrá-las aos indígenas e, por meio delas, fazer o intercâmbio entre diversas etnias, que por vezes tinham sido separadas em função das demarcações de terra e conflitos com os colonizadores.

Gilberto Azanha acrescenta que a reação dos indígenas com os sons gravados e as imagens capturadas pela fotografia não diferia da reação que tiveram, anos mais tarde, com a inclusão do vídeo nas aldeias. "O vídeo só juntou os dois: imagem, som e deu movimento. Mas os indígenas já ficavam surpresos quando ouviam os seus cantos, ou os de outros povos gravados. Já faziam comparação entre a língua, entre os rituais", Azanha fala de forma a contestar o grande poder e peso dado exclusivamente ao vídeo.

⁷ "Vídeo nas Aldeias se apresenta" é um filme produzido em 2002, por Vincent Carelli e Mari Correa e conta da trajetória do projeto desde que começou o trabalho das oficinas de formação e produção indígena.

Quase dez anos após a criação do CTI, com a popularização das câmeras de vídeo, que até então eram extremamente caras, o antropólogo e jornalista francês Vincent Carelli passou a levar o equipamento com mais frequência para as aldeias com as quais o CTI já trabalhava. Vale ressaltar aqui que Carelli foi um dos fundadores da ONG, junto com Gilberto Azanha. Oficialmente, a primeira experiência do Vídeo nas Aldeias se deu com os Nambiquara, localizados no Mato Grosso e Rondônia. Em 1987, Carelli levou todo o aparato técnico necessário para filmá-los e transmitir ali mesmo, na aldeia, a imagem capturada.

Ao verem no monitor da televisão seu ritual de iniciação feminina com os personagens "descaracterizados", de roupas e sem adornos, os Nambiquara se decepcionaram com sua própria imagem. Foi então que surgiu o convite para gravarem novamente a festa, mas agora a registrando "com todo o rigor da tradição", como diz a própria sinopse do primeiro filme do projeto, "A Festa da Moça", de 1987.

Dois anos mais tarde, veio o primeiro filme institucional que relatava as experiências tidas até então com o vídeo nas aldeias. Ainda no início do filme, a narradora revela a surpresa que tiveram junto aos Nambiquara: "mas nunca teríamos imaginado que o vídeo pudesse catalisar decisões tão inesperadas, retomar a furação de nariz abandonada há mais de vinte anos". Neste momento, a explicação dada é a de que o confronto com a auto imagem desencadeava a reflexão indígena sobre a própria identidade. Aqui, entretanto, questiono se trataria de uma simples reflexão, ou, se para além disso, e a luz dos estudos de Roy Wagner sobre a invenção da cultura, o que podemos ver é a reinvenção da identidade Nambiquara. Reinvenção essa operada conjuntamente entre antropólogos e os próprios povos indígenas.

Sobre a experiência, Gilberto Azanha explica que a "festa da moça", o ritual de iniciação feminina, sempre ocorreu (e ainda ocorre) entre os Nambiquara. Às vezes menor, às vezes maior, dependendo da situação, mas sempre presente, independente das câmeras. "Uma coisa é a festa da moça e outra coisa é a furação de nariz. Mas nenhum dos dois aconteceu em função do vídeo. O vídeo é apenas uma ferramenta.", comenta. Para Azanha, a furação foi desencadeada não pelo vídeo em si, mas pela presença deles (antropólogos) na aldeia, que haviam levado para os Nambiquara imagens de outros povos que tinham o nariz furado.

Segundo o antropólogo, a ideia de levar imagens de um povo para o outro vinha da intenção de quebrar a barreira imposta pela FUNAI com as demarcações de terra, que havia, muitas vezes, separado povos irmãos. Ou seja, neste primeiro momento, a intenção do Vídeo nas Aldeias era servir como uma ferramenta política para mobilização dos indígenas.

Seguindo essa lógica, o vídeo passou a ser encarado também como um instrumento de luta nas negociações com o governo, gravando as promessas das autoridades e os conflitos nas terras indígenas. De toda forma, o vídeo era tido, tanto pelos idealizadores do VNA, quanto pelos indígenas, como um instrumento político e social, uma "arma para os indígenas se protegerem"⁸. O vídeo torna-se um documento, uma ferramenta, instrumento de transmissão das tradições culturais e de luta pelos direitos dos povos.

A produção de filmes autorais, entretanto, desencadeou divergências dentro do CTI. Uma parte dos membros da ONG não concordava com a produção de filmes com direção assinada, vídeos esses que passaram a concorrer à prêmios em festivais nacionais e internacionais. Até porque, segundo o entendimento de quem era contra, esses filmes não eram feitos para os indígenas, mas tão somente para fora. Segundo Gilberto Azanha, os próprios indígenas não gostavam de filmes editados, gostavam de ver o material bruto, sem cortes. Azanha conta a experiência que teve junto aos Krahô e Xavante: "quando a gente mostrou pros Xavante o filme 'Wai'á, o Segredo dos Homens', que fala sobre o seu ritual de iniciação masculina, eles não gostaram. Falaram que aquela filmagem não tinha dado certo, porque não mostrava todas as etapas do ritual. A mesma coisa aconteceu com os Krahô". Segundo o antropólogo, eles não entendiam como um ritual que durava tantos dias tinha sido reduzido à 15 minutos de filme. Afinal, esses pequenos trechos do ritual, nada dizia à eles, pois o importante era o processo como um todo.

Em conversa pelo Skype, no dia 23 de novembro de 2011, Takumã Kuikuro, realizador audiovisual indígena formado pelo Vídeo nas Aldeias, me informou a mesma coisa sobre o seu povo. "O pessoal na aldeia gosta de ouvir mais o canto, o ritual completo. A gente filme e coloca na tevê pra eles verem, tem vezes que eles vêm o mesmo ritual quase quatro vezes por dia. Mas esse filme que a gente tá circulando

⁸ O trecho "arma para os povos indígenas se protegerem" foi retirado do primeiro vídeo institucional do projeto, chamado "Vídeo nas Aldeias", de 1989.

agora, eles não sentem vontade de assistir". O filme a que Takumã se refere é o seu primeiro longa metragem de 80 minutos de duração, produzido em 2011 e que mostra os cantos femininos Kuikuro. Curioso que esse mesmo filme que não encanta tanto os Kuikuro, "As Hiper Mulheres", tem agora circulado todo o Brasil, arrancando aplausos do público "nacional" e conquistando vários prêmios nos mais renomados festivais de cinema do país, a exemplo do de Gramado e de Brasília. "O branco acha chato ver os cantos inteiro, tem que ter explicação para eles entenderem nossa história, o que acontece no dia-a-dia da aldeia", explica Takumã que diz ter de produzir sempre dois materiais diferentes: um pra aldeia e outro para o "branco".

Mas o gosto dentro das aldeias também não é uniforme, o indígena Kuikuro explica ter uma diferença segundo a faixa etária. Os mais jovens já preferem os filmes editados, que seguem a narrativa cinematográfica com noções de tempo e espaço fragmentados, que nos levam a preencher as lacunas daquilo que não é mostrado, mas que está lá, no extra-texto. É claro que os mais jovens já foram habituados à esse tipo de linguagem, já cresceram assistindo à televisão, filmes. E é por isso mesmo que a maioria dos realizadores audiovisuais indígenas são jovens entre 20 e 30 anos. Discorrerei sobre esse ponto mais para frente.

De qualquer forma, além da especificidade da linguagem audiovisual, nos deparamos também com uma ideia de indústria cultural, aonde filmes muito extensos não têm espaço. Fomos acostumados com o padrão "120 minutos", mais do que isso, começa a cansar. Me lembro até hoje que, em 1997, quando foi lançado o filme americano "Titanic", de James Cameron, a sessão de cinema foi dividida em duas partes, com intervalo entre elas, tudo para deixar os 194 minutos de filme (quase 3 horas e meia) um pouco mais tragáveis. Tudo bem que hoje temos filmes como o "Senhor do Anéis" com sessão corrida, mas convenhamos que são super produções que fogem as regras. Filmes de ficção cheios de efeitos especiais. Acho difícil três horas de documentário, muito mais difícil ainda três horas de ritual indígena. O que quero dizer é que, por mais que os indígenas já tenham incorporado critérios midiáticos, que vejam noticiário na televisão, que estejam acostumados com presença da câmera, o ritual para eles, principalmente para os velhos, ainda não é entendido enquanto produto de uma indústria cultural do cinema.

E é exatamente essa lógica que o Vídeo nas Aldeias começa a modificar com as oficinas de formação de cineastas indígenas. E aqui ressaltamos o ponto de que, normalmente, são os jovens que participam das oficinas e não os mais velhos. Além de ensinar os indígenas as noções de montagem, planos e seqüências, as oficinas geram produtos que são vendidos a um público externo à aldeia. Dessa forma, tornam seus ritos, festas e costumes produtos exportáveis, passíveis de serem exibidos em festivais sem que o público se canse nos primeiros minutos. Ou seja, está inserido dentro de uma lógica da indústria cultural, mesmo que para um nicho muito menor do que os filmes de grande produção, a que logo relacionamos quando falamos em indústria da cultura.

Antes de iniciar a explicação da fase na qual o projeto passa a oferecer oficinas de formação para os indígenas, gostaria de fazer uma brevíssima apresentação do antropólogo Vincent Carelli. Afinal, nesses 25 anos de Vídeo nas Aldeias, ele sempre esteve à frente do projeto, sendo, curiosamente, o primeiro nome lembrado quando o assunto é produção cinematográfica *indígena*.

Como explicado em minha apresentação metodológica, tentei inúmeras vezes entrar em contato direto com Vincent Carelli na atual sede do Vídeo nas Aldeias em Olinda. Entretanto, não obtive resultado. Sendo assim, todas as informações sobre ele foram coletadas de matérias jornalísticas, artigos acadêmicos e do próprio site do projeto. Vincent nasceu na França em 1953, mas fez sua graduação em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo. Aos 20 anos já morava com os xicrins do Pará. Chegou a ser indigenista da Fundação Nacional do Índio e a trabalhar como jornalista e repórter fotográfico *free-lancer* das revistas Isto É, Repórter Três e Jornal Movimento. Vincent foi um dos fundadores do CTI, aonde iniciou o trabalho do vídeo junto aos indígenas.

Em função daquele desacordo sobre os rumos do Vídeo nas Aldeias a que me referi anteriormente, em que alguns membros do CTI não achavam que os objetivos do projeto incluíam a produção de vídeos de autoria, em 2000, o Vídeo nas Aldeias se constituiu como uma ONG independente, tendo Vincent Carelli a frente do projeto. Esse período envolveu uma disputa judicial sobre quem deveria ficar com as cópias originais dos primeiros filmes produzidos pelo projeto, já que o CTI fora o financiador de toda a estrutura. Acabou que o Centro de Trabalho Indigenista ganhou o processo e, atualmente, os filmes originais ficam em sua sede em São Paulo.

Seguindo o caminho autônomo, em 2007, o Vídeo nas Aldeias tornou-se um "Pontão de Cultura", programa do Ministério da Cultura de incentivo às iniciativas culturais desenvolvidas pela sociedade civil. Atualmente, o projeto conta com uma coleção de aproximadamente 80 filmes, deste total, cerca de 40 foram dirigidos por realizadores indígenas.

A formação de cineastas indígenas começou em 1997, ano em que a documentarista Mari Correa entrou para o projeto. Mari tinha voltado da França, aonde morou por vinte anos e trazia consigo a experiência do trabalho de oficinas de vídeo com os Kanaks, no Arquipélago da Nova Caledônia, na Oceania. Foi este trabalho desenvolvido por meio das oficinas do Ateliers Varan, de Paris, que serviu como base para a construção da formação de cineastas indígenas no Brasil. "Imaginava usar o que aprendi lá, sobretudo a forma de aprendizado, aqui no Brasil com os índios. Evidentemente não poderia ser uma réplica do que faziam porque o contexto era muito diferente. Fomos adaptando, criando um jeito nosso de fazer as oficinas", conta Mari Correa em uma entrevista dada à revista Raiz, em 2008.

Sem entrar no mérito do juízo de valor, achei importante esclarecer a influência francesa no projeto, tanto no modelo das oficinas, quanto nas próprias pessoas envolvidas com o trabalho. Fazem parte da equipe do VNA os franceses Vincent Carelli, Dominique Gallois e Amandine Goisbault. No final do presente trabalho, anexo a lista completa com o nome dos realizadores indígenas e não-indígenas, bem como o catálogo de filmes com ano de produção e sinopse.

Além dessa influência estrangeira, o projeto tem grande reconhecimento fora do país e recebe apoio financeiro de instituições internacionais. As fundações americanas Guggenheim, MacArthur, Rockefeller e Ford foram as primeiras a apoiar o projeto, que conta também com a ajuda regular e contínua da cooperação internacional da Noruega.

Fechado o parêntese internacional, desde que o Vídeo nas Aldeias passou a ter como objetivo principal a "produção audiovisual compartilhada", foram realizadas mais de 100 oficinas com 32 povos indígenas. No artigo intitulado "Vídeo e Diálogo Cultural", Vincent Carelli e Dominique Gallois esclarecem que os filmes do projeto se dirigem à três públicos alvo distintos: o grande público, o público especializado (leia-se:

antropólogos) e os próprios índios. Entretanto, são os dois extremos que mais interessam ao projeto (GALLOIS e CARELLI, 1995:69).

Para avaliar o destino dos conhecimentos que os antropólogos acumulam em suas pesquisas, como "especialistas" de povos diferentes, poderíamos partir de duas questões básicas: compartilhar o saber do antropólogo, com quem?, o saber de quem?, do antropólogo ou dos outros? Se a meta é interferir na comunicação intercultural, não seria obrigação dos antropólogos colocar a mídia audiovisual à qual tem acesso à disposição dos povos que estudam, como canal de comunicação com a nossa sociedade? (GALLOIS e CARELLI, 1995, p. 69).

Dessa forma, o antropólogo seria somente uma ponte entre os dois públicos situados nas extremidades da cadeia de comunicação. Colocaria seus conhecimentos enquanto tão somente instrumentos para a captação de um ponto de vista transmitido e elaborado pelos povos estudados. Por meio das técnicas aprendidas, esse ponto de vista "nativo" se tornaria "sensível" ao público leigo. É claro que todo processo de formação acaba por influenciar também o "ponto de vista" e discorrerei sobre esse tópico um pouco mais para frente. Gostaria de entrar agora na análise sobre quem filma, quem são os chamados "cineastas indígenas".

