

MARCELO DO NASCIMENTO MELCHIOR

**IDENTIDADE CULTURAL E AUTO – REPRESENTAÇÃO
CINEMATOGRAFICA INDÍGENA XAVANTE.**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - UFG

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

GOIÂNIA – GO

2011

MARCELO DO NASCIMENTO MELCHIOR

**IDENTIDADE CULTURAL E AUTO – REPRESENTAÇÃO
CINEMATOGRAFICA INDÍGENA XAVANTE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Comunicação da Universidade Federal de Goiás – UFG, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Mídia e Cultura.

Orientador: Prof. Dra. Rosa Maria Berardo



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - UFG

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**GOIÂNIA – GO
2011**

**IDENTIDADE CULTURAL E AUTO – REPRESENTAÇÃO
CINEMATOGRAFICA INDÍGENA XAVANTE.**

MARCELO DO NASCIMENTO MELCHIOR

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Rosa Maria Berardo - UFG
(Orientadora)

Profa. Dr. Aleksandro Ratts - UFG

Prof. Dr. José Francisco Serafim - UFBA

... A sociedade Xavante povo ousado e guerreiro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu saudoso e querido pai, João Melchior Filho (in memorian), mesmo não estando presente fisicamente, espiritualmente percebo em todos os momentos da minha vida, e à minha amada mãe, Carmeli do Nascimento, pelo amor e exemplo de vida que sempre me deu.

À Prof^ª. Dr^ª. Rosa Maria Berardo, pelo seu envolvimento como orientadora, com críticas e sugestões relevantes que contribuíram para a elaboração desta dissertação.

Agradeço ao Thomaz secretario do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás pela presteza em seu atendimento nas solicitações de informações relativas ao curso. Em especial ao Coordenador do PPGCOM/UFG, Prof^ª. Dr. Goiamérico Felício, pelo auxílio e pela atenção dispensada no período da pesquisa e por ter facilitado o contato com professores e alunos do programa e também por ter a oportunidade de ter sido seu aluno.

Aos professores e alunos do programa de pós-graduação pela acolhida e amizade que estabelecemos ao longo desses dois anos.

A coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudo que permitiu a realização deste trabalho e do curso de Mestrado. Agradeço imensamente ao povo Xavante de uma maneira peculiar aos que moram na aldeia de Sangradouro MT, que ao longo desses 11 anos de caminhada estamos construindo juntos novas alternativas para uma vida mas justa onde as diferenças étnicas sejam respeitadas e valorizadas!

MELCHIOR, Marcelo do Nascimento. Identidade cultural e auto-representação cinematográfica indígena Xavante. Goiânia, 2010, p.173, Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, 2011.

RESUMO

IDENTIDADE CULTURAL E AUTO-REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA INDÍGENA XAVANTE.

A pesquisa faz uma análise a respeito da Produção Cinematográfica dos índios Xavante do estado de Mato Grosso. Buscando entender as expressões e visões nas quais os próprios indígenas se auto-representam em suas produções visuais. O mundo contemporâneo possibilita o acesso a novas tecnologias de forma prática e dinâmica. Desse modo as culturas que por assim chamamos de “minoritárias” estabelecem mecanismos de relações com esses novos processos em benefício próprio e do grupo, exemplo disso é o uso da câmera como um meio para criação de vídeos. Os indígenas de um modo geral e em particular a etnia Xavante, aos poucos mostram que é possível romper com os paradigmas de inferioridade cultural no qual foram vítimas no decorrer da história. Pois, muito do imaginário que perpassa a imagem do índio no cinema é perceptível de uma enorme carga preconceituosa e não verossímil da realidade, verificamos isso se nos atentarmos diante dos filmes de ficção ou mesmo documentários, que enfocam sociedades indígenas que foram produzidos por não índios. O cinema brasileiro desde o seu início, tematizou o índio em suas produções e por muito tempo, esses filmes tiveram como referência não o índio real, mas aquele construído pela literatura romântica, marcadamente idealizado. Temos como questionamento principal, entender as produções cinematográficas realizadas por cineastas indígenas, num olhar diferenciado/intercultural e dinâmico.

Palavras-chave: Identidade Cultural. Auto-Representação. Cinema/Documentário.

**IDENTITY CULTURAL AND SELF-REPRESENTATION CINEMATOGRAPHY
NATIVE XAVANTE.**

ABSTRACT: The research makes an analysis on the Film Production of the Xavante Indians of Mato Grosso. In order to understand the expressions and visions in which the indigenous people themselves to self-represent in their visual productions. The contemporary world provides access to new technologies in a practical and dynamic. Thus cultures that so called "minority" establish mechanisms for relations with these new processes for their own benefit and the group, example is the use of the camera as a means for creating videos. Indigenous people in general and in particular the ethnic Xavante slowly show that it is possible to break with the paradigms of cultural inferiority in which they were victims throughout history. For much of the imagery that pervades the image of Indian cinema is a huge burden of perceived biased and not credible reality, we see that if we neglect before feature films or documentaries that focus on indigenous societies that were produced by non-Indians . Brazilian cinema since its inception, the Indian thematized in his productions and long, these movies have as a reference not the real Indian, but one built in romantic literature, strongly idealized. We have as a major challenge to understand the film productions made by indigenous filmmakers, a different look / intercultural and dynamic.

Key- works: Identity Cultural, Self-Representation, Film / Documentary

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
2- JUSTIFICATIVA	15
3- OBJETIVO GERAL	18
3.1- OBJETIVOS ESPECIFICOS	18
4- METODOLOGIA	19
CAPÍTULO I -	23
5- CULTURA COMO PRODUÇÃO DE SENTIDO NA SOCIEDADE XAVANTE	24
6- OS INDIOS XAVANTE E SUAS MANIFEST	25
7- CULTURA, ALTERIDADE E M	30
8- POR UMA POSSÍVEL REPRESENTAÇÃO	34
9- REPRESENTAÇÃO INDÍGENA NO CINEMA	39
CAPITULO II	58
10- COMPREENDENDO O FILME: ‘WARINI-O PODER DO SONHO’	59
11- A IMPORTÂNCIA DE ANALISAR UM FILME DOCUMENTÁR	62
12- IMAGENS	98
12.1- ANÁLISE DE SEQUENCIAS	101
13- AS IMAGENS QUE EXPRESSAM TODA A COMUNIDADE – CRIANÇAS, JOVENS, ADULTOS: HOMENS, MULHERES, ANCIÃOS	118
CAPITULO III	128
14- ALGUMAS “VOZES” SOBRE A AUTO-REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA	129
14.1- RELATO I	130
14.2- RELATO II	138
14.3- RELATO III	148
14.4- RELATO IV	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172

INTRODUÇÃO

A pesquisa faz uma análise a respeito da Produção Cinematográfica dos índios Xavante do estado de Mato Grosso. Buscando entender as expressões e visões nas quais os próprios indígenas se auto-representam em suas produções visuais. Para essa análise foram realizadas seis visitas à aldeia Xavante de Sangradouro no estado de Mato Grosso, no período de março de 2009 à janeiro de 2011. Conversas formais e informais foram realizadas com alguns Xavante sobre a produção cinematográfica que está sendo desenvolvida nos últimos anos. Buscando entender o porquê e as motivações que levam esses indígenas a utilizarem a câmera como um instrumento de registro de imagens. Sabemos que muito do imaginário que perpassa a imagem do índio é perceptível de uma enorme carga preconceituosa e não verossímil da realidade, verificamos isso se nos atentarmos diante dos filmes de ficção ou mesmo documentários, que enfocam sociedades indígenas que foram produzidos por não índios. O cinema brasileiro desde o seu início, tematizou o índio em suas produções e por muito tempo, esses filmes tiveram como referência não o índio real, mas aquele construído pela literatura romântica, marcadamente idealizada. Em sua tese de doutoramento a professora Berardo realiza uma análise das imagens estereotipadas que os filmes difundiam, o tema da tese é: “Image de l’indien au cinema de fiction dès années 70”. (Rosa Berardo, Sorbonne, Paris 3, ano 2000). Temos como questionamentos entender as produções que são feitas pela própria etnia, ou seja, os índios falando deles mesmos

Os primeiros filmes do cinema brasileiro, que se enquadram na temática indígena, foram geralmente realizados por imigrantes em sua maioria, italianos e espanhóis. Estes vinham com práticas de atuação originárias da ópera e a ela deviam

muito de seu estilo nas produções.

Esses pioneiros do cinema brasileiro, logo elegeram este “outro indígena” como um possível objeto de sua atenção e fantasia. Ao que parece, isso evidencia o quanto o personagem indígena atraiu a atenção dos europeus, fascinados pelo exotismo e idealização dos povos originários, habitantes das Américas. Vale ressaltar que a primeira retratação de um índio foi feita em um filme de ficção - O Guarani de Salvatore Lazzaro em 1911. O personagem indígena neste filme é caracterizado: através do uso excessivo de maquiagem, uma vez que ainda não se utilizam atores indígenas. Estes atores são brancos e têm que usar uma pasta especial, para ficarem, próximos da cor do índio.

Na análise mais geral dos filmes, o personagem indígena aparece na sua maioria em segundo plano, em relação ao branco (raramente ele aparecerá isoladamente). Quando “índios” aparecem em segundo plano, o primeiro plano é ocupado por um herói não índio, que é o personagem principal. Essa imagem estereotipada do indígena perdura por várias décadas, inúmeros filmes são apresentados para a sociedade, ora com preconceitos estampados, ora numa visão romântica, ora numa visão índio e natureza.

A partir da década de noventa começa a surgir no Brasil, iniciativas por políticas públicas onde os grupos indígenas possam retratar e relatar suas imagens audiovisuais onde os acontecimentos cotidianos do grupo, bem como rituais, cerimônias e celebrações sejam expressos, divulgados para outras culturas, bem como guardados para as futuras gerações.

A busca por uma auto-representação é extremamente recente. O índio Brasileiro foi de um certo modo sempre tematizado, demonstrando assim, qualidades

pejorativas sobre os mesmos (preguiçosos , sem cultura, bichos do mato..etc). Essas expressões atravessavam o cinema, tanto no Brasil quanto no exterior, criando um estereótipo sobre os índios

Na década de 90 surge movimentos não governamentais que incentivam a auto – representação indígena no que se refere a produção de filmes e documentários, onde o próprio indígena fale de si mesmo, conte a sua visão a partir do seu olhar, das suas vivências culturais.

Vincent Carelli foi o cineasta precursor desse movimento. Seu trabalho anterior como indigenista lhe havia mostrado que muitas equipes de reportagem ou de etnólogos não faziam mais que "furtar" imagens dos índios. A partir dessa realidade ele começou a ensinar aos índios o manejo de uma câmera de vídeo, de modo que fossem eles mesmos capazes de registrar suas imagens, ainda que sob supervisão dele ou de outros cineastas.

Hoje, o processo iniciado há quase 20 anos culmina com o acesso de muitas etnias a produção audiovisual. São eles que registram e manipulam suas imagens. De objetos tornaram-se sujeitos da ação. É claro que os mesmos, encontram-se num processo de aperfeiçoamento das práticas adquiridas, e ainda irão percorrer um caminho de aperfeiçoamento de uma linguagem audiovisual recém-adquiridas. O Ministério da Cultura em parceria com outras organizações desenvolvem o “Projeto Vídeo nas Aldeias”, que tem como responsável direto o próprio Vincent Carelli.

“Entrevista com Mari Corrêa (Documentarista e diretora do vídeo nas Aldeias)”

“Quando iniciamos o trabalho de formação, Vincent Carelli e eu – documentaristas e coordenadores do projeto – optamos por um jeito de ensinar e de fazer filmes que refletia as nossas próprias escolhas e preferências. Temos consciência

da nossa influência na forma de ser desses filmes. É possível evitá-la? Todo aprendizado não é, ou deveria ser uma negociação entre o universo de conhecimento pré-existente e os novos saberes?

Como instrutores das oficinas, esse processo de interação exige de nós pensarmos a formação do realizador indígena a partir de sua vivência coletiva e experiência pessoal, levando em conta nossa diferença de valores, de conhecimentos e códigos. Este é o ponto de partida.

Enquanto alguns ainda discutem se esta tecnologia é apropriada a eles, se devemos ou não levá-la para as aldeias, se ela representa ou não uma dominação cultural, os índios o mundo a fora, fazem filmes para suas aldeias, para a televisão e para o cinema. Sem dúvida nenhuma, a linguagem audiovisual é uma questão importante a ser levantada porque sabemos que não é suficiente conquistar espaços de visibilidade se for apenas para preenchê-los com um arremedo do modelo vigente. Foi pensando em ocupar criativamente estes espaços que começamos a formar os realizadores. E já vemos nesses primeiros filmes produzidos a manifestação de um olhar, ou melhor, de muitos olhares singulares, que são também fruto do encontro deles conosco.

Acreditamos que é fundamental acabar com a crendice da pureza; precisamos abrir mão da imagem do índio ideal, pois ela faz mal aos índios e a nós. Hoje na maioria das vezes, antes de chegarmos nas aldeias, a Globo já chegou com a novela, o Fantástico, o Jornal Nacional. Ou seja, nós não desvirginamos aldeias com nossas caméras digitais. O que nos propomos a fazer, quando somos convidados por eles, é levar para a comunidade um instrumento de diálogo com mundo exterior, indígena ou não, e a possibilidade de se apropriarem de sua imagem. Aprendem a fazer filmes e a se filmarem, passando de objetos de observação a sujeitos do discurso. Nesse

processo, a linguagem que procuramos desenvolver é a que se contrapõe à da televisão de hoje, estereotipante e folclorizada das diferenças. Se ela ainda não traduz totalmente estéticas indígenas inovadoras, é talvez e em parte porque ainda esteja desconstruindo a estética televisiva, esta sim, o verdadeiro padrão dominante no Brasil.

O tempo indígena, se houvesse só UM tempo indígena, também está em transformação e hoje muitos deles usam relógio e descansam no domingo. E isso não é ruim em si. Quando os índios falam em fazer vídeo para “preservar a cultura”, eles sabem muito bem que não se trata de tentar guardá-la no formol. Como diz Isaac, do povo Ashaninka: “O trabalho que a gente faz é também um pouco para nós mesmos refletirmos sobre nós. O sentido da palavra preservação não é de fixar, de deixar as coisas ali. Preservar é ninguém mexe, ninguém modifica nada – isso não tem como fazer. Quando a gente fala em preservação é no fortalecimento. Preservar quer dizer você ter cuidado, preservar no sentido de fortalecer essa cultura em que nós estamos. E eu digo: o que a gente tem no passado é do passado. Vamos lembrar, vamos discutir, vamos estudar como foi aquilo, mas vamos trabalhar o hoje para o futuro. De que forma a gente vai se adaptar a esse mundo de hoje e construir uma vida melhor?”.

O Vídeo nas Aldeias quer contribuir com o desejo deles de preservar a cultura sem pô-la em lata de conserva, de dialogar com a nossa sociedade sem ter que se vestir de “índio puro”, de fazer filmes sem precisar eternamente que os brancos expliquem quem são eles. São deles esses filmes produzidos por nós? Qual é o grau da nossa interferência? O que devemos ensinar? Quando esses filmes serão de fato os filmes deles? Não há respostas prontas para essas questões e tampouco somos os donos delas. Independente de termos aqui estas respostas, uma coisa é certa: São filmes que eles reivindicam como deles. Está lançado o debate. Pretendemos mostrar

que a alteridade é o grande tema. A estranheza do Outro afasta uns, aproxima outros e, em todos os casos, remolda o olhar e não deixa ninguém indiferente. A expectativa que o Outro produza algo completamente “Outro”, diferente de tudo o que conhecemos, pode decepcionar. A imagem preconcebida e idealizada que se tem dos índios, que é fruto da distância e do desconhecimento, faz com que as vezes se pense que somos nós, os instrutores das oficinas, os únicos responsáveis por eles filmarem como filmam, por esses filmes serem como são. Espera-se deles que façam para nós a revolução da linguagem cinematográfica, e esta é uma grande responsabilidade para iniciantes.