2.3. "Cineastas indígenas"⁹

Desde os doze anos de idade Divino Tserewahú, Xavante da aldeia Sangradouro, queria filmar, mas seu irmão não deixava. "Ai eu já fui pensando. Eu quero ser filmador. Minha ideia é sempre isso. Mas aí o meu irmão não aguentou, aí ficou feliz pra mim, que ele não aguentou trabalhar com câmera, aí deixou na minha mão.". O relato foi tirado do filme "Hepari Idub'rada, Obrigado Irmão", de 1998, que mostra a trajetória de Divino como "filmador", atividade que começou aos dezessete anos e que continua até hoje, segundo a informação dada pelo antropólogo Gilberto Azanha, que realiza trabalho junto à aldeia Sangradouro.

⁹ "Cineastas indígenas" é uma produção de 2010, com 32 minutos de duração que, a partir de um encontro de realizadores indígenas na sede do Vídeo nas Aldeias em Olinda, traça um perfil dos seus principais cineastas e sua atuação em suas respectivas aldeias.

De acordo com o Azanha, Divino é uma das exceções dentro da realidade indígena, pois é um dos únicos que consegue, de fato, viver de suas filmagens, que tem isso enquanto "profissão". O antropólogo informou que o indígena Xavante foi contratado "pelos padres, de uma igreja católica para gravar uma série de vídeos sobre os índios e recebe salário mensal por isso". A maioria dos indígenas, entretanto, mesmo que assinem a direção de filmes, mesmo que ganhem prêmio em festivais nacionais e internacionais, têm de desenvolver outras atividades em sua aldeia, como trabalhar no roçado para garantir o sustento da família.

Além disso, fazer filme não é uma atividade barata, nem rápida. Apesar de muitas aldeias terem câmera, os indígenas nem sempre têm como editar o material. "Eles só gravam as coisas que acontecem na aldeia e depois passam a noite para todo mundo ver. Eles riem uns dos outros e pronto", conta Gilberto.

Sobre a questão da família, este é um ponto interessante para análise. Ainda no filme "Obrigada Irmão", Divino diz que a sua mulher não aceitava bem sua profissão de cineasta. "Minha mulher só fala isso para mim: 'você sempre tá filmando, você tem filho, você não pode viajar muito, tem que cuidar dos nossos filhos'. Eu já expliquei para ela também, a profissão minha é filmagem. É só pra isso que eu nasci, só para filmar, não é pra pegar na enxada, nem pra fazer roça. Eu já falei isso pra ela". A fala foi retirada do filme de 1998, como eu não consegui contato direto com o Divino, não sei se a opinião de sua mulher continua a mesma.

Takumã, que é casado com a filha do cacique Afukaká, dos índios Kuikuro no Alto Xingu, atualmente passa por uma situação semelhante à narrada por Divino. O indígena falou que de vez em quando sua mulher reclama das constantes viagens em função das gravações. Distância essa que piorou ainda mais neste ano, quando Takumã ganhou bolsa de estudos na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, do Rio de Janeiro, para realizar o curso de edição e montagem com duração de um ano e meio na capital. "Tenho duas filhas e um filho de três meses. As vezes minha mulher fica reclamando, porque ela tá cuidando das minhas filhas. A mãe dela ajuda a cuidar, mas ela fica sozinha sempre. Mas eu falo pra ela segurar um pouco. Minhas filhas pequenas, lembro o tempo todo, vejo as fotos, fico com saudade, fico no computador, lembrando delas, chorando sozinho", me falou Takumã, que encerrou o assunto dizendo que tinha de ser firme e aguentar.

A partir dos relatos acima, podemos entender que a inserção de uma nova possibilidade de atividade entre os indígenas traz mudanças nas relações sociais, tanto dentro da família, como entre o grupo em sua totalidade, que passa a lidar com uma nova categoria importada de um "alter". Nesse ponto, trago para a discussão mais uma parte da conversa que tive com o indígena Takumã Kuikuro, que me falou da dificuldade de aceitação que encontrou em sua aldeia quando começou a mexer com a câmera. Segundo Takumã, muitas pessoas não deixavam ele filmar porque falavam que ele não era branco. A associação direta da câmera enquanto símbolo do "branco" denuncia o quanto os povos indígenas foram objeto das curiosas lentes de "fora" que chegavam nas aldeias para registrar a diferença e iam embora, muitas vezes, sem nenhuma contra-partida. Dessa forma, podemos imaginar que quando os primeiros indígenas com a câmera na mão começaram a filmar seus iguais, eles passavam a ser encarados, por esses mesmos iguais, como "diferentes", assumindo o papel do branco curioso.

Essa situação é ilustrada também no filme "Já me transformei em imagem", de 2008, por meio da fala do indígena Hunikui, Zezinho Yube: "antes, quando a gente filmava, tinha gente que se escondia, para não ser filmado. Outros falavam que a gente ganhava dinheiro com isso, que a gente só queria se dar bem". Com o tempo, entretanto, Zezinho conta que foi adquirindo a confiança do seu povo, que passou a entender seu trabalho de forma diferente. "Agora está tudo bem, mas antes eles tinham razão, porque vinham pessoas filmar, gravar as nossas músicas e nunca retornavam. Agora nós mesmos fazemos esse trabalho e mostramos para a comunidade. E só com quem quer ser filmado", o indígena faz questão de ressaltar o respeito que existe na filmagem realizada pelos próprios indígenas, em contraste com a imposição anterior do homem branco.

Lutar contra a apropriação indevida da imagem dos índios pelos "brancos" por meio da apropriação da linguagem audiovisual pelos próprios indígenas, passou a ser, portanto, a grande bandeira do projeto Vídeo nas Aldeias. No filme "Cineastas indígenas", produzido em 2002, o Guarani Ariel Duarte conta como era a abordagem das pessoas que chegavam em sua aldeia para filmar. "Eles faziam aquela pergunta típica: o que vocês comem, como vivem? E depois levavam tudo, roubavam a imagem, levavam pra outro lugar e nunca voltavam pra dar o resultado daquele

trabalho. Sempre acontecia isso, eu não gostava disso, eu tinha um sonho de fazer do meu jeito, como eu via". Hoje Ariel Duarte faz parte dos 38 realizadores indígenas formados pelo Vídeo nas Aldeias e, assim como seus companheiros, vê nas técnicas aprendidas, uma forma de transmitir seu ponto de vista sobre os indígenas.

Nos relatos retirados dos vídeos institucionais e de conversa direta com Takumã, pude constatar que uma das preocupações principais dos indígenas que tomaram para si a função de filmar o seu povo é poder mostrar para as pessoas que não os conhecem, um pouquinho de sua história, sempre na esperança de adquirir maior respeito deste "outro", uma sociedade nacional imaginada.

Importante do cinema indígena para eu mostrar pras pessoas que não conhecem a historia dos indígenas, ficarem sabendo onde ele banha, aonde andam, o que ele pisa, aonde ele fica dentro da oca. Importante eu mostrar isso pro espectador pra eles poderem entender como é que a gente fica na aldeia, o que a gente faz. O que é nossa marca dentro da aldeia, nossa pintura, para eles aprenderem com a gente, pra se sentirem como indígena enquanto tá passando aquele filme. Deixar o espectador como indígena, com o ritual, com a história dos indígenas, pra eles começarem a respeitar - *fala do indígena Takumã em conversa por Skype no dia 23 de novembro de 2011*

Vejo nessa fala de Takumã algo extremamente significativo. Significativo porque ele inverte o eixo da perspectiva a qual estamos acostumados. Estamos acostumados a crer que os indígenas são vulneráveis às nossas técnicas e linguagem cinematográfica, se deixando enganar pela sensação do real. Mas aqui Takumã mostra uma apropriação e compreensão tal das possibilidades do cinema, que enquanto "filmador", ele transcende o mero registro de sua cultura. Mais do que documentar, Takumã produz significados. Takumã faz cinema, faz arte.

Aqui faço referência ao pensamento de Yuri Lotman, que em seu livro "Estética e Semiótica do Cinema", fala que "qualquer arte, de uma forma ou de outra - e o cinema mais do que todas - dirige-se ao sentimento que o público tem da realidade" (LOTMAN, 1978, p.25). Quando Takumã fala em passar para o espectador a sensação de como é ser índio, sua intenção é cinematográfica, pois sabe que a partir das especificidades do cinema (texto, montagem, som) aqueles que estão assistindo os cantos, o dia-a-dia na aldeia, podem de fato viver aquilo tudo, emocionalmente, como um acontecimento real.

Por fim, gostaria de fechar esse tópico com uma ponderação que vai mais no sentido de uma reflexão, do que na tentativa de buscar respostas certas. O destaque se refere à questões de gênero, de pensar o porquê da maioria dos cineastas indígenas serem jovens homens, não havendo quase mulheres. De um universo de 38 apresentados pelo site do VNA, apenas três são mulheres. Apesar de não ter conhecimento de como operam as relações de gênero dentro das mais diversas etnias, poderia ser levada a pensar, assim como coloca Ivana Bentes (2011) em seu artigo "Câmera muy very good pra mim trabalhar", que o lugar do realizador é um lugar de poder. Isso também em nossa sociedade ocidental, onde vemos uma preponderância de diretores e cinegrafistas do gênero masculino.

2.3. "O Manejo da Câmera"¹⁰

No filme "Hepari Idub'rada, Obrigado Irmão", é feita uma retrospectiva das primeiras experiências do indígena Divino Tserewahú com a câmera, em 1993, experiências essas narradas pelo próprio indígena. O cenário da entrevista é montado dentro de uma sala, onde Divino é enquadrado em um primeiro plano próximo e, atrás dele, em um plano mais distante, uma televisão é posicionada de forma a mostrar imagens "ao vivo" da entrevista gravada, intercalando, vez ou outra, filmagens realizadas pelo Xavante em sua época de "aprendiz".

Um dos momentos que mais me chamou atenção no filme foi o destaque dado à filmagem dos homens Xavante dançando, feita por Divino. Mais especificadamente quando, por cima da imagem, é inserida uma legenda com letras garrafais dizendo "longe e torto". Me chamou atenção não pela imagem em movimento, mas pelas letras garrafais, recurso utilizado pelo filme para reforçar o erro de enquadramento.

¹⁰ "Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera" é uma produção dos indígenas Kuikuro de 2007 com 17 minutos de duração. Transcrevendo a sinopse do filme: "O cacique Afukaká, dos índios Kuikuro no Alto Xingu, conta a sua preocupação com as mudanças culturais de sua aldeia e seu plano de registro das tradições do seu povo, e os jovens cineastas indígenas narram a sua experiência neste trabalho".

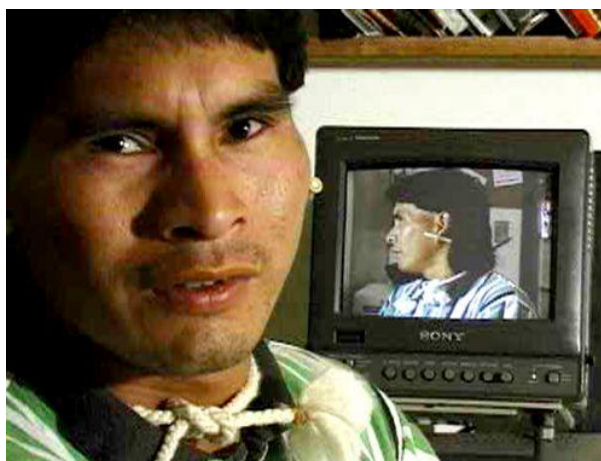


Figura 1: Cena retirada do filme "Hepari Idub'rada, Obrigada Irmão", que mostra parte da entrevista realizada com o indígena Divino Tserewahú sobre a sua trajetória enquanto cineasta.



Figura 2: Frame retirado do mesmo filme, mostrando uma cena gravada por Divino como exemplo dos erros que cometia antes de aprender melhor as técnicas de filmagem.

Ao mesmo tempo que a imagem é mostrada, Divino vai discorrendo sobre ela. Ele fala que, quando começou, filmava tudo muito rápido e torto, e que tremia muito. "Eu fiquei tímido com a câmera. Também eu tenho medo das comunidades, porque eu era muito novo, então eu gravo uma coisa, eu fico longe das pessoas, do que eles tão fazendo, de costas", explica o Xavante sobre a dificuldade inicial de aproximação.

Logo depois, ele conta que foi em 1995 que gravou "a primeira coisa melhor", com a ajuda de Vincent Carelli. "Ele me explicou um pouco como é que filma, como é que mexe na câmera, sem balançar. O pessoal de Sangradouro achou legal a

filmagem da Festa da Onça e eles me falaram: 'essa fita, a Festa da Onça, é você que filmou mesmo? Mas como? Você melhorou rápido'. Mas como que eu melhorei rápido? Tive dois, quatro anos para melhorar". Divino prossegue dizendo que foi no Primeiro Curso para Formação de Cinegrafistas Indígenas, em 1997, realizado no Parque Indígena do Xingu pelo VNA, que conseguiu aprimorar sua filmagem, pois descobriu várias coisas novas, como luz, contra-luz, reflexo e foco.

De acordo com informações retiradas do site do Vídeo nas Aldeias, para atingir o objetivo de fornecer aos índios os instrumentos necessários que lhe permitam elaborar e criar suas próprias imagens, o projeto trabalha com três linhas de atuação: formação, produção e divulgação. A primeira se estabelece por meio de oficinas de um mês de duração dividida em quatro etapas, a saber, roteiro, captação de imagens, análise crítica do material captado e edição. A partir destas primeiras oficinas, cada aluno elabora um projeto que será acompanhado pelo núcleo de produção do Vídeo nas Aldeias. A produção, finalização e distribuição dos vídeos são realizadas na sede da ONG em Olinda, Pernambuco.

Quando tive a possibilidade de conversar com o indígena Takumã Kuikuro pela internet, eu lhe perguntei sobre o funcionamento das oficinas de formação do Vídeo nas Aldeias. Ele me explicou que no primeiro curso que participou, ainda quando tinha 16 anos, aprendeu coisas básicas da câmera: como ligar, colocar a fita, focar a imagem, bem como técnicas para não filmar torto. Depois disso, Takumã fala que os professores fizeram o exercício de deixar a câmeras em suas mãos para que pudessem experimentar um pouco da filmagem. "Fomos filmando sem saber, usamos zoom, tudo tremido. Depois eles mostravam pra gente os erros e falavam para não usar zoom, para aproximar as pessoas, ir com a câmera até elas, pra não ficar tremendo".

Essa fala do Kuikuro foi bastante significativa para mim. Digo isso porque, para além de minha atividade atual de "monografanda", trabalho ministrando oficinas de vídeo à jovens das cidades satélites de Brasília. O projeto que participo é um Pontão de Cultura da TV Comunitária de Brasília e chama "TV em Movimento, Escola de Mídia Comunitária". Quando Takumã fala que seus professores o ensinam a não usar "zoom", mas sim a aproximar daquilo que querem retratar, logo lembrei que este é um dos pontos que mais insistimos também com os nossos jovens alunos não-indígenas. Quando aqui falo "nós", me refiro à equipe de oficinairos do Pontão de Cultura.

As semelhanças, todavia, não se encerram somente na dica do zoom (ou melhor, do não zoom). As lições sobre enquadramento, seqüência de planos, movimentos de câmera, luz, contra-luz, são exatamente as mesmas. Além disso, vejo nos indígenas, também as mesmas dificuldades que identifico em meus alunos "brancos" da capital. Aproximar a câmera "dos personagens" não é tarefa fácil, cria constrangimento e desconforto. No caso relatado por Divino Xavante, ele coloca uma questão específica do respeito dos mais jovens junto aos mais velhos. Takumã fala também de certas situações que não podem ser filmadas, rituais que são somente para homens e que não podem correr o risco das mulheres assistirem.

O que pretendo dizer, portanto, é que apesar de existirem algumas especificidades culturais, o processo de aprendizado me parece o mesmo para índios e não-índios. Ainda que, por vezes, caíamos na armadilha de supor que para os indígenas é mais difícil por operarem em uma lógica diferente, distante dos meios eletrônicos. Engraçado que essa ideia é reforçada, inclusive, no filme "As Hiper Mulheres", quando é mostrada uma mulher Kuikuro tendo dificuldades para ouvir a fita no gravador. A cena dela virando a fita para um lado, virando para o outro, tentando rebobiná-la com um pedaço de graveto e dando leves batidas no gravador, tem um quê de comicidade intencional. Ressalto que assisti a exibição do filme no Festival de Cinema de Brasília, em setembro de 2011 e, nesse momento, a platéia caiu numa fervorosa risada. O que confirma o estigma que os indígenas ainda carregam consigo.

Segundo Takumã, a maioria das pessoas que vão conversar com ele perguntam quais foram as maiores dificuldades que ele encontrou na hora de filmar. Takumã responde a todos que o mais difícil foi a língua, pois quando o Vídeo nas Aldeias chegou no Alto Xingu, ele tinha apenas 16 anos e não sabia falar português. Depois que passou a compreender o idioma dos professores, entender o conteúdo das aulas foi fácil.

Retomo o exemplo do filme "As Hiper Mulheres" para fechar minha argumentação. Um dia após sua exibição na mostra competitiva do Festival de Brasília, a organização do evento promoveu um debate entre o público e os diretores do filme no Hotel Kubitschek Plaza, em Brasília. Na ocasião, foi unânime a opinião dos ali presentes sobre a qualidade estética do filme. Peço desculpas, de antemão, por não ter anotado o nome das pessoas que se manifestaram durante o debate, mas utilizarei aqui

algumas das opiniões que achei mais significativas para o presente trabalho. Uma delas vem de um senhor, que mostrou a sua surpresa com a qualidade da filmagem "os 'planos longos são geniais'. Fiquei impressionado com a destreza da câmera na mão, a imagem não treme". O senhor se referia aos longos "takes", às seqüências sem cortes, feitas no momento da dança, quando o cinegrafista foi caminhando por entre as mulheres, na direção oposta, se "infiltrando" e nos mostrando de perto a força do ritual. De fato, a cena é incrível, de uma beleza e intensidade inquestionáveis. O ponto que quero focar, entretanto, é o espanto no fato de ter sido um indígena o autor do belíssimo plano seqüência¹¹. É, portanto, a diferenciação do sujeito que me chama atenção.

Sobre os comentários do público, Leonardo Sette, cinegrafista da equipe do VNA responsável por ministrar as oficinas junto ao Kuikuro (e também um dos diretores de "As Hiper Mulheres), brinca dizendo que os indígenas possuem um "grua natural"¹²: o próprio braço. Nesse momento, é reforçado os dotes físicos do indígena, sempre relacionado à sua força. Durante o debate, Takumã explicou que as habilidades com a câmera na mão foram adquiridas com o tempo "o Vincent Carelli não deixava o tripé com a gente. Falava que atrapalhava. Então o tripé é meu braço. A gente usa a câmera na mão, foi acostumando".

Ainda no debate promovido pelo Festival de Brasília, o antropólogo Carlos Fausto, também um dos diretores de "As Hiper Mulheres" comentou que o cuidado com a fotografia foi um elemento diferencial para eles. Segundo o antropólogo, as recomendações para não usar zoom, para usar a câmera na mão foram feitas de forma a possibilitar a estética que eles estavam buscando para o filme. Sobre o plano seqüência tão comentado, Carlos Fausto diz ter sido "descoberta" dos próprios indígenas, que gostam muito de fazê-lo. "Tinham algumas seqüências ali que, inclusive, nós não falaríamos para eles fazerem. Porque, enquanto eles caminhavam entre as mulheres, algumas chegavam a ter de desviar deles". Sobre o esmero estético, Leonardo Sette acrescentou que, dos povos com os quais ele já trabalhou, os do Alto

¹¹ Segundo a definição apresentada por Jacques Amount, "plano seqüência" designa um plano longo o suficiente, ou seja, sem cortes, para conter o equivalente factual de uma seqüência, ou seja, o encadeamento de uma série de acontecimentos (AMOUNT, 2008:43)

¹² Grua de cinema consiste em um sistema de guindastes onde a câmera é instalada em uma extremidade e, na outra extremidade, são inseridos pesos para equilibrar a câmera, criando-se um sistema que dá mais estabilidade à filmagem.

Xingu se destacam. Não só por sua produção audiovisual, mas por tudo o que fazem, cestaria, colares, pintura.

Outro ponto que é normalmente questionado no processo das oficinas de formação audiovisual para indígenas, mais do que para qualquer outro grupo, é a possível interferência no olhar, nas perspectivas adotadas. Bom, a partir de minha experiência com jovens em Brasília, tenho pra mim que qualquer processo de "capacitação" envolve, já de saída, uma hierarquia de saberes. Entretanto, tendo a concordar com Leonardo Sette de que, muitas vezes, "excesso de zelo é mais uma distância do que uma naturalidade e respeito. Falar que não pode interferir nisso, ou naquilo, porque são indígenas".

O cineasta conta que, durante a gravação de "As Hiper Mulheres", ele teve de interferir na logística das filmagens, porque, como a festa não acontecia há 30 anos, havia uma excitação por toda a aldeia que acabou por atrapalhar alguns momentos da captação de imagem. "Os cinegrafistas estavam todos excitados, às vezes os três filmavam a mesma coisa. Aí tive de me reunir com eles e organizar o trabalho. Falei pra eles que uma câmera filmaria o ritual e que as outras duas tinham de fazer outra coisa, porque se não, não teríamos material para a montagem", relata Leo Sette durante o Festival de Cinema de Brasília.

Sobre os estigmas envolvidos no processo de formação de realizadores indígenas, encerro o capítulo dedicado ao projeto Vídeo nas Aldeias resgatando as ideias do pedagogo Alfredo Veiga Neto sobre políticas de inclusão escolar daqueles tidos como "anormais" em nossa Modernidade. Como já explicado no primeiro capítulo do presente trabalho, apesar do estudioso não se referir especificadamente à povos indígenas, creio que sua análise cabe aqui, já que estamos falando também de processos de ensino para "gente diferenciada".

Segundo o autor, quando é criado um sistema especial de educação para um grupo, cria-se também uma ideia de dificuldade inerente e específica do mesmo. Entretanto, o que o autor defende é de que essas dificuldades não são ontologicamente necessárias, isto é, elas não advêm de uma suposta natureza das coisas, mas sim de relações que são construídas social e discursivamente. Nas palavras do autor:

Se parece mais difícil ensinar em classes inclusivas, classes nas quais os (chamados) normais estão misturados com os (chamados) anormais, não é tanto porque seus (assim chamados) níveis cognitivos são diferentes, mas, antes, porque a própria lógica de dividir os estudantes em classes - por níveis cognitivos, por aptidões, por gênero, por idades, por classes sociais etc, - foi um arranjo inventado para, justamente, colocar em ação a norma, através de um crescente e persistente movimento de, separando o normal do anormal, marcar a distinção entre normalidade e anormalidade. Nesse caso, o conceito de nível cognitivo foi inventado, ele próprio, como um operador a serviço desse movimento de marcar aquela distinção (VEIGA NETO, 2011, p. 110,111)

Não quero dizer que o Vídeo nas Aldeias, enquanto projeto, valha-se da justificativa de um ensino diferenciado devido à "dificuldades cognitivas" dos indígenas. Não é isso. Contudo, pelo pouco que pude ver nos discursos (dos "brancos" e dos "índios") por meio dos filmes do VNA e também pela reação do público no Festival de Cinema de Brasília, é inegável que há um interesse extra pela produção audiovisual indígena e um espanto maior ainda quando esta se mostra de boa qualidade, reações que, no fundo, nos deixam transparecer nossos pré-conceitos em relação à esses povos.

Também não tenho a pretensão de chegar a respostas fechadas, até porque não teria condições teóricas e empíricas para isso. Deixo aqui tão somente uma provocação. Será que, ao diferenciar uma formação e uma produção enquanto referentes à um grupo étnico, o que seria uma intenção de inclusão, acaba por mostrar-se um mecanismo de exclusão?

Capítulo 3 - A significação no cinema

3.1. O Tema

Neste terceiro capítulo, me proponho a analisar os discursos operacionalizados por meio dos filmes a fim de entender um pouco melhor as significações produzidas pela auto-representação indígena. Dessa forma, o primeiro ponto que destacarei será o tema.

Ao analisar o catálogo de filmes divulgado no site do projeto, pude observar a recorrência de alguns principais eixos temáticos. São eles: i) a cultura tradicional dos povos (divulgação de seus ritos, cantos, festas e cotidiano), ii) denúncias que envolvem conflitos de terra e problemas de saúde enfrentados pelos indígenas e, por último, iii) o próprio vídeo nas aldeias como tema, uma metalinguagem. Ressalto, contudo, que diferentes temas se mesclam nos filmes, não sendo exclusivos de um, ou de outro. Devido a própria natureza do projeto, que defende a apropriação da linguagem audiovisual pelos indígenas, encontramos na pauta da maioria dos filmes a importância do vídeo como ponte entre os dois outros temas, como instrumento para a manutenção da cultura tradicional dos povos e de luta para denunciar diversos abusos contra os indígenas.

3.1.1. "Espero que vocês gostem destes filmes"¹³

O primeiro eixo temático é, provavelmente, o mais óbvio dentre qualquer produção acerca dos povos indígenas. Sua explicação primeira reside na curiosidade que a sociedade nacional nutre sobre a cultura deste "outro". Os primeiros filmes do Vídeo nas Aldeias são quase uma Carta de Caminha versão moderna, relatos dos costumes tradicionais agora em audiovisual. Brincadeiras à parte, digo que este movimento vem da curiosidade alheia, e não da interna, porque nos primeiros oito anos de projeto, não havia nenhum vídeo produzido por indígenas, sendo a direção da maioria deles assinada

¹³ "Espero que vocês gostem destes filmes" é um produção de 2007, com direção assinada por Takumã Kuikuro, que mostra a festa de inauguração do DVD "Cineastas Indígenas: Kuikuro na aldeia Ipatse".

ou pelo Vincent Carelli, ou pela Virgínia Valadão. Eles seguiam um padrão de filme etnográfico clássico, com uma narração ao fundo e imagens que ilustravam costumes tão diferentes dos "nossos" (como a reclusão da "moça nova" em sua primeira menstruação), ou melhor, costumes "tão indígenas" (como a caça, o dia-a-dia na aldeia em meio à natureza, etc).

O primeiro vídeo do projeto, "A Festa da Moça", produzido em 1987, é um exemplo do que viria a ser as duas grandes correntes temáticas do Vídeo nas Aldeias. Ao mesmo tempo que mostra como ocorre o ritual de iniciação feminina na etnia Nambiquara, ele também enfatiza o resultado do encontro dos indígenas com a sua própria imagem por meio do vídeo. Resgato aqui, brevemente, a apresentação do filme, já feita no capítulo anterior: ao assistirem na televisão o ritual gravado, os Nambiquara se decepcionam e criticam a "descaracterização" do seu ritual, a falta de adornos e o excesso de roupa na cerimônia.

A justificativa para a realização de filmes dedicados à gravação de rituais e outras tradições indígenas tem dois principais apelos. O perpetuar a cultura para o "outro", fazê-lo conhecer o diferente, mas também o perpetuar a cultura para o "mesmo", para que os filhos e os netos não se "esqueçam" das tradições de seu povo.

Tomando as ideias de Roy Wagner como ponto de partida para minha análise, os filmes que trazem a intenção de transmissão de uma cultura tradicional, não têm como produto meramente uma descrição dela, pois a imagem em movimento não é uma descrição daquilo que figura. O que existe é uma simbolização, uma "metáfora" da cultura que está conectada com a intenção inicial do sujeito que a emite (antropólogo ou indígena) de representar o seu objeto: o próprio indígena por meio de sua "cultura". "Mas o criador não pode estar consciente dessa intenção simbólica ao perfazer os detalhes de sua invenção, pois isso anularia o efeito norteador de seu "controle" e tornaria sua invenção autoconsciente"(WAGNER, 2010, p.40). Dessa forma, para Roy Wagner, o próprio conceito de cultura é uma invenção antropológica, uma tentativa de dar ordenar práticas que são, a princípio, alheias a tal conceituação.

O ato de criar, portanto, está diretamente ligado às noções de simbolização. E aqui entro em um ponto crucial na discussão. Assim como a própria cultura, o cinema, enquanto arte, também é fruto da criatividade humana, operando por meio de metáforas e símbolos. É dessa junção, entre o cinema e a cultura, que se origina

o ponto central de minha análise. Para tanto, utilizarei os conceitos de "símbolos convencionais" e "símbolos diferenciadores" ao qual se refere Roy Wagner.

Convenção e diferenciação constituem, em primeiro lugar, os dois mecanismos básicos da semiótica particular adotada por Wagner. Nesse sentido, ponto crucial, não constituem dois “tipos” de coisas, mas as duas faces da mesma realidade (ver p. 88). Simbolizar é sempre utilizar de forma “diferenciada” símbolos que fazem parte de uma “convenção”, e é apenas o peso respectivo de cada procedimento em cada ato simbólico que varia. (WAGNER, 2010 *apud* GOLDMAN, 2011, p.207)

Dessa forma, quando no filme "A festa da moça", os Nambiquara regravam o vídeo para poder registrar novamente o seu ritual, agora com "todo o rigor da tradição", a princípio, o que estão acionando são os símbolos convencionais relacionados à sua cultura: a nudez, os colares, as pinturas corporais. Não que tenham consciência nesses termos, enquanto símbolos convencionais, mas os Nambiquara sabem quais são os elementos "tradicionais" (convencionais) de sua cultura que os diferenciam da sociedade nacional, ou "do homem branco", nos seus termos.