Quero terminar citando mais uma vez o Isaac: “A gente tem que entender para conviver com o diferente. Não tem nada que você tenha do seu conhecimento próprio: tudo foi descoberto, tudo o que tem na nossa cultura foi descoberto. Nós aprendemos. Seja com a natureza, com os animais, com as plantas, seja com outras culturas, nós fomos aprendendo com a vida”.

No universo de auto – representação cinematográfica Xavante temos um indígena que é precursor nesse projeto: Divino TSEREWAHÚ, sendo o primeiro Xavante a iniciar o processo de representação dos ritos, mitos e ações cotidianas do seu povo. Ao todo são nove vídeos que estão circulando no cenário mundial.

Podemos notar claramente que o processo de produção áudio-visual está aos poucos invertendo, aquilo que era estereotipado, passando agora, por um processo de “reviravolta” cultural, pois o próprio indígena, pode agora auto-representar, criando seus filmes.

2. JUSTIFICATIVA

No que concerne à arte cinematográfica, os indígenas da etnia Xavante recebem a oportunidade de relatar suas histórias e fazer seus apelos utilizando o seu próprio imaginário, por meio de documentários, ficções e animações que fazem seu “povo falar”. O grupo possui mais de 12 documentários divulgados em mais de 150 países, dentre eles destacamos o documentário Wai’ai Rini, “O Poder do Sonho”¹. Dessa forma, os índios têm a possibilidade não de serem representados, mas de serem reconhecidos a partir de seus próprios discursos, linguagens e relatos.

Nessas produções, os índios são individualizados, possuem funções precisas nas histórias dos filmes, não atuando simplesmente como fantoches. Canclini (2000) afirma:

A modernidade que criou esses criadores do popular também gerou uma tentativa de fugir desse círculo teatral: ir até o povo, escutá-lo e vê-lo atuar. Leiamos seus textos, assistamos a suas manifestações espontâneas, deixemos que tome a palavra. [...] há tentativas de que o povo não seja reapresentado, mas que se apresente a si mesmo. Histórias de vida, concursos de relatos, crônicas e testemunhos, oficinas literárias com operários e camponeses tem tentado que a fala popular encontre um lugar no mundo escrito, que o discurso coloquial – provinciano ou de bairro – ingresse no campo “legítimo” da cultura. (CANCLINI, 2000, p. 267-268).

Em suas produções, é visível a preocupação dos indígenas em apresentar traços históricos de sua cultura, como uma forma de se manifestarem contra o abuso e a opressão social a que estão suscetíveis. A relação com a natureza, com o legado cultural e com a espiritualidade são ferramentas recorrentes nesse tipo de produção.

Grupos de pessoas muitas vezes subestimados na vida social de grandes

¹ Utilizaremos esse documentário como análise primeira, por ser um trabalho em que nota-se o envolvimento da comunidade Xavante da aldeia de Sangradouro MT na produção do vídeo. Existe a participação direta de anciãos, mulheres e jovens, bem como o próprio cineasta Divino Tserewahú, apresenta sua trajetória como cineasta.

metrópoles, atualmente, como as mulheres e os idosos, são retratados nos filmes indígenas como elementos fundamentais na sociedade por exercerem importantes papéis.

A produção cinematográfica indígena também valoriza e reafirma a identidade destas etnias em rituais associados à espiritualidade, por meio de músicas, orações e cerimônias. São tradições passadas de geração em geração, carregadas de simbolismo e que transmitem a marca identitária de um povo. A esse respeito, Martín-Barbero (2004) fala em novos modos de sobrevivência das culturas tradicionais em um contexto de globalização, caracterizado por desterritorializações e re-localizações que geram migrações sociais e fragmentações culturais da vida urbana.

Estamos diante de uma profunda reconfiguração das culturas – camponesas, indígenas, negras -, que responde não somente à evolução dos dispositivos de dominação, mas também à intensificação de sua comunicação e interação com as outras culturas de cada país e do mundo. (MORAES, 2004, p. 64).

Como há pouca representação cultural dos indígenas na mídia em geral, resta a eles aproveitarem as possibilidades de apresentar uma reflexão equilibrada, mais íntima e mais humana a cerca do estilo de vida desse grupo. Trata-se do que Canclini (2000) nomeia como “democracia audiovisual”, pela qual a mídia exerce o papel de mediadora das interações coletivas e amplia o ângulo de representação dos grupos e costumes existentes na cultura urbana.

Com esse intento, recorre-se a filmes, por exemplo, que servem como porta-vozes para apresentar, de um lado, a relevância tradicional e cultural desse povo e, de outro, para denunciar as desigualdades por ele sofridas e a difícil rotina de adaptação em meio ao ambiente urbano coordenado pelos povos não-indígenas.

A utilização dos meios de comunicação para exporem desejos, a memória e a

fantasia de um grupo étnico, é uma importante ferramenta para criar espaços comunitários de reflexão entre camadas multiculturais. Nesse sentido, na medida em que defende a valorização de qualquer sistema cultural, a partir do reconhecimento de que todas as culturas possuem limitações tanto no âmbito social, quanto cultural.

O uso de recursos comunicacionais da sociedade não-índia, por membros da cultura popular, pode ser uma ferramenta de difusão das expressões dessa camada, como os indígenas, aliando a espontaneidade dos discursos populares à busca de um discurso universal, em meio a uma cultura global.

Mas há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais freqüente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. (SANTOS, 2000, p. 144)

A contraposição de perspectivas culturais permite que se respeite as diferenças e integre os diferentes grupos étnico-culturais, em oposição à vitimização e exclusão do diferente. “A questão não é abraçar a outra perspectiva completamente, mas pelo menos reconhecê-la, levá-la em conta, estar pronto para ser transformado por ela”. (Ibidem, p. 474)

Como defende García-Canclini (2002), recursos audiovisuais, como o cinema, podem contribuir com a organização dos relatos da identidade nas sociedades nacionais. Grupos de diversas regiões de um mesmo país, antes distantes e desconectados, podem se reconhecer como parte de uma totalidade a partir da expressão, nos veículos de comunicação, de seus gostos, hábitos, modos de falar e vestir, etc.

O que observamos, é que os grupos indígenas viviam num processo de silêncio diante dos não índios, silêncio esse que não era espontâneo, e sim forjado pelo sistema

social, no qual apresentava os índios como uma cultura inferiorizada, onde seus valores, expressões e manifestações não poderiam ser vistas como um processo significativo de conhecimento.

Compreender o silêncio além da divisão explícito/implícito ou pressuposto/subentendido nos faz ver que a relação com o não dizer se abre para um espaço de recorrência de processos de significação muito mais complexos e que não são estacionam apenas em um dizer que está à espera de explicitação. Pelo estudo do silêncio tal como o encaminhamos, podemos dizer que, assim como o efeito de sentidos institui uma sobre que é o sentido “literal”, há um efeito produzido pela relação do silêncio com o não-dito cuja sobre é o “implícito”. Sentido literal e implícito são, em nossa perspectiva, efeitos. (ORLANDI, 2007, p.169).

Percebe-se que a partir do momento em que os indígenas passam a utilizar a câmera, temos uma nova organização, onde o “silêncio” que era de um certo modo notado agora passa a ser rompido, pois os indígenas utilizam desses recursos áudio-visuais como uma possibilidade de expandir seus conhecimentos.

3. OBJETIVO GERAL:

Analisar a produção cinematográfica dos índios Xavante em seu processo de auto-representação, como uma forma de afirmação identitária dos valores culturais do grupo.

3.1. OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- Entender o sentido da auto-representação na produção cinematográfica para os índios Xavante.
- As técnicas de filmagem são partilhadas para todos do grupo?

- Ter o posicionamento dos anciões sobre as mídias que estão na aldeia em particular o cinema.
- As formas de representação filmica dos indígenas, só podem ser feitas por eles?
- Analisar os processos de identificação vivenciados pelos indígenas na sociedade contemporânea.
- Analisar o contato dos Xavante com as novas tecnologias, observando os impactos na forma de vida dos indivíduos.