Do que pude observar dos filmes produzidos pelo Vídeo nas Aldeias, é a partir desses dois símbolos que, não só os Nambiquara, mas o conjunto de etnias que participam do projeto, "controlam" o que querem passar de si para o "outro". É importante ressaltar, entretanto, que essa invenção é "controlada" pela imagem da realidade, como o cenário onde vive, as relações travadas em seu cotidiano, mas que não implica na consciência do criador sobre o fato de estar criando.

"O efeito dessa invenção é tão profundo quanto inconsciente; cria-se o objeto no ato de tentar representá-lo mais objetivamente e ao mesmo tempo se criam (por meio de extensão analógica) as ideias e formas por meio das quais ele é inventado. O "controle", seja o modelo do artista ou a cultura estudada, força o representador a corresponder às impressões que tem sobre ele, e no entanto essas impressões se alteram à medida que ele se vê mais e mais absorto em sua tarefa"(WAGNER, 2010: 41)

É sobre essas impressões e suas alterações, portanto, que pretendo prosseguir em minha análise da auto-representação dos indígenas nos filmes do Vídeo

nas Aldeias, tomando como base que, o que se mostra, e como se mostra acaba por desencadear na construção de uma identidade indígena.

Nos mais de vinte filmes sobre a inserção da linguagem audiovisual nas aldeias¹⁴, não são raras falas como a dos Waiãpi, que afirmam ser "bom que os brancos nos vejam, para saberem que somos diferentes"¹⁵. Tais falas atestam o objetivo de ser visto e reconhecido pelo o "outro". O "ser reconhecido pelo outro", entretanto, tem uma implicação direta na construção da identidade indígena, na construção do "eu": este "eu" que não é "você". Podemos inferir, portanto, que a identidade é relacional. Tomando como base os estudos de Kathryn Woodward (2000) sobre o tema, a identidade indígena depende, para existir, de algo fora dela. Depende de outra identidade (o branco), de uma identidade que ela não é, que difere dela, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. Dessa forma, ser indígena é ser um "não-branco", assim como ser xavante, por exemplo, é ser um "não-kuikuro".

Como aponta Woodward (2000), a emergência das diferentes identidades é histórica, está localizada em um ponto específico no tempo. Tomando como base essa prerrogativa, podemos atestar que uma das formas pelas quais os indígenas buscam sua reivindicação identitária é, justamente, na retomada de antecedentes históricos. Entretanto, ao buscar no passado a explicação para a identidade de hoje, acabam por produzir novas identidades. Afinal, "um homem nunca se banha duas vezes no mesmo rio"¹⁶.

Dessa forma, ao ressuscitarem, por exemplo, o ritual de furação de lábio e nariz, os Nambiquara elegeram tais elementos como significativos da sua história e representativos para a sua *atual* afirmação de identidade. Mas, ao contrário do que se esperaria, Woodward defende que a reprodução desse passado sugere um momento de crise e não de uma feliz auto-descoberta. E creio que aqui, mais uma vez, o pensamento de Woodward cabe à situação indígena. O que parece ser simplesmente um argumento

¹⁴ Em anexo, apresento a lista dos filmes que faço referência, com sinopse, ano e ficha técnica.

¹⁵ Fala do indígena Waiãpi, cujo nome não foi identificado, no filme "O espírito da Tevê", de 1990.

¹⁶ Retomo aqui o famoso pensamento do filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso (540 a.C. - 470 a.C.), que, já naquela época, acreditava que tudo faz parte de um grande fluxo perene, no qual nada permanece a mesma coisa, pois tudo se transforma e está em contínua mutação. Por isso, Heráclito identifica a forma do "Ser" no "Devir", pelo qual todas as coisas são sujeitas ao tempo e à sua relativa transformação.

sobre o passado e a reafirmação de uma verdade histórica, acaba por nos dizer mais sobre a nova posição de sujeito indígena do século 21, do que qualquer outra coisa. Acaba por delatar um sujeito na tentativa de se defender das ameaças do "branco" e afirmar o sentimento de distinção de sua identidade no presente, e não sobre aquele suposto passado.

No vídeo institucional do projeto Vídeo nas Aldeias podemos encontrar um exemplo do que citei acima. Sobre a retomada do ritual de furação, um indígena Nambiquara fala: "se você não tiver o furo na boca, no nariz e na orelha, a pessoa não vai acreditar, vai falar 'você não é índio', aí não tem jeito pra comprovar"¹⁷. Dessa forma, podemos ver que a maioria das falas giram em torno da necessidade de reafirmar sua diferença perante o outro.

Poderíamos aqui nos perguntar se este movimento de reafirmação étnica não se trataria de um desdobramento do "colonialismo interno". De grupos étnicos que foram e continuam sendo tão subjugados, que necessitam de uma contínua afirmação e (re)afirmação perante a sociedade nacional. No filme "Já me Transformei em Imagem", de 2008, a fala do cacique Hunikui representa um pouco disso: "porque os brancos não sabem, mas a gente mostrando esses filmes, como é que nós vivemos, eles começam a entender que a gente tem uma outra cultura, outra língua, outra forma de viver. E que plantamos outro tipo de plantas. Agora, se a gente mostrar o que estamos fazendo, eles vão começar a respeitar a nossa forma de viver, a nossa língua e a nossa terra. Aí eles vão refletir".

Quando falo em "colonialismo interno", me remeto ao conceito apresentado pelo sociológico mexicano Pablo González Casanova. Segundo ele, "com o desaparecimento direto do domínio dos nativos pelo estrangeiro, aparece a noção de domínio e da exploração dos nativos pelos próprios nativos." (CASANOVA, 2000,p.83). Contexto este no qual os indígenas "brasileiros" se encontram atualmente inseridos.

Antes de passar para o outro ponto, entretanto, gostaria de deixar claro que, quando coloco a questão da reinvenção da identidade, não se trata de fazer um juízo de valor, ou presumir que há algum tipo de deterioração da cultura indígena. Tomando como base Roy Wagner, "o termo invenção se refere a um componente

¹⁷ Fala retirada do filme "Vídeo das Aldeias" de 1989.

positivo e esperado da vida humana" (WAGNER, 2010, p.19). Mais do que isso, o antropólogo coloca a invenção como sendo a própria cultura.

Creio que aqui cabe também resgatar o conceito de Stuart Hall sobre as identidades de diáspora, identidades que se criam e recriam, em constante movimento: "a experiência da diáspora, como aqui pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo conhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção 'identidade' que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença." (HALL, 1996, p.75)

3.1.2. "Para os nossos netos"¹⁸ - um baú de memórias

É importante lembrar aqui que, a partir de 1995, alguns vídeos do projeto passaram a ter indígenas como diretores. Neste novo contexto de formação de cineastas indígenas, contudo, a temática não sofreu variação. As mesmas questões que atiçavam (e atiçam) a curiosidade dos antropólogos, continuaram a ser temas de destaque na narrativa indígena. Não entrarei agora no mérito da discussão sob uma possível influência no olhar. O meu ponto de análise se debruça ainda sobre a questão estrita do tema. Mas afinal, para quê filmar a si mesmo e ver a si próprio?

Para além do motivo óbvio de que o ser humano, seja ele índio, ou não, adora um espelho e seu reflexo, as imagens capturadas e congeladas no tempo e no espaço operam na construção de uma memória coletiva. "A imagem é importante para todos. É importante porque atualmente a gente tem a memória muito curta, então a gente precisa de, no futuro, guardar nossas imagens pros nossos netos verem.", depoimentos semelhantes aos dados pelo indígena Xavante no filme "Tem que ser curioso"¹⁹ podem ser encontrados em vários outros filmes do Vídeo nas Aldeias. Abaixo transcrevo mais algumas que nos ajudam a entender como este discurso opera:

¹⁸ "Para os nossos netos" é uma produção de 2008, que traz comentários dos personagens e realizadores Panará sobre o processo de criação dos filmes "O Amendoim da cutia" e "Depois do ovo, a Guerra", bem como o uso do vídeo em sua comunidade.

¹⁹ "Tem que ser curioso" é uma realização do Vídeo das Aldeias junto aos Xavante em 1997. As imagens foram gravadas por indígenas da etnia.

"Meninos, eu me preocupo com vocês. Por isso eu falo para guardarmos nossos cantos, porque quando não estivermos aqui, nossos cantos podem acabar. Por isso vocês estão gravando, para nossos netos, para nossos bisnetos e para os filhos deles também, para conservarmos os nossos cantos" - *cacique em conversa com os jovens no filme "O manejo da câmera", Kuikuro*

"Com a câmera, você vai lembrar aquilo que já aconteceu, se você gravar tudo o que acontece com a fita, você não vai esquecer. Tudo isso, com a câmera. Quando os velhos morrem, a aldeia Sangradouro, vai esquecer tudo, mas tinha gravado tudo antes deles morrerem" - *fala do indígena no filme "Hepari Idub'rada, Obrigada Irmão", Xavante*

"Eu acho bom. Eu já me transformei em imagem. Mesmo que eu morra, vocês vão me assistir, os meus netos e as novas gerações. O filme já foi assistido em vários lugares do mundo. Assim como os filmes de outros povos" - *pajé fala que gosta de ser filmado no filme "Já me transformei em imagem", Hunikui*

"Eu disse: deixa eu explicar para vocês porque eu fiz isso [deixou ser filmada]. Foi para minha filha e meus netos assistirem. E se, de repente, eu morrer de uma doença grave? Ninguém avisa quando a gente vai ficar doente. Então eu fiz o filme para eles" - *fala de uma pajé mulher no filme "Para os nossos netos", Panará*

A preocupação na retransmissão do conhecimento gerações a fio não é nova. O desenvolvimento da arte da memória surgiu por meio das tradições orais, algo bem anterior à própria escrita. Entretanto, com o surgimento das novas tecnologias, criou-se a crença no alargamento da memória devido à sua extensão à máquina. Era como se tivéssemos ganhado um HD externo, que nos permitiria acumular mais e mais informações. Entretanto, vale ressaltar que tudo o que é "externo" ao nosso próprio

corpo, perdemos com mais facilidade. E é exatamente neste ponto que o feitiço vira contra o feiticeiro.

Sobre tal perda decorrente do acúmulo de dispositivos, que, ao mesmo tempo que torna a memória cada vez mais disponível, a torna também cada vez mais descartável, Adreas Huyssen pontua o dilema de forma bastante pertinente. “E se o aumento explosivo da memória for inevitavelmente acompanhado de um aumento explosivo de esquecimento? [...] Afinal, e para começar, muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são ‘memórias imaginadas’ e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas.” (HUYSSSEN, 2000 apud ALTMANN, 2004, p.04).

Bom, se o efeito contrário "nos" pegou, sociedade nacional, por que não haveria de pegar também os indígenas? Afinal, vários povos já entraram em contato sistemático com o que podemos chamar a "era da reprodutibilidade técnica". Este novo momento histórico, social e político transformou, para além da criação e da recepção, a própria representação da vida. Dessa forma, os indígenas passam a também se reconhecer como parte de uma conduta mimética, cujo real é redobrado em arte. Podemos observar esta nova estrutura de subjetividade operando quando o pajé Hunikui, ao ser perguntado se gosta de ser filmado, responde positivamente que sim, afinal, "já se transformou em imagem". Ele prossegue falando: "não temos mais como nos esconder, já temos a nossa imagem exposta. Daqui pra frente, só temos que pensar na nossa tradição. E fazer novos filmes".²⁰

A memória coletiva a que me refiro aqui, entretanto, não diz respeito somente a um processo interno a cada etnia. Muito mais do que poder passar os cantos para os netos, os vídeos operam numa construção, ou (reconstrução) da identidade indígena perante a sociedade nacional e perante às outras etnias. Digo isso respaldada pelo argumento de que a memória constitui um elemento essencial no processo de formação identitária, tanto de indivíduos, como de coletividades. Nesse sentido, o vídeo é a própria memória, pronto para acionar os mais diversos fatos, nas mais diversas ocasiões. O vídeo forma, assim, um mosaico cultural, baseado em provas materiais cabais: imagens da mais pura realidade.

²⁰ Fala retirada do filme "Eu já me transformei em imagem", de 2008.

A imortalidade do próprio ser por meio de suas imagens cravadas na "memória material" do grupo também é um ponto interessante de análise. De certa forma, o indivíduo nunca morre, pois sua imagem, som e movimento foram devidamente capturadas e gravadas, podendo ser reproduzidas a qualquer momento com o simples apertar do botão. Seguindo o pensamento de Paul Veyne (1998), Eliska Altamann (2004), explica a inserção do cinema na categoria de patrimônio, que compreende tanto o documento, quanto o monumento. "Entendemos o 'entre-lugar' do cinema através da permanência de suas imagens, que mostram um momento real e vivido, porém cristalizado como parte de uma memória que experienciamos apesar de já se ter tornado história" (ALTAMANN, 2004, p.09).

Interessante perceber aqui que, sob essa lógica, não só o cinema vira patrimônio imaterial, mas como o próprio sujeito representado também o vira, nesse caso: o indígena. Na verdade, patrimônio material e imaterial. Material enquanto "objeto" real, que deve ser preservado e mantido vivo, e imaterial enquanto no sentido de um imaginário indígena. E aqui não vale pensar que o indígena é totalmente manipulado e não tem consciência de tal imaginário.

Composto de signos estéticos, sociais e políticos, o Vídeo nas Aldeias se relaciona simbolicamente com o seu exterior (dentro e fora das aldeias), criando, sob o enfoque da fabricação de significados sociais a partir de signos artísticos, um "espaço histórico" legitimado. Dessa forma, a confecção dessa nova identidade indígena própria respaldou-se numa coleção de imagens sobre seus hábitos, sua "cultura" e ambiente.

3.2. O real e a representação do real

A grande maioria dos filmes que compõe o catálogo do Vídeo nas Aldeias é tida como documentário, gênero cinematográfico caracterizado pelo seu compromisso com o real. Tudo bem que a realidade absoluta no cinema, assim com no jornalismo (e em quase tudo na vida), já foi desmistificada há muito tempo. Mas aqui coloco um parêntese. Podemos até questionar o real, mas isso não impede que sejamos também surpreendidos pela "ilusão do real" e abatidos por todas as sensações advindas de tal ilusão. Por mais críticos que possamos ser, não assumimos a postura de

"cientistas" o tempo todo. Afinal, partilhamos desse "real" enquanto sociedade, e, nesse sentido, somos todos "nativos".

Em *Estética e Semiótica do Cinema*, Yuri Lotman traz, de forma extremamente pertinente, a noção de que, "qualquer arte, de uma forma ou de outra - e o cinema mais do que todas -, dirige-se ao sentimento que o público tem da realidade" (LOTMAN, 1978, p.25). E isso porque, apesar das especificidades da linguagem audiovisual, o cinema assemelha-se bastante ao mundo em que vivemos. Para Lotman, apesar do reforço desta semelhança ser um dos fatores constantes da evolução artística no cinema, ela é, ao mesmo tempo, traiçoeira, uma vez que o diferente acaba por mascarar-se de idêntico. E, afinal, o que seria o diferente e o idêntico?

Tomando o cinema como uma linguagem composta por um conjunto de signos convencionais e figurativos e, na medida em que os signos são sempre o equivalente de qualquer coisa, fica subentendido uma relação constante do signo com o objeto a que substitui. Ou seja, "o mundo que o cinema reproduz é simultaneamente o próprio objeto e um modelo desse objeto" (LOTMAN, 1978, p.34)

Quando aqui problematizo a questão do real e da representação do real, tenho em mente a análise de dois processos diferentes, porém interligados, sobre a linguagem audiovisual inserida no contexto sócio-cultural indígena, ou seja, sobre como opera o vídeo nas aldeias. Uma diz respeito à produção e a outra diz respeito à recepção deste real, ou da ilusão deste real pelos índios.

Começarei primeiro pela recepção. No filme "O espírito da tevê", filmado em 1990 junto aos Waiãpi, uma das cenas mostra os indígenas reunidos para assistir a um ritual dos Kaiapó de chegada dos espíritos. Logo após, começou o rebuliço: os espíritos atravessariam a televisão e chegariam também em sua aldeia. "Eu fui dormir tarde e os espíritos quase me mataram. Quando acordei no meio da noite, me senti fraco. As substâncias dos espíritos talvez tenham vindo pela tevê. Eles foram chamados pelo som do maracá", conta um indígena cujo nome não aparece no filme.

Em "Antropofagia Visual", ocorre um fato semelhante. O filme, que é narrado pela Virgínia Valadão, conta a história de como os Enawenê - Nawê reagiam positivamente frente às câmeras. Ela começa esclarecendo que eles foram o décimo povo indígena a ser visitado pelo Vídeo nas Aldeias e que se mostravam "bastante extrovertidos". Dentre os relatos de recepção, vem a "fascinação" dos índios com a

ficção. Aqui reproduzo o texto lido pela narradora: "mas o melhor estava por vir, os Enawanê - Nawê ficaram fascinados com ficção. No começo, vendo um filme de Zelito Viana, sobre o massacre dos índios Canoeiro, custaram a entender que um dos atores, que é um índio conhecido deles, não tinha morrido, que se tratava de ficção. Para eles, o ator estava morto, pois tinham visto a morte deles no vídeo. Quando finalmente aprenderam a distinguir ficção e realidade, os Enawenê resolveram representar para as câmeras o encontro entre índios e garimpeiros".

Não veria nada demais nos relatos sobre a fascinação indígena se não me incomodasse tanto a suposição de que o foco nisso só é de tamanha importância, e só tem razão de existir, por se tratar, justamente, de índios. Explico melhor: ao mesmo tempo que achamos curioso e engraçado tal ingenuidade, ela, de fato, não nos surpreende, afinal estamos tão convencidos que a matriz lógica dos indígenas opera segundo uma cosmologia mágica, que falar em "espírito da tevê" vem somente a reafirmar nosso imaginário em relação à eles.

Esquecemos, entretanto, como bem relata Lotman, que "nos primórdios do cinema, a imagem animada no 'ecrân' provocava nos espectadores uma sensação fisiológica de pavor (o comboio que, por exemplo, avança sobre os espectadores) ou de náusea (os planos tirados em mergulho ou com a ajuda de uma câmera oscilante). Emocionalmente, o espectador não distinguia a imagem da realidade" (LOTMAN, 1978). Ou seja, a surpresa não se deve ao fato de serem indígenas, mas sim de serem humanos e, por isso mesmo, também passíveis de serem "enganados" pelos truques do cinema, ou, melhor, por tamanha verossimilhança do cinema com a vida.

Poderia aqui dizer que a confusão entre o real e sua representação ocorre devido ao pouco tempo de contato dos indígenas com a televisão e o cinema. Essa é uma explicação, porém é uma explicação incompleta. É incompleta, porque não significa que, com o tempo, eles deixarão de (vez ou outra) confundirem "realidade" e "ficção". Não deixarão, assim como nós não deixamos. Afinal, o cinema enquanto arte depende dos sentimentos dialeticamente contraditórios. E, por isso mesmo, luta com todas as armas disponíveis dentro de sua "linguagem" para produzir tal efeito em seu espectador, seja ele índio, ou não.

Se o espectador não se esquecesse de que tem diante dos olhos um 'écran' ou um palco, se tivesse constantemente em mente a caracterização dos actores e a intenção do encenador, não poderia naturalmente nem chorar nem experimentar emoções semelhantes às provocadas pelas situações reais da vida. Mas, se por um lado, o espectador não distinguisse entre a vida e o "écran" ou entre a vida e o palco, e se, chorando, esquecesse que o que se vê não passa de ficção, nunca chegaria a sentir emoções especificamente artísticas. A arte exige uma emoção dupla: esquecer e ao mesmo tempo ter presente que o que se vê é uma ficção (LOTMAN, 1978, p.36)

Não importa assim, o que passa na tela, o espectador torna-se sua testemunha e participa do que nela ocorre. É por isso que, mesmo tendo consciência do caráter irreal do que vê, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real.

3.2.1 "As Hiper Mulheres" e a quarta parede

Gostaria agora de inverter um pouco o foco de minha análise. Passarei do estudo sobre como os sentidos produzidos pelo cinema operam no imaginário indígena para como os próprios indígenas produzem e operam a sua realidade por meio do cinema. Para tanto, tomarei como base, à princípio, um filme específico chamado "As Hiper Mulheres", uma produção de 2011 dos indígenas Kuikuro. Quando tive oportunidade de ver sua exibição no Festival de Brasília de 2011, já havia iniciado minha pesquisa sobre a auto-representação indígena por meio do Vídeo nas Aldeias, tendo assistido a uma série de produções do projeto. Entretanto, a impressão que tive ao ver o filme é de que havia várias inovações na forma de abordagem, coisas que não tinha visto até então em nenhum outro vídeo do projeto.

O filme registra os preparativos para o Jamurikumalu, o maior ritual feminino dos índios Kuikuro, no Alto Xingu (MT). O evento, que não era realizado há mais de 30 anos, foi organizado especialmente para que uma índia idosa pudesse cantar pela última vez, mas agora, na presença das câmeras que registrariam a festa. Como podemos ver, o tema, assim como em vários outros filmes, gira em torno da questão dos rituais e tradições indígenas. O que muda, entretanto, é a abordagem do tema.

Logo nas primeiras cenas, fui pega pela dúvida se, o que via na tela era encenação, ou imagens capturadas de forma espontânea. Havia algumas conversas entre os indígenas que me pareciam dirigidas, apesar de extremamente naturais. Levantei tal questionamento durante o debate com os diretores e obtive a seguinte resposta de Leo Sette: "foi uma encenação espontânea".

A ideia de se fazer o filme partiu do pedido do cacique da aldeia para que se registrasse os rituais dos Kuikuro. Carlos Fausto, cineasta e professor de antropologia do Museu Nacional, RJ, que há tempos já desenvolvia pesquisa junto aos Kuikuro, viu no pedido do cacique uma oportunidade de fazer cinema. Segundo Leo Sette, que também integra a equipe do VNA, eles começaram por explicar para os indígenas que uma coisa seria a documentação dos rituais e outra coisa seria fazer cinema. A partir daí, começaram os dois trabalhos paralelos, um de documentação dos rituais como material etnográfico e o outro de preparação do filme, enquanto arte.

Segundo Leo Sette, quando eles começaram a filmar, em março de 2010, não tinham em mente fazer um documentário, ou uma ficção, ou nem mesmo o que ele afirma ter se tornado moda nos últimos anos, o chamado documentário-ficção. Eles não pensavam no gênero e as filmagens foram acontecendo espontaneamente, misturando representações e momentos espontâneos. Aprofundarei um pouco em cada um desses dois aspectos.

A explicação para as cenas dirigidas veio de uma característica pessoal de um dos cinegrafistas. Leo Sette explicou que a equipe do VNA tentou ao máximo não interferir nas gravações, funcionando como apoio. Sendo assim, a fotografia ficou por conta dos indígenas Mahajugi Kuikuro, Munai Kuikuro e Takumã Kuikuro. Cada um teve uma certa autonomia para gravar, o que permitiu a impressão de "personalidade" ao filme. As encenações, portanto, ficaram por conta de Mahajugi Kuikuro. Mais conhecido como Jairão, o indígena gosta de dirigir a cena, de remontá-las. Se algo não fosse capturado no momento de seu acontecimento, Jairão corria atrás, dirigia os atores e fazia acontecer novamente.

Sobre as cenas "naturais", tanto o Carlos Fausto, quanto o Leo Sette explicaram que só foi possível atingir essa permeabilidade da câmera devido ao trabalho de mais de dez anos do Video nas Aldeias junto aos Kuikuro. Carlos Fausto completa a análise dizendo que os povos do Alto Xingu, já há algum tempo, têm uma ideia muito

clara do que é o processo midiático, a noção representativa. "Eles nos falam que sabem que os brancos gostam que eles tirem a roupa para filmar, que apareçam nus. Então, mesmo quando eles não estão atuando, eles estão, porque têm plena consciência da câmera. Lá nem tudo é verdadeiro, mas tudo é verdadeiro", resume Carlos.

A leitura do antropólogo vem de encontro com a noção de invenção da cultura de Roy Wagner. Se nossa cultura é criativa, então as culturas que estudamos, assim como outros casos desse fenômeno, também têm de sê-lo. "À medida que o antropólogo usa a noção de cultura para controlar suas experiência em campo, essas experiências, por sua vez, passam a controlar sua noção de cultura. Ele inventa "uma cultura" para as pessoas, e *elas* inventam "a cultura" para ele". (WAGNER, 2010, p.39). Ou seja, não é somente o antropólogo que inventa a cultura, mas também aquele que é observado. Afinal, tem de haver respaldo e validação deste "outro" para a cultura inventada. Este processo inventivo, entretanto, não pode ser tido como falso, a invenção da cultura é a própria cultura.

Outro ponto que imprimiu naturalidade nas filmagens foi o fato dos próprios indígenas serem os cinegrafistas. Segundo Takumã Kuikuro, seu povo ficava mais confortável com a presença deles, do que com a presença dos brancos. Mesmo assim, Takumã e Jairão falam que foram adquirindo a confiança dos mais velhos aos poucos, sempre com respeito, tentando filmá-los um pouco mais de longe. A naturalização da presença da câmera entre os Kuikuro possibilitou uma narrativa diferente do que vinha sendo feito dentro das produções do Vídeo nas Aldeias. Permitiu certa "invisibilidade" da câmera e a penetração por espaços antes privados.

Coloco invisibilidade entre parênteses, porque não há como sua presença passar totalmente despercebida. Entretanto, ao contrário da maioria dos filmes do VNA e, inclusive dos filmes produzidos pelos próprios Kuikuro, há quase uma inexistência de cenas nas quais os indígenas olham e interagem diretamente com a câmera. Somente em duas notamos a presença do cinegrafista: no momento em que uma criança, em meio ao ritual, olha pra câmera e em outro momento que provocou, inclusive, o riso do público do Cine Brasília: um velho está no telhado de uma das malocas arrumando as palhas, quando um jovem passa de bicicleta, vê a cena e fala para o cinegrafista: "ele vai cair". Neste instante, há a quebra da quarta parede Godard. Algo que, até então, Leo Sette explica que eles optaram por conservar devido à intenção narrativa e estética.

A teoria da quarta parede nasce no teatro, com André Antoine, no final do século XIX. A partir da ideia de delimitação de um ambiente onde a cena se desenrola, cria-se a metáfora de uma moldura de quadro, um recorte do real que será representado na tela. Entretanto, esta noção da quarta parede, ao impor a invisibilidade da câmera, nos dá uma sensação de real e naturalismo. É a quebra deste distanciamento que Godard sugere, tomando como bandeira o lema "mostrar e mostrar-se mostrando" (MAINIERI, 2010, p.25)

Conclusão

"O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia"²¹

Guimarães Rosa me acompanhou nos meus primeiros anos de graduação, quando o descobri em meio às veredas do Sertão, e uma coisa tinha por certo: ele não me deixaria sozinha neste momento final, quando teria de concluir algo destes anos todos de estudo.

Dos pormenores do processo de minha pesquisa, o que se mostrou mais próximo de alguma realidade conclusiva foi tão somente o próprio processo, a travessia. Não a saída, muito menos a chegada, onde desconfio nem ter arranhado a superfície. E isso digo tanto de minha trajetória pessoal, do "eu" que lhes escreve, quanto da trajetória desgovernada de minha pesquisa, que apesar de ser parte integrante deste "eu", me escapuliu em momentos vários, sem que ao menos me desse conta.

Quando me propus a estudar a auto-representação indígena por meio do projeto Vídeo nas Aldeias, sabia que estava entrando em um terreno pedregoso. Por mais que tivesse aproveitado a grade aberta da UnB e me aventurado em algumas disciplinas da antropologia, sabia que não tinha bagagem teórica/conceitual para falar em termos como cultura, identidade, ou representação, sob um ponto de vista que não fosse da comunicação (e olhe lá).

Não que assim o tivesse que fazer, mas trabalhar com auto-representação **indígena** me dava calafrios conceituais (e talvez aqui eu mostre até mesmo uma relação estigmatizante com a figura do indígena, ainda que meu esforço pessoal seja no sentido contrário a isso). Como fugir de apropriações totalmente equivocadas para realidades tão diferentes? Como propor um diálogo entre as duas áreas, Comunicação e Antropologia, sem escorregar drasticamente em um dos dois lados, ou de todos os lados?

Talvez o fato de, no primeiro capítulo, ter optado por remontar toda a trajetória de como operou, ao longo dos anos, a figura do índio no imaginário nacional tenha sido uma tentativa de, a todo custo, buscar conforto no embasamento teórico.

²¹ ROSA, G., Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1978, 12ªed, pg. 52

Neste momento, ainda não tinha muita ideia de para onde toda a pesquisa me levaria. Queria estudar a auto-representação indígena por meio dos vídeos e acreditava que, para tanto, necessitava entender, primeiramente, como a própria "categoria" índio havia sido criada pelo "outro". Voltar à Caminha me pareceu, naquele momento, uma forma segura de abordar o tema, mas hoje me questiono se não fui longe demais.

De qualquer forma, creio que o primeiro capítulo traz um conceito importante para o desenrolar da pesquisa: o "estigma", apresentado por Erving Gofman. Por mais que o termo tenha sido criado pelos gregos e que se refira, originalmente, a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava (GOFMAN, 1963, p.07), resolvi me apropriar do termo para a situação indígena por acreditar que, hoje, ele possui uma abrangência maior, sendo utilizado para se referir a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação plena.