4. METODOLOGIA

Observar a cultura do meio no qual os indivíduos vivem, nesse caso compreender a cultura Xavante, e suas manifestações na aldeia bem como na cidade, e por outro lado analisar sucintamente, a cultura da mídia da sociedade não-índia, na qual os Xavante estabelecem fronteiras e de fundamental importância. Tendo como diferencial agora, os próprios indígenas falando de si mesmos, não mais sendo apresentados por um “olhar estrangeiro” tal qual como fora no decorrer da história.

Para termos essa compreensão faz-se necessário realizar uma análise dessa auto-representação cinematográfica, descrevendo esse processo de produção que vêm sendo feito por esses indígenas, como também entender seu modo de vida, suas práticas sociais, as relações interculturais e as implicações do contato com os não índios.

A cultura nesse caso, realiza uma função de estar presente no meio dos indivíduos em determinados grupos, tendo como papel nortear as ações e funções dos

indivíduos envolvidos no processo existencial. Sendo assim, o local de fala dos indivíduos é sumamente importante, pois é a partir do pertencimento, das ações e das atividades realizadas por ele e pelo grupo é que temos um desenrolar cultural, com metodologias e dinâmicas específicas.

O Homem modifica, transforma e cria novos procedimentos culturais à todos os instantes. Os Xavante vivem esse processo, pois o cultural é o que se pode mudar. Tendo presente, é claro, que nesse processo de mudanças e transformações que os grupos vivem, existem algumas regras, que continuam presente e fazem parte do cotidiano. Na sociedade Xavante essas regras, são chamadas de núcleo duro da etnia, ou seja, são ações que estão presente na cultura e desenvolvem-se com alguns procedimentos próprios, tais como ritos e manifestações míticas.

Os seres humanos não são meros produtos de seus ambientes, mas tampouco são esses ambientes pura argila para automoldagem arbitrária daqueles. Se a cultura transfigura a natureza, esse é um projeto para o qual a natureza coloca limites rigorosos. A própria palavra cultura compreende uma tensão entre o fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade, que censura o intelecto desencarnado do iluminismo tanto quanto desafia o reducionismo cultural de grande parte do pensamento contemporâneo. (EAGLETON, 2005, p. 14)

Rompemos dessa forma com os determinismos culturais apresentados no século XIX, onde os indivíduos possuíam papéis fixos que eram determinados pela sua cultura. Hoje a compreensão dessas conjunturas passa a ter um novo significado, com variantes capazes de estabelecer conceitos para que o individuo desenvolva-se e ressignifique modos de vida que estão presente no desenrolar de sua existência. Novos padrões são criados e elaborados à todos instantes. As sociedades vivem descobertas, e essas são identificadas para o grupo.

A cultura da velocidade é um exemplo claro dessas mudanças pois o contato com novas tecnologias possibilita o conhecimento de diversas ferramentas de

desenvolvimento e aceleração das ações do grupo. Entre os índios Xavante do estado de Mato Grosso, isso é significativamente presente. Os indígenas possuem e fazem uso de tecnologias, onde os mesmos estão conectados à um mundo que até então era desconhecido.

Nesses espaços “metamorfoseados” temos um conjunto de conhecimentos que são expandidos e ao mesmo tempo recriados pelos indivíduos que compõem o grupo social, nesse caso os indígenas Xavante de Mato Grosso, que usam das novas tecnologias para o próprio benefício do grupo, não estando desse modo, “isolados” na aldeia, mas fazendo desse espaço territorial, um ambiente de expansão de novos conhecimentos. “O movimento de virtualidade infinita das compleições incorporais traz em si a manifestação possível de todas as composições e de todos os agenciamentos enunciativos atualizáveis na finitude” (GUATTARI, 1992, p.142). Esses novos agenciamentos proporcionam um novo “modus vivendi” desse grupo étnico, pois o que nota-se na aldeia são alguns procedimentos do cotidiano sendo modificados pela presença do virtual (internet), a velocidade está presente, fazendo com que o grupo passe a vislumbrar e contextualizar o “novo” agregando novos valores para o grupo.

Nessa velocidade virtual os índios Xavante permeiam sua identidade, uma identificação à um processo que está em construção e que não é limitado, e sim potente para a expansão, ao se apropriar desse espaço virtual os indígenas utilizam isso como mais um instrumento de luta para obterem benefícios em busca de uma melhor qualidade de vida.

Nesse processo de interação, desenvolve-se a cultura Xavante, “todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas”

(EAGLETON, 2005, p.28). O cinema na perspectiva indígena vem como uma possibilidade de garantir os valores culturais do grupo, pois o conhecimento dos ritos e das manifestações culturais fica expandido não somente na memória do povo, mas agora em filmes.

CAPITULO I

IDENTIDADE CULTURAL E AUTO-REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DOS ÍNDIOS XAVANTE

5. CULTURA COMO PRODUÇÃO DE SENTIDO NA SOCIEDADE XAVANTE.

A produção do sentido é uma dimensão da vida social. A tradição existe como material sempre circulado, que ao mesmo tempo é renovado constantemente, pela experiência que determinados indivíduos fazem de sua validade. O que chamamos tradicionalmente de cultura como produção de sentido reúne diversos elementos que são adicionados à vivência do grupo.

Da idéia de cultura como cultivo de alguma coisa, à noção abstrata de cultura como valor absoluto, o termo amplia desse modo, sua significação, passando a abranger as diversas camadas de uma sociedade, do pessoal ao coletivo (EAGLETON, 2005). Sendo assim, a cultura dirige-se, cada vez mais, ao modo do indivíduo perceber e atribuir significado ao mundo em que vive. Desta forma como nota WILLIAMS (1980), a noção de cultura do século XIX inglês passa a significar um tipo de atividade separada da vida social e elevada, a uma espécie de elevação que só alguns possuem, ou seja, a corte.

Essa autoridade nomeia a cultura como um lugar onde a humanidade do homem, ou seja, os bons modos estarão garantidos, pois haverão de portar-se diferente da plebe. A cultura no século XIX era tida como uma capacidade de auto-reflexão, sendo uma possibilidade de pensar-se como objeto de sua própria interrogação. Essa cultura tradicional, letrada, oferecia um modelo inacessível que a nova produção cultural deve considerar, ainda que os submetendo a um formato definido. Trata-se de uma nova dinâmica entre a verdade, a representação e a experiência.

Atualmente, os recursos modernos da técnica oferecem as condições de

reconstituição de outro mundo que se pretende ser o mundo das inovações. Temos então uma ruptura dos modelos culturais que imergiram no século XIX, exatamente no momento em que novas linguagens, através de novas estruturas de comunicação, dirigem-se a públicos novos. Nesse caso, podemos direcionar os novos padrões culturais transmitidos pelas tecnologias ao grupo indígena Xavante, que serve como objeto de estudo nesta pesquisa.

Nesse sentido, Martín-Barbero (2004) fala em uma intensificação da diferença, em um uso recorrente das ferramentas da globalização comunicativa para expor os traços subjetivos de um grupo cultural a outros grupos separados por fronteiras geográficas, culturais, políticas, econômicas, ideológicas etc.

O processo de globalização que agora vivemos, no entanto, é ao mesmo tempo um movimento de potencialização da diferença e de exposição constante de cada cultura às outras, de minha identidade àquela do outro. [...] misturar o plano coletivo das culturas com aquele dos indivíduos, que se movem em planos claramente diversos, permite sem dúvida constatar que aquilo que acontece em um produz efeitos no outro: o reconhecimento das diferenças culturais tradicionais – étnicas e raciais – tanto quanto o das modernas – de gênero ou dos homossexuais – passa sem dúvida pelo plano dos direitos e das leis, porém eles só se realizam no reconhecimento cotidiano dos direitos e no respeito dos indivíduos que encarnam essas culturas. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 60-61).