Os exemplos dados na abertura do trabalho, dessa forma, foram construídos de forma a atestar a condição estigmatizante da genérica identidade indígena, relacionada à um estado de natureza. É dentro desse contexto, portanto, que devemos compreender como operou a construção da representação e auto-representação da figura indígena. Quando falo em auto-representação, me refiro à representação que é "controlada" pelo próprio sujeito representado. Deixo claro, contudo, que esse "controle" não necessariamente se dá de forma consciente.

Apesar de entender que a auto-representação indígena existe muito antes da própria invenção da câmera de vídeo, ou do próprio contato com o "homem branco", o foco de meu estudo está na tentativa de compreender os significados que estão por trás da representação que o índio faz de si mesmo por meio do Projeto Vídeo nas Aldeias. Projeto este que, desde 1997, trabalha com a formação de cineastas indígenas, tendo por objetivo, "apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada."²²

Foi, portanto, na narrativa dos próprios filmes do projeto que encontrei terreno fértil para minhas inferências sobre auto-representação, identidade e do que ali poderia resultar. A partir da performance dos índios frente à câmera, suas falas, a

²² Objetivos apresentados no site do projeto: <http://www.videonasaldeias.org.br>

relação travada entre os elementos textuais e extra-textuais, com o plano e o fora do plano que, aos poucos, fui construindo minhas interpretações sobre o que via e sobre o que não via, mas tão somente desconfiava. E digo que tão somente desconfio porque, afinal, é esse o ponto de vista de um trabalho que "elege observar fenômenos humanos a partir de um "exterior" - entendendo que uma perspectiva exterior é tão prontamente criada quanto as nossas mais confiáveis perspectivas "interiores" (WAGNER, 2010, p.14)

Um dos filmes que mais me marcou durante o processo de construção do projeto foi "O manejo da câmera", produzido pelos indígenas Kuikuro em 2007. A cena final, certamente, resume o ponto central do presente trabalho. Ela retrata o momento em que um indígena entrega para o cacique da aldeia Kuikuro, no Alto Xingu, uma caixa com várias fitas Mini-Dv²³. Trata-se de uma coleção de vídeos gravados por ele e por outros realizadores da aldeia, sobre os cantos e tradições do seu povo. Colo abaixo a seqüência de oito frames do momento.

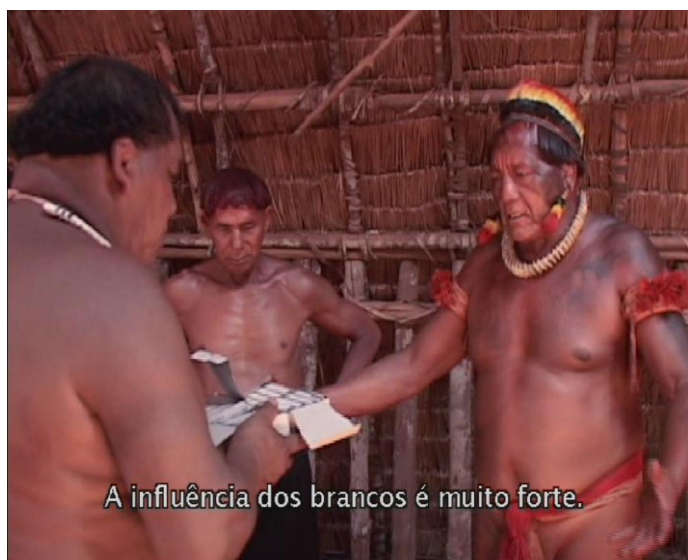
²³ O vídeo digital (em inglês: *Digital Video*, ou *DV*) é um formato digital de vídeo que permite a gravação em fitas magnéticas. O MiniDV é um dos mais populares formatos de fita para *DV* e destina-se ao mercado amador e semi-profissional, com a vantagem de um tamanho reduzido e qualidade superior, comparado ao formato VHS.



foi o que gravei.



Será que a nossa tradição
vai permanecer?



A influência dos brancos é muito forte.



Nossos filhos já estão virando branco.



Meninos, isto aqui não é meu.



Eu fiz pensando em vocês,



Figura 3: Sequência de oito frames retirados do filme “O manejo da câmera” de 2007. Na cena o cacique (esquerda) recebe uma caixa com filmes das tradições Kuikuro.

O filme acaba ali, na cena do cacique segurando a caixa cheia de fitas com tradições gravadas, materializadas e eternizadas no tempo e no espaço. "É assim que nós vamos permanecer", assim, por meio de imagens gravadas em uma fita. Toda esta construção final do filme, a ambientação, a força dada aos rituais em fita, os homens ao redor do cacique, aplaudindo a entrega de um "patrimônio" é extremamente forte e provocadora. Permanecer para quem? A despeito de quem?

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Tupi, or not tupi that is the question.²⁴

Lei do homem. Lei do antropófago. Quando, no título do presente trabalho, falo em "antropofagia visual", tento resgatar a ideia apresentada por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico, na Semana de Arte Moderna de 1922. Lá, como aqui, o primitivismo aparece como signo de deglutição crítica do outro: o moderno e civilizado. Devorar a "cultura" importada de forma a reelaborá-la, transformando, por fim, o importado em exportável.

²⁴ ANDRADE, O. Manifesto Antropofágico. In: Revista de Antropofagia, 1928. Ano 1, No.1

É a partir do forasteiro e sua câmera, de um aparato, de uma técnica e uma linguagem do "outro", desse choque cultural, social e político, que podemos ver o movimento de exportação da "cultura tradicional" indígena por meio dos vídeos. Mas, afinal, o que significa uma cultura tradicional? E por quê teriam os indígenas interesse em exportá-la?

Creio que aqui as duas perguntas se complementam, criando um entendimento também convergente. Dentro de um senso comum alimentado no imaginário nacional, falar em cultura tradicional para povos indígenas é quase um pleonasma. Como discutido no primeiro capítulo, o "ser" indígena parece uma condição presa justamente na tradição e em todo o inventário cultural à ele associado, os indígenas, enquanto "indígenas" são assim, prisioneiros de seus "símbolos convencionais", ou referenciais.

Entretanto, resgatando Roy Wagner, "mesmo os símbolos convencionais (referenciais), os quais não costumamos pensar como metáforas, têm o efeito de 'inovar sobre' (isto é, "ser reflexivamente motivados em contraste com") as extensões de suas significações para outras áreas" (WAGNER, 2010, p.17)

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.²⁵

Roteiros... invenções humanas. Narrativas articuladas intencionalmente, um ordenamento. Chego aqui no ponto que queria: a de que o próprio conceito de cultura é uma invenção humana. "Invenção, portanto, é cultura, e pode ser útil conceber todo os seres humanos, onde quer que estejam, como "pesquisadores de campo" que controlam o choque cultural da experiência cotidiana mediante todo tipo de "regras", tradições e fatos imaginados e construídos" (WAGNER, 2010, p.75)

A escolha, feita pelos próprios indígenas, pela recorrência de temas sobre a sua cultura e a importância da manutenção de suas tradições nos filmes do Vídeo nas Aldeias, pode ser entendida como processador de uma certa "auto-percepção"

²⁵ Id, ibid

decorrente do choque cultural. Auto-percepção que, por fim, desemboca no controle de seus signos convencionais em serviço do processo criativo da construção de sua identidade cultural diferenciante.

Essa identidade diferenciante, contudo, tem um pano de fundo político muito forte que se deixa transparecer no que pude observar da filmografia do Vídeo nas Aldeias. Como exemplo, retomo a fala do cacique HuniKui, no filme "Já me transformei em imagem", de 2008: "porque os brancos não sabem, mas a gente mostrando esses filmes, como é que nós vivemos, eles começam a entender que a gente tem uma outra cultura, outra língua, outra forma de viver. E que plantamos outro tipo de plantas. Agora, se a gente mostrar o que estamos fazendo, eles vão começar a respeitar a nossa forma de viver, a nossa língua e a nossa terra. Aí eles vão refletir".

Por fim, trago uma ideia que acredito sintetizar essa relação da metáfora da cultura em vídeo. "Se assumirmos que todo ser humano é um "antropólogo", um inventor de cultura, segue-se que todas as pessoas necessitam de um conjunto de convenções compartilhadas de certa forma similar à nossa "cultura" coletiva para comunicar e compreender suas experiências" (WAGNER, 2010, p.76). É nesse ponto que o cinema entra como uma linguagem de convenções compartilhadas, que torna inteligível a cultura do indígena para o "branco". Em uma engenharia reversa, é a antropologia praticada pelas sociedades indígenas, é o que filma e o que deixam filmar deles, que acaba por explicitar para nós mesmos os mecanismos que empregamos de forma implícita e, às vezes, inconfessável.

Referência Bibliográfica

ALTMANN, E. *Imagens do Monumental: Memória e identidade construídas pelo cinema nacional*. Disponível em: http://www.ifcs.ufrj.br/~nusc/eliska_contemporanea.pdf. Acesso em 5 de novembro de 2011.

ANDRADE, O. Manifesto Antropofágico. In: *Revista de Antropofagia*, 1928. Ano 1, No.1

AUMONT, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M. A estética do filme. Trad. Marina Appenzeller. 6ª ed. Campinas: *Papirus*, 2008. 304 p.

AVILA, C. F. D. *Colonialismo Interno: a recomposição de um conceito político e social*. Disponível em: http://cienciapolitica.servicos.ws/abcp2010/arquivos/9_7_2010_14_38_53.pdf Acesso em 6 de novembro de 2011.

BARROS, M. *Memórias Inventadas – As infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

BARTH, F. Grupos Étnicos e suas Fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo, Editora da UNESP, 1998.

BENTES, I. *Câmera muy very good para mim trabalhar*. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=11>. Acesso em 11 de novembro de 2011.

CAMINHA, Pero Vaz. *Carta a El-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. Edição Base, São Paulo, Dominus 1963. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/carta.pdf>. Acesso em 02 de agosto de 2011.

CASTRO, E. V. *No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é*. Disponível em: http://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf. Acesso em 20 de outubro de 2011.

GALLOIS, D. T.; Carelli, V.; *Vídeo e diálogo cultural: Experiência do projeto vídeo nas aldeias*. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a05.pdf>. Acesso em 05 de outubro de 2011.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005. 233 p.

_____. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Marcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC. 158 p.

GOLDMAN, Marcio. O fim da antropologia. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 89, Mar. 2011

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. *Exploração, colonialismo e luta pela democracia na América Latina*. Petrópolis: Vozes, Clacso e LPP/UERJ, 2002.

HALL, S. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. 1ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009. 410 p.

HALL, S. *Da diáspora, Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, 410 p.

IBRI, I. A. *O paciente objeto da semiótica*. Disponível em: http://www.maiszero.org/downloads/textos_anarco_sindicais/oPacienteObjetoDaSemioticaIvoIbri.pdf. Acessado em 18 de novembro de 2011.

LIMA, L. P. das N. S. *O contato e o outro: visões dicotômicas no centro da alteridade*, Brasília, 2011 (no prelo)

LINS, C.; Mesquita, C. *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 89 p.

LEOPOLDI, J. *Rousseau – estado de natureza, “o bom-selvagem” e as sociedades indígenas*. Disponível em http://www.unioeste.br/cursos/beltrao/economiadomestica/materiais/rousseau_bom_selagem.pdf. Acesso em 20 de outubro de 2011.

LOTMAN, Y. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 1978. 181 p.

MAINIERI, F. C. T *O labirinto textual: o filme como hipertexto – São Bernardo a S. Bernardo*, 2010. 388f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MONTEIRO, J.T. *Tapuias e Historiadores: Estudos de História Indígena e do Indigenismo*. Tese de Livre-Docência, IFCH-Unicamp, 2001, 233p.

OLIVEIRA, J. P.; Freire, C. A. R. *A presença indígena na formação do Brasil*. Brasília: SECAD/ MEC; UNESCO; LACED/ UFRJ, 2006. 264 p.

PAES, M. H. R. *Representações cinematográficas “ensinando” sobre o índio brasileiro: selvagem e herói nas tramas do império*. 2008. 196 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ROSA, G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1978.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens [1755]; Discurso sobre as ciências e as artes [1750]*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SCHULER, E. *Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a Experiência Waiãpi do “Video nas aldeias”*. Disponível em: http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/pelo_olhos.pdf. Acesso em 13 de outubro de 2011.

SILVA, J. G. *Entre o bom e o mau selvagem: Ficção e alteridade no cinema brasileiro*. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/viewFile/2436/1569>. Acesso em 6 de outubro de 2011.

SILVA, T. T.(org); Hall, S.; Woodward, K. *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. 129 p.

VEIGA NETO, A. Incluir para excluir. In: LARROSA, Jorge, SKLIAR, Carlos. *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosacnaify, 2010. 253 p.

Sítios consultados da internet

<http://coletivokuikurodecinema.blogspot.com/>

<http://www.festbrasil.com.br/>

<http://www.pibsocioambiental.org/>

<http://www.trabalhoindigenista.org.br/>

<http://www.videonasaldeias.org.br/>

ANEXO I

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

Ano	Título	Duração	Sinopse	Etnia	Tema	Créditos
1987	A Festa da Moça	18 min	O vídeo retrata o encontro dos índios Nambiquara com a sua própria imagem durante um ritual de iniciação feminina. A “moça nova “ permanece reclusa desde sua primeira menstruação, até as aldeias aliadas virem celebrar o fim da sua reclusão. Ao assistirem suas imagens na TV, eles se decepcionam e criticam o excesso de roupa. A festa seguinte é realizada e registrada com todo o rigor da tradição. Eufóricos com o resultado, eles resolvem retomar, diante da câmera, a furação de lábio e de nariz dos jovens, costume que haviam abandonado há mais de vinte anos	Nambiquara	Ritual e Vídeo	Diretor: Vincent Carelli Fotografia: Vincent Carelli Edição: Cleiton Capellosi, Antonio Jordão, Valdir Afonso
1988	Pemp	27 min	O Vídeo nas Aldeias narra a saga dos índios Parakatêjê/Gavião para manter sua identidade cultural e sua autonomia política frente aos megaprojetos de desenvolvimento implantados pelo governo no sul do Pará. Os índios conquistaram sua independência econômica exigindo indenizações das estatais por estes projetos. Kokrenum, líder do grupo e um dos poucos depositários das tradições, luta incansavelmente para “segurar” este	Gavião Parakatejê	Ritual e Vídeo	Diretor: Vincent Carelli Fotografia: Vincent Carelli Edição: Tutu Nunes

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			patrimônio cultural para as próximas gerações. Agora ele tem no vídeo o seu melhor aliado nesta empreita.			
1988	Wai'á, O Segredo dos Homens	15min	O ritual Wai'á, realizado a cada 15 anos, é uma etapa importante na iniciação dos jovens Xavante, no Mato Grosso. Para enfrentar a vida adulta e receber o poder dos espíritos, os meninos devem dançar expostos ao sol, quase sem água e comida, durante vários dias. Depois do jejum, eles passam por desmaios, sonhos e alucinações, entrando assim em contato com os espíritos que os ajudam na caça.	Xavante	Ritual	Diretora: Virgínia Valadão Edição: Tutu Nunes, Cleiton Capellosi
1989	Vídeo nas Aldeias	10 min	Uma apresentação do projeto Vídeo nas Aldeias mostra como quatro grupos indígenas brasileiros (Nambiquara, Gavião, Tikuna e Kaiapó) incorporaram o uso do vídeo nos seus projetos políticos e culturais.	Nambiquara, Gavião, Tikuna e Kaiapó	Vídeo	Diretor: Vincent Carelli Fotografia: Vincent Carelli Imagens adicionais: Murilo Santos, Altair Paixão, Renato Pereira Edição: Tutu Nunes Locução: Virgínia Valadão Produção: Centro de Trabalho Indigenista
1990	O Espírito da Tevê	18 min	As emoções e reflexões dos índios Waiãpi ao verem, pela primeira vez, a sua própria imagem e a de outros grupos indígenas num	Waiãpi	Vídeo	Diretor: Vincent Carelli Fotografia: Vincent Carelli Edição: Tutu Nunes

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			aparelho de televisão. Os índios refletem sobre a força da imagem, a diversidade dos povos e a semelhança de suas estratégias de sobrevivência frente aos não índios.			Consultoria Antropológica: Dominique Tilkin Gallois Som e Finalização: Cleiton Capellosi
1992	Boca Livre no Sararé	27 min	Em 1991, mais de seis mil garimpeiros invadem a reserva dos índios Nambiquara do Sararé. Ao mesmo tempo, madeireiras saqueiam suas matas ricas em mogno, madeira em extinção na Amazônia. Pressionando o Banco Mundial, com o qual o governo de Mato Grosso negocia um empréstimo, consegue-se a retirada dos invasores. Mas o roubo de madeira prossegue e a volta dos garimpeiros pode ocorrer a qualquer momento.	Nambiquara	Terra/ Conflito	Diretor: Vincent Carelli, Maurizio Longobardi, Virgínia Valadão Edição: Tutu Nunes
1993	Eu já fui seu irmão	32min	Um documentário sobre o intercâmbio cultural entre os Parakatêje, do Pará e os Krahô do Tocantins, que embora falem a mesma língua, nunca haviam se encontrado antes. Kokrenum, líder dos Parakatêjê e preocupado com a descaracterização do seu povo, resolve ir conhecer uma aldeia Krahô que conserva muitas de suas tradições. Um ano depois, os Paraktêjê retribuem o	Gavião Parakatejê/ Krahô	Tradição/ Vídeo	Diretor: Vincent Carelli Fotografia: Vincent Carelli Edição: Tutu Nunes

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			convite. No final, os chefes selam um pacto de amizade entre os dois povos.			
1993	A arca dos Zo'é	22min	Os índios Waiãpi, que conheceram os Zo'é através de imagens em vídeo, decidem ir ao encontro destes índios recém contactados no norte do Pará e documentá-los. Os Zo'é proporcionam aos visitantes o reencontro com o modo de vida e os conhecimentos dos seus ancestrais. Os Waiãpi, em troca, informam os Zo'é sobre os perigos do mundo branco que se aproxima, e que os isolados estão ansiosos por conhecer.	Waiãpi / Zo'é	Tradição/ Vídeo	Diretor: Vincent Carelli, Dominique Tilkin Gallois Roteiro: Vincent Carelli Fotografia: Vincent Carelli Edição: Tutu Nunes
1995	Antropofagia Visual	17min	O projeto Vídeo nas Aldeias introduz o vídeo entre os índios Enawenê Nauê, grupo ainda isolado no norte de Mato Grosso. Extrovertidos, os índios reagem à presença da câmera com um espírito performático surpreendente: muita palhaçada e uma encenação de ataques dos seus vizinhos, os Cinta- Larga. À medida que se acostumam a assistir filmes de ficção, resolvem	Enawenê- Nawê	Vídeo	Diretor: Vincent Carelli Roteiro: Mylton Severiano Fotografia: Vincent Carelli, Virgínia Valadão, Altair Paixão Edição: Tutu Nunes

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			produzir seu próprio filme.			
1995	Jane Moraita, Nossas festas	32min	Kasiripinã, o realizador Waiãpi, resolve mostrar para os brancos o trabalho de documentação que ele realiza para as aldeias de seu povo no Amapá. Ele apresenta e comenta três festas que encenam episódios do ciclo mítico da criação do universo. A festa Tamoko tem por tema a guerra e representa a morte de um monstro canibal. Na segunda festa, Pikyry, os dançarinos encenam a piracema. A última é a dança das flautas Turé, que os Waiãpi tocam em homenagem ao criador Janejar, com uma encenação propiciatória da morte da anta.	Waiãpi	Ritual	Diretor: Kasiripinã Waiãpi Edição: Tutu Nunes
1995	YÃKWÁ, O banquete dos espíritos	54min.	Um documentário em quatro episódios sobre o mais importante ritual dos índios Enawenê Nawê, o Yãkwa. Todo ano, ao longo de sete meses, os espíritos são reverenciados com alimentos, cantos e danças.	Enawenê-Nawê	Ritual	Diretor: Virgínia Valadão (13/08/52 - 02/06/98) Fotografia: Vincent Carelli Altair Paixão Edição: Tutu Nunes Pesquisa: Fausto Campoli

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

						Produção: Fausto Campoli
1996	Placa não fala	26min	Os índios Waiãpi narram sua trajetória desde os primeiros contatos com uma frente garimpeira na década de 70, até a demarcação de suas terras, concluída em 1996. Numa experiência piloto do Projeto de Demarcação de Terras Indígenas do G7, os Waiãpi dirigiram e executaram os trabalhos demarcatórios, com acessoria do CTI e da Funai. Enquanto narram a demarcação de suas terras, os índios Waiãpi fazem uma reflexão suas concepções de território desde antes do contato até os dias de hoje.	Waiãpi	Terra	Diretor: Vincent Carelli, Dominique Tilkin Gallois Fotografia: Vincent Carelli Imagens adicionais: Kasiripinã Waiãpi, Geoffrey O'Connors, Altair Paixão Edição: Tutu Nunes
1996	Programa de índio 1, 2, 3, 4	26min.	Como o índio é tratado na TV e como poderia ser a participação indígena na televisão brasileira.		TV/ Vídeo	Diretor: Vincent Carelli, Gloria Albuez Edição: Tutu Nunes

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

1997	MORAYNGAVA	16min.	Morayngava, o “desenho das coisas”, Yngiru, a “caixa das almas”, os filmes, sonhos dos pajés. Assim os Asurini definem o vídeo recém-chegado em sua aldeia. Ao descobrirem que é possível guardar suas imagens, os velhos lamentam não ter gravado seus antepassados e resolvem registrar a iniciação de um pajé, tradição ameaçada pelos novos tempos.	Asurini	Vídeo	Diretor: Regina Müller, Virgínia Valadão (13/08/52 - 02/06/98) Fotografia: Virgínia Valadão (13/08/52 - 02/06/98) Edição: Tutu Nunes
1997	Tem que ser curioso	16min	Caimi Waiassé fala sobre a sua iniciação ao vídeo na aldeia Xavante de Pimentel Barbosa em Mato Grosso. Este vídeo nos dá a oportunidade de ver um videasta fazendo uma retrospectiva da sua trajetória. Um belo documento sobre como um realizador aprende a dominar o seu instrumento para expressar a sua visão de mundo. “Através da câmera, tive a oportunidade de conhecer vários tipos de cultura, vários povos indígenas, tanto aqui no Brasil como fora”.	Xavante	Vídeo	Direção e Fotografia: Caimi Waiassé Roteiro: Caimi Waiassé, Tutu Nunes Edição: Caimi Waiassé, Tutu Nunes

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

1998	Hepari Idub'rada, Obrigado Irmão	17min	Desde a primeira vez em que viu uma câmera de vídeo nas mãos de seu irmão, Divino Tserewahú, Xavante da aldeia de Sangradouro (MT) teve certeza de que seria "filmador". Hoje Divino domina a linguagem e as técnicas de gravação e edição e nos conta a trajetória de seu trabalho em parceria com a sua comunidade.	Xavante	Vídeo	Diretor: Divino Tserewahú Fotografia: Divino Tserewahú Edição: Tutu Nunes
1998	Segredos da mata	37min	Quatro fábulas sobre monstros canibais narradas e interpretadas pelos índios Waiãpi da aldeia de Taitetuwa. " Fizemos o vídeo", dizem eles, "para alertar os incautos. Até um não-índio pode ser devorado por estes monstros ao entrar na mata".	Waiãpi	Ritual	Diretor: Vincent Carelli, Dominique Tilkin Gallois Fotografia: Vincent Carelli Edição: Tutu Nunes
1999	Wapté Mnhõnõ, Iniciação do Jovem Xavante	56min	Documentário sobre a iniciação dos jovens Xavante, realizado durante as oficinas de capacitação do projeto Vídeo nas Aldeias. A convite de Divino, da aldeia Xavante Sangradouro, 4 Xavantes e um Suyá realizam, pela primeira vez, um trabalho	Xavante	Ritual/ Vídeo	Diretor: Divino Tserewahú Fotografia: Divino Tserewahú, Whinti Suyá, Caimi Waiassé, Jorge Protodi Edição: Tutu Nunes

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			coletivo. Durante o registro do ritual, diversos membros da aldeia elucidam o significado dos segmentos deste complexo cerimonial.			Produção: Bartolomeu Patira
2000	Índio na Tevê	5min	No dia 18 de setembro de 2000, aniversário de 50 anos da TV brasileira, Hiparendi Xavante exhibe filmes de índios na estação de metrô da Praça da Liberdade em São Paulo, e entrevista os passantes sobre a presença do índio na tevê.	Xavante	TV/ Vídeo	Diretor: Vincent Carelli Fotografia: Vincent Carelli Edição: Tutu Nunes / Editor Produção: Lucila Meirelles
2000	Índios no Brasil. 1. Quem são eles?	18min.	A série de dez programas educativos "Índios no Brasil", produzida para renovar o currículo escolar, é apresentada pelo líder indígena Ailton Krenak, e mostra, sem intermediários, como vivem e o que pensam os índios de nove povos dispersos no território nacional. O primeiro programa da série traz à tona, por meio de entrevistas com populares em diversas partes do país, o desconhecimento	Hunikui (Kaxinawá) / Maxacali / Pankararu / Y anomami	Tradição/ Cultura	Direção e Fotografia: Vincent Carelli Fotografia: Altair Paixão - Cinegrafista Edição: Tutu Nunes / Editor Realização: Tv Escola/Mec/Video Nas Aldeias

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			e os estereótipos do senso comum sobre a realidade indígena que está na base do processo de discriminação sofrido por estas comunidades. O índio é aquele que anda pelado no mato? O índio está acabando? O índio está deixando de ser índio? Os nove personagens escolhidos para representarem seus povos vão rebatendo um a um estes equívocos.			
2000	Índios no Brasil. 4. Quando Deus visita a aldeia	18min	Os mesmos jovens visitam a tribo dos Kaiowás, no Mato Grosso do Sul, esperando encontrar algo similar à aldeia dos Krahô. Mais uma vez suas expectativas caem por terra. Já nas primeiras impressões os jovens sentem as diferenças: as casas dispersas, já não existem mais matas ao redor e as pessoas estão maltrapilhas. Para além das aparências, eles descobrem a intensa vida religiosa dos Kaiowá e a opressão de que são vítimas por parte dos colonos que tomaram as suas terras. No final, eles concluem que cada povo	Guarani-Kaiowá	Tradição/ Cultura	Diretor: Vincent Carelli Edição: Tutu Nunes Realização: Tv Escola, Ministério da Educação

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			indígena é único, tão diferente entre si como o povo japonês do alemão.			
2000	Índios no Brasil. 10. Nossos direitos	17min.	Depoimentos sobre os direitos já conquistados e legitimados pela constituição atualmente vigente: o direito à terra, à saúde, ao ensino de suas línguas e à livre organização de suas comunidades. Lideranças indígenas reiteram a necessidade de se respeitar os direitos conquistados pelos povos indígenas. Há depoimentos do líder da federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIR), Pedro Garcia e lideranças das tribos indígenas Kaiowá, Kaxinawá, Yanomami, Ashaninka e Kaingang.	Ashaninka /Guarani- Kaiowá/Hunik ui (Kaxinawá)/ Kaingang/Yanomami	Denúncia /Cultura	Direção e Fotografia: Vincent Carelli Fotografia: Altair Paixão - Cinegrafista Edição: Tutu Nunes / Editor
2000	Moyngo, O Sonho de Maragareum	42min	A partir de um registro realizado por Kumaré e Kanaré IKPENG do ritual de iniciação dos meninos, a comunidade resolve, numa oficina de vídeo, encenar o mito de origem do cerimonial. O herói mítico Maragareum sonha com a morte	Ikpeng	Ritual	Diretor: Natuyu Yuwipo Txicão, Kumaré Ikpeng, Karané Ikpeng Edição: Leonardo Sette

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			coletiva dos habitantes da aldeia do seu compadre Epium. Ao chegar nesta aldeia, ele encontra de fato todos mortos. Ao cair da noite, Maragareum, escondido na maloca, presencia e aprende o cerimonial do Moyngo realizado pelos espíritos dos mortos.			
2000	No tempo das chuvas	38min.	Crônica do cotidiano da comunidade Ashaninka na estação das chuvas a partir dos registros realizados durante a oficina na aldeia do rio Amônia no Estado do Acre. A cumplicidade entre os realizadores e os Ashaninka faz o filme ir além da mera descrição das atividades, refletindo o ritmo da aldeia e o humor de seus habitantes.	Ashaninka	Cotidiano /Cultura	Diretor: Isaac Pinhanta, Valdete Pinhanta Fotografia: Valdete Pinhanta, Adalberto Domingos Kaxinawá (Maru), Isaac Pinhanta, Jaime Llullu
2001	MARANGMOTXÍNGM O MĪRANG Das crianças Ikpeng para o mundo	35min.	Quatro crianças Ikpeng apresentam sua aldeia respondendo à vídeo-carta das crianças da Sierra Maestra em Cuba. Com graça e leveza, elas mostram suas famílias, suas brincadeiras, suas festas, seu modo de vida. Curiosas em conhecer crianças de	Ikpeng	Cotidiano /cultura/ vídeo	Diretor: Karané Ikpeng, Natuyu Yuwipo Txicão, Kumaré Ikpeng Edição: Mari Corrêa Produção: Vídeo Nas Aldeias