6. OS ÍNDIOS XAVANTE E SUAS MANIFESTAÇÕES

A sociedade Xavante, vem substancialmente desenvolvendo o uso de novas tecnologias, como um processo de conhecimento de outras formas culturais. Os grupos sociais possuem maneiras próprias e específicas em suas organizações, portanto, as ações individuais e em grupo contribuem para que a cultura seja dinâmica, encontrando outras possibilidades para que os grupos sociais tenham sua sustentabilidade, podendo desenvolver dinâmicas próprias que se adequem a realidade

e a condição cultural, social e política de cada sociedade. Sendo assim, é de fundamental importância observar a cultura do meio no qual os indivíduos vivem, nesse caso compreender a cultura Xavante e suas manifestações na qual os Xavante estabelecem fronteiras, tendo como diferencial agora os próprios indígenas falando de si. Muda-se o paradigma anterior, da visão do não-índio falando sobre o índio. O índio agora fala de si próprio utilizando em seu benefício formas de vida de outros grupos culturais, nesse caso em particular as tecnologias virtuais. Realizando uma relação intercultural.

A partir do momento que o indígena utiliza processos tecnológicos que não estavam presentes em seu contexto social/cultural, ele não deixa de ser índio, pois a sua identidade está em transformação, porém sua essência permanece a mesma, não se altera, mesmo em contato com outras identidades e/ou manifestações. Seguindo esse raciocínio, pode-se afirmar que não é pelo fato de o índio estar ou não na aldeia, que ele utilize ou não internet, celular, câmeras digitais etc, que ele perderá a essência da sua identidade, já que esta poderá ser transformada, como uma forma de adaptação ao meio no qual o indivíduo está inserido, porém a sua essência continuará inalterada.

Para obter essa compreensão, faz-se necessário a utilização do método etnográfico, pois o mesmo se torna um procedimento fundamental nesse processo de compreensão da realidade, principalmente para descrever o processo de produção e auto-representação do indígena, como também entender seu modo de vida, suas práticas sociais, as relações interculturais e as implicações do contato com os não índios.

Mais do que “simplesmente” descrever/apresentar, as representações estão ativamente produzindo os grupos, as pessoas, a cultura de que fala, suas identidades. Além disso, neste processo de produção já estão tecidas relações de poder e heterossexualidade [...] que se

apresentam como os parâmetros a partir dos quais se vê os demais grupos, pessoas e culturas como diferentes – sendo atribuído um determinado valor a esta diferença, geralmente em defasagem sob o ponto de vista de tais identidades hegemônicas. Parte do trabalho ao se analisar representações culturais passa, então, por mostrar o processo de construção de significados em meio a intensas disputas de poder, onde quem fala, o que fala e como fala tem profundas implicações para a vida das pessoas apresentadas. (SANTOS, 1997, P.90)

A cultura nesse caso realiza o papel de estar presente no meio dos indivíduos em determinados grupos, tendo como papel nortear as ações e funções dos indivíduos envolvidos no processo existencial. Sendo assim, o local de fala dos indivíduos é sumamente importante, pois é a partir do pertencimento, das ações e das atividades realizadas por ele e pelo grupo é que temos um desenrolar cultural, com metodologias e dinâmicas específicas.

A cultura da velocidade é um exemplo claro dessas mudanças, pois o contato com novas tecnologias possibilita o conhecimento de diversas ferramentas de desenvolvimento e a aceleração das ações do grupo. Entre os índios Xavante do estado de Mato Grosso isso é significativamente presente. Os indígenas possuem e fazem uso de tecnologias e estão conectados há outras culturas.

Com esse advento das novas tecnologias, vêm surgindo também novas concepções de compreensão do tempo e do espaço, já que a velocidade imposta pela tecnologia vem sendo apontada como possível causa das atuais transformações sociais. Tudo é mais rápido hoje, em tempo real, desde o transporte material até a transmissão de mensagens, como som, áudio e vídeo.

A pressa imposta pela tecnologia acelera a vida cotidiana nas sociedades, não mais bem delimitadas e sim alargadas e em constante interação com suas fronteiras, graças a um novo modelo de comunicação – a comunicação multimídia - caracterizado pela sua capacidade de veiculação instantânea de acontecimentos no

mundo inteiro. Quebram-se as barreiras territoriais e, principalmente, as demarcações culturais entre diferentes regiões e povos.

E é aí que diversos grupos sociais, muitas vezes considerados afastados das novas tecnologias da comunicação dos grandes centros urbanos, como a etnia Xavante, dão sua resposta aderindo às ferramentas multimídias, ao ter a possibilidade de ir até a informação, produzindo seus próprios materiais informativos, fazendo uso, por exemplo, do *You Tube* como importante ferramenta de divulgação dos vídeos gravados pelos próprios indígenas nas aldeias e disponibilizados na rede mundial de computadores para um incontável número de pessoas que têm acesso a esse material diariamente.

O contato com as novas tecnologias estabeleceu ao indígena uma possibilidade de conhecimento até então nunca antes imaginada. Isso proporcionou, e continua proporcionando, um desenvolvimento das relações interculturais ampliando as teias de relações. Nota-se uma interação em expansão dessas relações.

Cria-se, portanto, uma situação em que vários sistemas de proximidades e vários espaços coexistem. De maneira análoga, diversos sistemas de registro e de transmissão (tradição oral, escrita, registro audiovisual, redes digitais) constroem ritmos, velocidades ou qualidades de história diferentes. [...] a multiplicação contemporânea dos espaços faz de nós nômades de um novo estilo: em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada, saltamos de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte. Os espaços se metamorfoseiam e se bifurcam a nossos pés, forçando-nos à heterogênese. (LÉVY, 1996, p.22)

Nesses espaços “metamorfoseados” temos um conjunto de conhecimentos que são expandidos e, ao mesmo tempo, recriados pelos indivíduos que compõem o grupo social, nesse caso os indígenas Xavante de Mato Grosso, que usam das novas tecnologias para o próprio benefício do grupo, não estando desse modo, “isolados” na aldeia, mas fazendo desse espaço territorial, um ambiente de expansão de novos

conhecimentos. “O movimento de virtualidade infinita das compleições incorporais traz em si a manifestação possível de todas as composições e de todos os agenciamentos enunciativos atualizáveis na finitude” (GUATTARI, 1992, p.142). Esses novos agenciamentos proporcionam um novo “*modus vivendi*” desse grupo étnico, pois o que nota-se na aldeia são alguns procedimentos do cotidiano sendo modificados pela presença das tecnologias digitais. A velocidade tecnológica está presente, fazendo com que o grupo passe a vislumbrar e contextualizar o “novo”, agregando novos valores para o grupo.

As velocidades infinitas estão grávidas de velocidades finitas, de uma conversão do virtual em possível, do reversível em irreversível, do deferido em diferença. As mesmas multiplicidades entitárias constituindo os Universos virtuais e os mundos possíveis, essa potencialidade de bifurcação sensível finita, inscrita em uma temporalidade irreversível, permanece em absoluta pressuposição recíproca com a reversibilidade atemporal, o eterno retorno incorpora da infinitude. (GUATTARI, 1992, p.142)

A partir dessa velocidade, os índios Xavante permeiam sua identidade, manifestando uma identificação à um processo que está em construção e que não é limitado, e sim potente para a expansão. Ao se apropriar desse espaço virtual, os indígenas utilizam dessa ação como mais um instrumento de luta para obterem benefícios em busca de uma melhor qualidade de vida.

A comunicação midiática aparece, portanto, como parte das desterritorializações e relocalizações que acarretam as migrações sociais e as fragmentações culturais da vida urbana; do campo de tensões entre tradição e inovação, entre a grande arte e as culturas do povo; do espaço em que se redefine o alcance do público e o sentido da democracia. [...] no interior das comunidades, esses processos de comunicação são percebidos ao mesmo tempo como outra forma de ameaça à sobrevivência de suas culturas e como uma possibilidade de romper a exclusão, como experiência de interação que, se comporta risco, também abre novas figuras de futuro, pois há nessas comunidades menos complacência nostálgica para com as tradições e maior consciência da indispensável reelaboração simbólica que exige a construção do futuro (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 64-65)

Nesse processo de interação com a “cultura multimídia”, vai-se construindo a

cultura Xavante, “todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas” (EAGLETON, 2005, p.28).

Percebe-se a notória importância do uso das novas tecnologias como um processo de desenvolvimento importante para o grupo, a partir do contato com as tecnologias digitais o indígena pode experimentar dinâmicas novas, lutando dessa forma, pelos seus direitos, que muitas vezes não são respeitados pelos não índios.