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			outras culturas, elas pedem para que respondam à sua vídeo-carta.			
2001	Shomõtsi	42min	Crônica do cotidiano de Shomõtsi, um Ashenika da fronteira do Brasil com o Perú. Professor e um dos videastas da aldeia, Valdete retrata o seu tio, turrão e divertido.	Ashaninka	Cotidiano /Personagem	Diretor: Valdete Pinhanta Edição: Mari Corrêa
2001	Wai'á Rini, O poder do sonho	48min	A festa do Wai'á, dentro do longo ciclo de cerimônias de iniciação do povo Xavante, é aquela que introduz o jovem na vida espiritual, no contato com as forças sobrenaturais. O diretor Divino Tserewahú vai dialogando com o seu pai, um dos dirigentes deste ritual, para revelar o que pode ser revelado desta festa secreta dos homens, onde os iniciandos passam por muitas provações e perigos.	Xavante	Ritual	Diretor: Divino Tserewahú Fotografia: Divino Tserewahú Edição: Valdir Afonso
2002	Vídeo nas Aldeias se apresenta	33min.	Apresentação da trajetória recente do Vídeo nas Aldeias, suas oficinas de formação e a produção indígena. Criado em 1987, o projeto começou a introduzir o vídeo em		Vídeo	Diretor: Vincent Carelli, Mari Corrêa Fotografia: Karané Ikpeng,Caimi Waiassé,Altair

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			comunidades indígenas que produziam registros para consumo interno. Em 1995, a abertura de um espaço na TV educativa de Cuiabá, levou o projeto a produzir o “Programa de Índio”, uma experiência inédita na televisão brasileira. Desde 1997, o Vídeo nas Aldeias investe, através de oficinas nacionais e regionais, na formação da primeira geração de documentaristas indígenas.			Paixão - Cinegrafista Edição: Mari Corrêa
2003	Daritizé, Aprendiz de curador	35min	Com a divulgação do seu vídeo “Wai’a Rini, O poder do sonho” em outras aldeias Xavante, os moradores da Aldeia Nova da reserva de São Marcos pediram ao Divino que filmasse o mesmo ritual em sua aldeia. “Aprendiz de curador” descreve o cerimonial do Wai’á, no qual os jovens são iniciados ao mundo espiritual para desenvolver o seu poder de cura.	Xavante	Vídeo/ Ritual	Diretor: Divino Tserewahú Fotografia: Divino Tserewahú Edição: Leonardo Sette, Divino Tserewahú
2004	Nguné Elü, O dia em que	28min	Durante uma oficina de vídeo na aldeia kuikuro, no Alto Xingu, ocorre um eclipse.	Kuikuro	Ritual	Diretor: Maricá Kuikuro, Takumã Kuikuro

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

	a lua menstruou		De repente, tudo muda. Os animais se transformam. O sangue pinga do céu como chuva. O som das flautas sagradas atravessa a escuridão. Não há mais tempo a perder. É preciso cantar e dançar. É preciso acordar o mundo novamente. Os realizadores kuikuro contam o que aconteceu nesse dia, o dia em que a lua menstruou.			Fotografia: Takumã, Mariká, Amuneri, Asusu, Jairão E Maluki Kuikuro Edição: Leonardo Sette Produção: Vídeo Nas Aldeias
2005	Kiarãsa Yô Sâty, O amendoim da cutia	51min	O cotidiano da aldeia Panará na colheita do amendoim, apresentado por um jovem professor, uma mulher pajé e o chefe da aldeia.	Panará	Cotidiano /Ritual/ Vídeo	Direção E Fotografia: Paturi Panará, Komoi Panará Edição: Vincent Carelli, Leonardo Sette Produção: Vídeo Nas Aldeias
2006	A gente luta mas come fruta	40min	O manejo agroflorestal realizado pelos Ashaninka da aldeia APIWTXA no rio Amônia, Acre. No filme eles registram, por um lado, seu trabalho para recuperar os recursos da sua reserva e repovoar seus rios e suas matas com espécies nativas, e por outro, sua luta contra os madeireiros que	Ashaninka	Natureza/ Conflito	Diretor: Valdete Pinhanta, Isaac Pinhanta Fotografia: Valdete, Isaac, Benki, Tsirotsi, Hatã, Enisson Edição: Tiago Pelado Música: Katari, Autor: Wãtsire, Produção: Fora Do Eixo E

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			invadem sua área na fronteira com o Peru.			Associação Apiwtxa
2006	Imbé Gikegü, Cheiro de pequi	36min.	É tempo de festa e alegria no Alto Xingu. A estação seca está chegando ao fim. O cheiro de chão molhado mistura-se ao doce perfume de pequi. Mas nem sempre foi assim: se não fosse por uma morte, o pequi talvez jamais existisse. Ligando o passado ao presente, os realizadores kuikuro contam uma estória de perigos e prazeres, de sexo e traição, onde homens e mulheres, beija-flores e jacarés constroem um mundo comum.	Kuikuro	Mitos	Diretor: Maricá Kuikuro, Takumã Kuikuro Fotografia: Maricá Kuikuro, Maluki Kuikuro, Amunegi Kuikuro, Mahajugi (Jairão) Kuikuro, Takumã Kuikuro, Asusu Kuikuro Produção: Vídeo Nas Aldeias/ Aikax- Associação Indígena Kuikuro Do Alto Xingu, E Documenta Kuikuro/Museu Nacional
2007	Espero que vocês gostem destes filmes	10min	Este vídeo apresenta a festa de inauguração do DVD Cineastas Indígenas: Kuikuro na aldeia Ipatse, Xingu, em 2007	Kuikuro	Vídeo	Diretor: Takumã Kuikuro Edição: Ernesto Ignacio De Carvalho
2007	Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera	17min	O cacique Afukaká, dos índios Kuikuro no Alto Xingu, conta a sua preocupação com as mudanças culturais da sua aldeia e seu plano de registro das tradições do seu povo,	Kuikuro	Vídeo/ Tradição	Diretor: Coletivo Kuikuro De Cinema Edição: Takumã Kuikuro, Joana Collier, Vincent Carelli E Tiago

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			e os jovens cineastas indígenas narram a sua experiência neste trabalho.			Pelado Produção: Vídeo Nas Aldeias, Aikax E Documenta Kuikuro
2007	KUHI IKUGÜ, Os Kuikuro se apresentam	7min	Os Kuikuro apresentam sua história, desde seus antepassados, passando pelos conflitos com os brancos, até as mudanças de suas vidas no mundo contemporâneo.	Kuikuro	Cotidiano /Contato	Diretor: Coletivo Kuikuro De Cinema Edição: Vincent Carelli, Takumã Kuikuro, Tiago Pelado Produção: Vídeo Nas Aldeias, Aikax E Documenta Kuikuro
2008	Filmando Manã Bai	18min.	Em 2007, o cineasta Zezinho Yube decide filmar a história de seu pai, o professor e pesquisador Huni kui Joaquim Maná. O projeto resultou no vídeo Manã Bai, A história de meu pai, selecionado pelo programa Revelando Brasis Ano II. Filmando Manã Bai é uma reflexão de Zezinho sobre o filme, o processo de realização, suas dificuldades e escolhas como cineasta e a delicada relação com seu personagem.	Hunikui (Kaxinawá)	Vídeo	Diretor: Vincent Carelli Edição: Ernesto Ignacio De Carvalho Realização: Vídeo Nas Aldeias

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

2008	Já me transformei em imagem	32min	Comentários sobre a história de um povo, feito pelos realizadores dos filmes e por seus personagens. Do tempo do contato, passando pelo cativeiro nos seringais, até o trabalho atual com o vídeo, os depoimentos dão sentido ao processo de dispersão, perda e reencontro vividos pelos Huni kui.	Hunikui (Kaxinawá)	Vídeo	Diretor: Zezinho Yube Edição: Ernesto Ignacio De Carvalho Realização: Vídeo Nas Aldeias
2008	Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada	63min	Sem matas para caçar e sem terras para plantar, os Mbya-Guarani dependem da venda do seu artesanato para sobreviver. Três jovens Guarani acompanham o dia-a-dia de duas comunidades unidas pela mesma história, do primeiro contato com os europeus até o intenso convívio com os brancos de hoje.	Guarani-Mbya	Contato/ Contato	Diretor: Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico Edição: Ernesto Ignacio De Carvalho Produção: Vídeo Nas Aldeias E Iphan
2008	Para os nossos netos	10min	Personagens e realizadores Panará traçam comentários sobre o processo de criação dos filmes O Amendoim da Cutia e Depois do Ovo, a Guerra e o uso do vídeo em sua comunidade.	Panará	Vídeo	Direção e Fotografia: Mari Corrêa, Vincent Carelli Fotografia: Komoi Panará, Paturi Panará

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

2008	Prâra Jõ, Depois do ovo, a guerra	15min.	As crianças Panará apresentam seu universo em dia de brincadeira na aldeia. O tempo da guerra acabou, mas ainda continua vivo no imaginário das crianças.	Panará	Mito/ Cultura	Diretor: Komoi Panará Edição: Daniel Bandeira
2009	Corumbiara	117min.	O filme “Corumbiara”, de Vincent Carelli logo entrará no circuito comercial de salas de cinema de todo o Brasil. O filme foi premiado em diversos festivais no Brasil e continua recebendo vários convites para participação em mostras e festivais. Seis meses após o lançamento nas salas de cinema, Corumbiara estará disponível para distribuição em DVD pelo Vídeo nas Aldeias. A seguir, a sinopse do Filme: “Corumbiara”, 117 min, 2009, de Vincent Carelli. Em 1985, o indigenista Marcelo Santos, denuncia um massacre de índios na Gleba Corumbiara (RO), e Vincent Carelli filma o que resta das evidências. Bárbaro demais, o caso passa por fantasia, e cai no esquecimento.	Akuntsu / Kan oê	Terra/ Conflito	Diretor: Vincent Carelli Fotografia: Altair Paixão - Cinegrafista, Vincent Carelli Edição: Mari Corrêa

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			Marcelo e sua equipe levam anos para encontrar os sobreviventes. Duas décadas depois, “Corumbiara” revela essa busca e a versão dos índios...			
2009	KIDENE - Academia Kuikuro	5min.	A preparação do homem Kuikuro para a luta. Do coletivo de cinema Kuikuro. Resultado de oficinas de formação em audiovisual para o povo Kuikuro. Editado em oficina de edição interprogramas, produzida com o apoio do Ponto Brasil, da TV Brasil.	Kuikuro	Ritual	Direção e Fotografia: Takumã Kuikuro Fotografia: Asusu Kuikuro Edição: Leonardo Sette
2009	Nós e a cidade	6min.	"Deus sabia que as matas iam acabar e que nos teríamos que viver do artesanato, por isso ele nos deu esse talento de seduzir os brancos com estes bichinhos de madeira". Esta é uma versão de 5 minutos do filme "Duas aldeias, uma caminhada", de Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites, três realizadores Guarani. O filme original é resultado de oficinas de formação em	Guarani-Mbya	Contato/ Cultura	Diretor: Ariel Duarte Ortega Edição: Ernesto Ignacio De Carvalho, Tatiana Almeida

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			audio-visual para o povo guarani, dentro do projeto Vídeo nas Aldeias. Esta versão é um "interprograma", produzido com o apoio do Ponto Brasil, a ser veiculado na TV Brasil, num especial de Interprogramas dedicado ao Vídeo nas Aldeias.			
2009	Troca de Olhares	5min.	O Vídeo nas Aldeias deu início às atividades do seu projeto "Troca de Olhares", no qual realizadores indígenas irão participar de intercâmbios em comunidades não indígenas, e vice-versa. Nesta primeira experiência, Zezinho Yube e Bebito Pianko passaram um mês na comunidade do Pereirão, no Rio de Janeiro.	Ashaninka / H unikui (Kaxinawá)	Vídeo/ Cultura	Diretor: Zezinho Yube, Valdete Pinhanta, Ernesto Ignacio De Carvalho
2009	Yaõkwá, um patrimônio ameaçado	54min.	O Ritual Yaõkwa é a mais importante e longa celebração realizada pelo povo indígena Enawênê Nawê, mas está ameaçado pela construção de um complexo de hidrelétricas que alterariam o quadro da reprodução dos peixes, alimento essencial tanto na dieta, quanto na realização do	Enawenê- Nawê	Ritual/ Denúncia	Diretor: Fausto Campoli, Vincent Carelli Fotografia: Altair Paixão - Cinegrafista, Tiago Campos Torres, Vincent Carelli

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

			ritual para essa etnia.			
2010	Cineastas Indígenas	32min	À partir de um encontro de realizadores indígenas na sede do Vídeo nas Aldeias em Olinda, o filme traça um perfil dos seus principais cineastas e sua atuação em suas aldeias.	Ashaninka/Guarani-Mbya/ Hunikui Kaxinawá)/ Kisêdjê/Kuikuro/Xavante	Vídeo/ Cultura	Diretor: Vincent Carelli Fotografia: Leonardo Sette, Ernesto Ignacio De Carvalho, Patricia Ferreira, Sergio Stagnaro, Tiago Campos Torres Edição: Leonardo Sette Finalização: Ernesto Ignacio De Carvalho
2010	Peixe Pequeno	3min.	Enquanto todos estão ocupados com a pesca no acampamento Enauênê Nauê...	Enawenê-Nawê	Cotidiano	Diretor: Vincent Carelli, Altair Paixão - Cinegrafista Fotografia: Vincent Carelli, Altair Paixão - Cinegrafista, Tiago Campos Torres Edição: Leonardo Sette Produção: Vídeo Nas Aldeias
2010	Uma aldeia chamada	52min.	A nova geração de cineastas Ashaninka revela o dia a dia da aldeia APIWTXA, no	Ashaninka	Personagens /	

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.

ANEXO 1 - Tabela de filmes do Vídeo nas Aldeias

	APIWTXA		rio Amônia no Acre, com alguns de seus personagens mais pitorescos.		Vídeo/ Cotidiano	
2011	As Hiper Mulheres		Temendo a morte da esposa idosa, um velho pede que seu sobrinho realize o Jamurikumalu, o maior ritual feminino do Alto Xingu (MT), para que ela possa cantar mais uma última vez. As mulheres do grupo começam os ensaios enquanto a única cantora que de fato sabe todas as músicas se encontra gravemente doente	Kuikuro	Ritual/ Cultura	<p>Direção: Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro</p> <p>Produção executiva: Carlos Fausto e Vincent Carelli.</p> <p>Fotografia: Mahajugi Kuikuri, Munai Kuikuro e Takumã Kuikuro</p> <p>trilha sonora: mulheres Kuikuro</p>

A presente tabela inclui somente os vídeos por mim assistidos, tendo sido, alguns, referenciados no trabalho. A filmografia completa do projeto disponibilizada no site contém 78 filmes.