7. Cultura, alteridade e mídia

O “Outro” é aquele que não sou eu, mas está ao meu redor, com características diferentes da minha e que muitas vezes diverge totalmente das minhas subjetividades.

O Outro não é de modo algum um outro eu, participando comigo numa existência comum. A relação com o Outro não é uma relação idílica e harmoniosa de comunhão ou uma simpatia pela qual nos colocamos no lugar do outro; reconhecemos o outro como parecido conosco, mas como exterior à nos; a relação com o Outro é uma relação com um mistério. (LÉVINAS, 2000, p. 67)

GIDDENS (1991) afirma que os diversos modos da cultura e da consciência característicos dos sistemas do mundo pré-moderno formavam uma série genuinamente fragmentada de comunidades sociais. Em contrapartida, a “modernidade tardia” produz uma situação em que a humanidade se torna em alguns aspectos um ‘nós’, enfrentando problemas e oportunidades onde não há ‘outros’. A globalização cria um único mundo, a unificação anda de mãos dadas com a fragmentação.

As representações da mídia, as comunicações que executamos que transcendem os limites do face-a-face, as que rompem a proximidade, têm consequência para a maneira como vemos e vivemos no mundo. Elas modelam e também animam a experiência.

Elas exigem uma resposta ética, mas, aparentemente, não nos fornecem muitos recursos para essa resposta ética. As tecnologias que possibilitam e sustentam as sociedades tarso-modernas em toda a sua complexidade e, sobretudo, as tecnologias de nossa mídia parecem ter mudado o universo ético, que ao menos tradicionalmente era contido no tempo e no espaço e nos permitia enfrentar as conseqüências da ação; confrontando o mundo enquanto ele nos confrontava. (SILVERSTONE, 1999, p. 254)

Estamos vivendo um novo processo no que se refere às tecnologias e as relações que as mesmas estabelecem com o ser humano. Criam-se novos padrões de comportamento e o contato com o Outro é atravessado por uma perspectiva ética, onde muitas vezes o encontro não ocorre face a face, mas sim de acordo com o que as tecnologias geram de conseqüências para o todo. A distância que ela cria e mascara como proximidade, as conexões que estabelece enquanto nos mantêm separados.

O eu moral é a mais evidente e a mais proeminente das vítimas da tecnologia. O eu moral não pode sobreviver nem sobrevive, à fragmentação. No mundo mapeado por carências e salpicado de obstáculos a sua rápida gratificação, sobra amplo espaço para o homo ludens, o homo economicus e o homo sentimental; para o jogador, o empresário ou o hedonista – mas nenhum para o sujeito moral. No universo da tecnologia, o eu moral, com sua desatenção ao cálculo racional, seu desprezo pelos usos práticos e sua indiferença ao prazer, sente-se como, e é, um forasteiro importuno. (BAUMAN, 1993, p.198)

Nesse processo de fragmentação vivido pela sociedade contemporânea, a importância do “outro” se torna um caminho fundamental para o exercício da ética na sociedade. Entre os indígenas Xavante, o ‘outro’ é fundamental nas relações sociais. Mesmo com a chegada das novas tecnologias na aldeia (Internet, TV, celulares etc.), essa valorização do outro continua presente. Talvez se faça cada vez mais necessário, olhar um pouco mais para essa nova configuração que os indígenas estão vivenciando com resultados positivos.

A imagem que muitas vezes é expandida do índio é uma imagem estereotipada, com preconceitos históricos que herdamos dos colonizadores. Segundo JOLY (2008), a utilização das imagens se generaliza e, contemplando-as ou

fabricando-as, todos os dias acabamos sendo levados a utilizá-las, decifrá-las, interpretá-las. Um dos motivos pelos quais elas podem parecer ameaçadoras é que estamos no centro de um paradoxo: por um lado, lemos as imagens de uma maneira que nos parece totalmente “natural”, que aparentemente, não exige qualquer aprendizado e, por outro, temos a impressão de estar sofrendo de maneira mais inconsciente do que consciente a ciência de certos iniciados que conseguem nos “manipular”, afogando-nos com imagens em códigos secretos que zombam de nossa ingenuidade. No entanto, nenhuma das duas impressões se justifica por inteiro. Uma iniciação mínima à análise da imagem deveria precisamente ajudar-nos a escapar dessa impressão de passividade.

Os índios Xavante, tiveram uma imagem expandida junto aos não-índios, que de fato, não os representava. Essa imagem fora caracterizada por estereótipos, que foram perpetuados ao longo dos anos, expandindo uma imagem preconceituosa e inferiorizada do indígena em relação aos não-índios. De modo algum era apresentada a imagem da identidade cultural do indígena, com seus valores, crenças, simbologias e mitos. Para os colonizadores essas características expressas da identidade cultural não eram significativas, pois não poderiam ser consideradas como fatores de um possível conhecimento que tivesse um valor científico. Os índios Xavante inúmeras vezes são menosprezados em sua identidade cultural.

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo - num desses mapas, em dois ou em todos os três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar

como a mais dolorosa e menos tolerável. (BAUMAN, 1998, p.27)

Para BAUMAN, aqueles que fogem dos padrões ditos da pós-modernidade, são considerados o “lixo” da sociedade, pois não são partícipes de um projeto possível de desenvolvimento, ditado pelas diretrizes do capitalismo. Os indígenas na cidade, representam um empecilho ao desenvolvimento, e um grande incômodo as pessoas de um modo geral, pois, por não possuírem condições financeiras, não possuírem emprego, plano de saúde...etc, geram uma ameaça aos “outros”. A população não-índia inúmeras vezes, enxerga o grupo étnico Xavante como um sub-grupo (sem direitos), não podendo interagir socialmente na cidade, devendo permanecer na aldeia. A visão egocêntrica dos não-índios, é aquela que índio com cultura é aquele que vive na aldeia, sem contato com os não-índios.

Em uma reportagem exibida em outubro de 2009 em uma canal televisivo da cidade de Barra do Garças MT, apresenta-se uma agressão de policiais à um indígena Xavante. Segundo os policiais, o índio estava embriagado e queria “invadir” o hospital em horário não permitido. Os policiais com forte armamento prendem o índio que encontrava-se desarmado. A mídia relatou isso à população, porém, a realidade era outra, o Xavante queria entrar no hospital para ficar com sua mãe, pois, a mesma, estava internada com problemas graves de saúde, não tendo ninguém ao seu lado. Os funcionários do hospital, imediatamente chamaram os policiais para tirar o índio do hospital, porque simplesmente queria ficar ao lado de sua mãe. Direito esse que lhe fora negado. A imagem que fora mais uma vez expandida dos índios é uma imagem preconceituosa.

O rádio, a televisão, o cinema, os jornais e as revistas de divulgação tornam viáveis sistemas de representação que seriam impossíveis sem eles. Com efeito, para que a ideologia possa ganhar generalidade suficiente para homogeneizar a sociedade no seu todo

é preciso que a mídia cumpra seu papel de veicular informação não de um pólo particular a outro pólo particular, mas de um foco central circunscrito que se dirige ao todo indeterminado da sociedade. Com os debates públicos virando espetáculos e discutindo tudo: economia, política, arte concreta, sexo, educação, música pop, arte clássica e contemporânea, do gênero mais nobre ao mais trivial, cria-se a imagem de uma reciprocidade entre emissor e receptor, que deve aparecer como reciprocidade verdadeira e definida nas relações sociais. Essa imagem é duplamente eficaz, pois, ao mesmo tempo, exalta a comunicação, independente de seu conteúdo e de seus agentes, e simula a presença de pessoas. (...) A eficácia do discurso veiculado pelos meios de comunicação decorre do fato de que ele não se explicita senão parcialmente como discurso político e isso lhe confere generalidade social. São as coisas do cotidiano, as questões da ciência, da cultura que sustentam a representação imaginária de uma democracia perfeita, na qual a palavra circula sem obstáculos” (CASTELLS, 1999, p.459)

A mídia de um modo geral, possui um poder extremamente acentuado, pois, ela pode construir ou desconstruir uma imagem, afirmar negar positivamente ou negativamente uma identidade. Como determinar o lugar social em que as representações ideológicas ou o imaginário ideológico são efetivamente produzidos? Pensamos que a ideologia invisível só se torna compreensível como exercício de poder se a consideramos por outro prisma, aquele que temos denominado com a expressão ideologia da competência. (CHAUI, 2006). As ideologias são reafirmadas pelos processos midiáticos, fazendo com que aqueles que não pertencem a elite economicamente dominante, sejam apresentados como subalternos, não permitindo que esses (indígenas), sejam partes integrantes de um projeto político social.

8. POR UMA POSSÍVEL REPRESENTAÇÃO

Ao longo da história as minorias (índios, negros, ciganos..e outras), vivenciaram um processo de silenciamento, no que refere-se ao processo de pronunciar-se sobre o seu próprio processo existencial, ou seja, foram subalternos, em relação àqueles que detinham o poder. “No universo do discurso colonialista, metáforas, tropos e motivos alegóricos exerceram um papel fundamental na

“figuração” da superioridade européia” (SHOHAT & STAM, 2006). Detenho-me à analisar o modo de vida dos índios Xavante, observando os mecanismos utilizados pelo grupo em busca de um processo auto-representativo no cinema.

A população Xavante ultrapassa os 15 mil indivíduos², sendo que a maior aldeia denominada de “Sangradouro” encontra-se à leste do Estado de Mato Grosso, 250 km da capital Cuiabá.

Esse grupo étnico inúmeras vezes fora silenciado, por repressões do Estado e Igreja no século XIX, onde as políticas governamentais eram a de realizar a “integração” dos índios junto à sociedade não índia, e fazer os aldeamentos colocando todas as etnias num determinado espaço geográfico, um exemplo dessa ação foi a criação do Parque Nacional do Xingu em Mato Grosso. Além disso, muitas etnias tiveram nesse período, contato com missionários da igreja católica, que tinham como objetivo herdado da colonização a “evangelização dos índios”.

Os Xavante tiveram contato com os Missionários Salesianos, e que em busca da sobrevivência estabeleceram um diálogo conflitante, pois aquilo que era proposto pelos salesianos, não contemplavam os valores culturais do grupo. Hábitos de vida foram implantados (internato para as crianças, proibições de alguns rituais de modo que mais uma vez o grupo teve que estabelecer fronteiras frente a esse processo.

Inúmeras vezes a história da sociedade Xavante foi escrita por aqueles que estavam numa ordem hierárquica exercendo uma relação de poder sobre o grupo, e muitas vezes não valorizando fatores importantes da cultura indígena.

Deteremos essa análise na perspectiva cinematográfica, revendo o processo no qual os Xavante deixam de ser apenas sujeitos no limiar da história, ocupando agora o papel principal, ou seja, os índios passam a falar de si mesmos, mostrando isso através das imagens, passam a protagonizar os vivências do grupo, numa perspectiva

² Cf. www.funasa.com.br

internacional e não mais unilateral como tinha sido até então.

Os vídeos produzidos sobre os índios Xavante datam da década de 60 pelo cineasta alemão Adalbert Heide. Vindo para o Brasil Heide coleta um rico material etnográfico sobre os Xavante. Realiza dezenas de documentários, porém numa perspectiva eurocêntrica, apresentando o indígena numa perspectiva de ficção. O índio como um ‘objeto’ que chama a atenção pelo seu modo de vida (pinturas, artesanato, rituais). Em seus filmes o cineasta, apresenta o grupo étnico nessas particularidades, levando essa imagem ao seu país de origem, para arrecadar investimentos financeiros em sua ‘aventura com os índios’ no estado de Mato Grosso. Percebemos a ausência de fala dos Xavante em alguns filmes feitos por não-índios, eles apenas são apresentados nos vídeos como figuras que não possuem os hábitos e tecnologias dos não-índios.

A relação dito / não dito pode ser contextualizada sócio-historicamente, em particular em relação ao que chamamos o “poder dizer”. Pensando essa contextualização em relação ao silêncio fundador, podemos compreender a historicidade discursiva da construção do poder-dizer, atestado pelo discurso. Com efeito a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada. (...) Determinado pelo caráter fundador do silêncio, o silêncio constitutivo pertence à própria ordem de produção do sentido e preside qualquer produção de linguagem. Representa a política do silêncio como um efeito de discurso que instala o antiimplícito: se diz “x” para no (deixar) dizer “y”, este sendo o sentido a se descartar do dito. É o não dito necessariamente excluído. (ORLANDI, p. 73, 2007)

O discurso utilizado na produção cinematográfica de Heide, faz com que os Xavante sejam silenciados, pois a figura que está sempre em destaque é a do cineasta, sendo ele o protagonista principal dos vídeos e não os indígenas, havendo uma exclusão da representação indígena, fazendo com que os papéis sejam invertidos. As imagens não expressam o índio em sua identidade cultural, mas sim um índio

romantizado típico do cinema rollwodiano. “O Discurso colonial/racista representa os colonizados como bestas selvagens em virtude da incapacidade desses sujeitos de controlarem sua libido, de se vestirem apropriadamente, de construírem habitações outras que não cabanas de barro parecidas com ninhos e tocas” (SHOHAT & STAM, p. 200, 2006). Fica evidenciado que o discurso colonial perpassou a imagem da sociedade Xavante, de forma singular na aldeia de Sangradouro.

Os filmes produzidos por HEIDE, constituíram e difundiram uma imagem dos índios Xavante, que na verdade não era a real, mas sim, uma imagem ficcionada e poética. Retratando o índio na aldeia em plena harmonia, tendo ao seu dispor muita alimentação, frutas, rios belíssimos, ou seja, os índios vivendo num oásis natural em paz e harmonia. “O autor nesse contexto, é a personagem do discurso que tem função social e que no imaginário social, é considerado estar na origem do discurso, como produtor de seus sentidos e que responde por eles. Ele é personagem do discurso social” (ORLANDI, p.111, 2007). Cria-se no imaginário do telespectador uma imagem expandida da subjetividade do cineasta, fazendo com que surja conceitos dos mais diversos de tamanha amplitude que abarque novas concepções sobre aquilo que está sendo transmitindo, e que em muitos casos não corresponde à realidade. Mostrar a realidade “não é contar suas lembranças, suas viagens, seus amores e seus lutos, seus sonhos e fantasias. É a mesma coisa que pecar por excesso de realidade ou de imaginação: nos dois casos, é o eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que nós projetamos no real ou que intrometamos no imaginário” (DELEUZE, p.12, 1993). Essa entrada no imaginário dos indivíduos, traz conseqüências nas informações que são absorvidas, e nesse caso especificamente, as conseqüências ficaram imbuídas no processo de divulgação do cotidiano do grupo étnico Xavante.

De fato, julgamos uma imagem “verdadeira” ou “mentirosa” não

devido ao que representa, mas devido ao que nos é dito ou escrito do que representa. Se admitirmos como verdadeira a relação entre o comentário da imagem e a imagem, vamos julgá-la verdadeira; se não, vamos julgá-la mentirosa. Mais uma vez tudo depende da expectativa do expectador, o que nos reconduz também à questão do verossímil, evocada acima. Claro que se pode jogar com todos os desvios possíveis em relação a essas expectativas. Porém, mais uma vez, esses desvios serão mais ou menos bem aceitos conforme os contextos de comunicação. (JOLY, 2008, p.117)

O expectador tem diante de si uma ação a ser interpretada, por aquilo que a imagem propõe. A partir do ato de captação da imagem existe uma possibilidade dupla, onde quem vê realiza um pré-julgamento, que objetivará em uma ação, sendo o ato de aceitar o que se vê como algo verdadeiro ou mentiroso, surgindo assim um desvio de comunicação, porém tudo dependerá da expectativa que está centrada no expectador, e principalmente da subjetividade que está imbuída no objeto que aparece frente aos olhos de quem observa.

Cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma “natureza” própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou as vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora. (NICHOLS, 2008, p.135)

Seguindo esse pensamento, notamos que a produção cinematográfica será impregnada de subjetividades seja do cineasta, diretor ou quem patrocina a obra. Surge desse modo o questionamento: Até que ponto um cineasta não-índio consegue realizar uma obra onde sua subjetividade esteja presente, porém sem ter uma imagem distorcida do grupo étnico? Pergunta essa fundamental no processo fílmico, quando se trabalha com sociedades indígenas. Porém o que notamos é um processo inverso na maior parte das vezes. “Os povos colonizados são representados como corpos em vez de mentes. A decorrência lógica da visão do mundo colonizado como a esfera da matéria prima, em oposição ao universo manufaturado e da atividade mental”(SHOHAT & STAM,, 2006). Essa representação onde é valorizado apenas o

corpo e suas expressões, ocorreram em diversas produções em que era exposto o índio Xavante, nota-se esse dado claramente nas produções de Heide.

9. Representação indígena no cinema

De forma crescente e acentuada os grupos indígenas no Brasil, estão cada vez mais ocupando um espaço de produção áudio-visual. Tentam romper com alguns paradigmas impostos pelos colonizadores, porém o processo é lento e gradativo, pois romper com estruturas sociais em busca da autonomia é uma tarefa ousada e complexa, na qual os indígenas de um modo geral estão experienciando.

Muito dos estudos sobre representação étnica/racial e colonial nos meios de comunicação têm sido “corretivos”, ou seja, dedicam-se a demonstrar que certos filmes, de um jeito ou de outro, “cometeram algum erro” histórico, biográfico ou de outro tipo. Se essas análises sobre os ‘estereótipos e as distorções’ propõem questionamentos legítimos sobre a plausibilidade social e acuidade mimética, sobre imagens positivas ou negativas, elas geralmente têm como premissa uma aliança exclusiva com uma estética da verossimelhança. (...) Os debates sobre a representação étnica são muitas vezes paralizados quando esbarram na questão do “realismo”, as vezes chegando a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do “real”. (SHOHAT & STAM, 2006, p.261)

Volta-se mais uma vez a discussão para a questão da subjetividade. Está claro que muitos filmes realizados por não-índios, tiveram representações não reais, e que nessas obras erros metodológicos também foram cometidos. O que demonstro nessa pesquisa não é uma crítica, muito menos um estudo comparativo de documentários feitos por não-índios dos realizados pelos indígenas. Saliento o processo de análise fílmica, tendo em vista abordar os métodos utilizados pelos Xavante no processo de captação de imagens, verificando a postura instrumental específica de quem opera a câmera, nesse caso o próprio índio.

A análise fílmica não é um fim em si. É uma prática que procede de um pedido, o qual se situa num contexto (institucional). Esse contexto, porém, é variável, e disso resultam evidentemente demandas também eminentemente variáveis. A definição do contexto e do produto final é portanto indispensável ao enquadramento da análise. Permite esboçar, pelo menos em parte, seus limites, suas formas e seus suportes, seu ou seus eixos (ou pelo menos, a possibilidade maior ou menor de escolha de eixos). (...) tenta proporcionar alguns princípios, alguns instrumentos, algumas condutas válidas em todos os contextos a partir do momento em que se parte de um objeto-filme para analisá-lo, isto é, para desmontá-lo e reconstruí-lo de acordo com uma ou várias opções a serem precisadas. (VANOYE & LÉTÉ, p.10, 2007)

A análise fílmica busca compreender o processo pelo qual as imagens foram estruturadas, captadas, compondo assim o filme. A seqüência de imagens transmite um significado que resultará em algo, uma ação pedagógica que constitui-se. Analisar um filme é “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “ a olho nu”, pois é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” (VANOYE & LÉTÉ, p.10, 2007). A partir do momento em que se realiza o processo de análise descrito por VANOYE (2007), podemos obter de fato, um olhar diferenciado das imagens, entendendo e obtendo uma visão específica das particularidades que o filme apresenta, “analisando os inúmeros meios de expressão por ele utilizados com uma destreza e uma eficácia comparáveis às da linguagem verbal” (MARTIN, p.16, 2003). Os Xavante foram representados em documentários e agora esse grupo tem a possibilidade de realizar uma auto-representação. A pesquisa busca compreender bem como analisar a linguagem utilizada pelos indígenas nesse processo de auto-representação

(...) a celebração dos índios como “bravos guerreiros”, como a fonte espiritual e símbolo da nacionalidade brasileira, ou ainda como a marca da sua diferença com a Europa, envolveu um elemento de má-fé em relação aos índios: a exaltação do índio “que está desaparecendo” é dedicada ao próprio grupo vítima do genocídio cultural e literal. Segundo, a imagem positiva dos índios nos romances (e nos filmes nele baseados) estava ancorada em um pacto

assimétrico entre duas aristocracias imaginárias - a européia e a indígena - que estavam, na verdade, encerradas em um conflito brutal. (SHOHAT & STAM, p. 351, 2006)

Muitos europeus, ao virem para o Brasil expandiram e criaram uma imagem dos índios, no qual atribuíram à eles conceitos que não eram pertinentes à realidade, reduzindo assim a cultura indígena, não os valorizando em seus conhecimentos tradicionais, inferiorizando o indígena, sendo ele um sujeito incapaz de “integrar” a sociedade não - índia. Os índios foram objetos de uma história construída de desigualdades, onde os índios não possuíam voz, nunca sendo ouvidos em seu processo existencial. O Discurso cinematográfico foi também constituído nesse processo hierárquico, sendo o não índio apresentando no cinema, os grupos indígenas. Como fora dito anteriormente, o grupo étnico Xavante, também fora representado no cinema pelo “olhar estrangeiro”, não sendo possível os membros do grupo terem a possibilidade de se auto-representarem. O índio Xavante quando filma o seu grupo cria um significado e principalmente, consegue transpor ao filme valores e vida própria daquilo que o grupo está apresentando, criando um significado importante, através das imagens reproduzidas, porém quando essas imagens não são feitas pelos indígenas corre-se o risco de se ter algumas ambigüidades, pois a imagem, muitas vezes, não consegue falar por si só.

Embora reproduza fielmente os acontecimentos fílmicos através da câmera, a imagem não nos oferece por si mesma nenhuma indicação quanto ao sentido profundo desses acontecimentos: ela afirma apenas a materialidade do fato bruto que reproduz (com a condição, evidentemente, de que não haja trucagem), mas não nos dá sua significação. (...) A imagem em si mesma é, portanto, carregada de ambigüidade quanto ao sentido, de polivalência significativa. Vimos por outro lado, que a imagem sozinha não nos permite perceber o tempo da ação que transcorre. Além disso, devido à possibilidade que o cineasta tem de construir o conteúdo da imagem ou de apresentá-lo sob um ângulo anormal, é possível fazer surgir um sentido preciso do que a primeira vista não passa de uma simples reprodução da realidade. (MARTIN, p.27, 2003)

Quando um não índio produz um filme sobre sociedades indígenas, deve ser observado diversos fatores no discurso cinematográfico, pois as imagens podem apresentar ambigüidades, não correspondendo de fato ao que deveria ser. Cito como exemplo, o ritual de furação de orelhas dos Wapté Xavante, que corresponde ao processo de inserção do adolescente à vida adulta. Esse, é um rito de passagem que tem valor importantíssimo para o grupo. Caso seja feito um filme sobre esse rito por um não índio, as imagens poderão transmitir significados não verdadeiros no que refere-se à construção de identidade cultural do grupo. O cineasta deveria ter um prévio conhecimento da dinâmica cultural desse rito, que têm por excelência remeter o jovem a assumir à vida adulta.

É preciso aprender a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica. Quanto o das palavras, e poderíamos dizer que há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores. Conseqüentemente, se o sentido da imagem é função do contexto filmico criado pela montagem, também o é do contexto mental do espectador, reagindo cada um conforme seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais, seus preconceitos e suas ignorâncias. (MARTIN, p.27-28, 2003)

A imagem transmitida em um filme possui um papel fundamental, pois com ela, pode-se criar expectativas e transmitir inúmeros significados para aquele que assiste. É duvidoso que os sentidos destacados pela análise de um filme tenham origens mistas a maior parte das vezes, deve-se portanto, entender a intenção da obra, pois, a intenção do autor e a do espectador constituem conjeturas, propostas quanto ao que a obra diz, examinando em que medida a obra, em sua própria coerência e por ela, aprova, desaprova essas conjunturas, ou indica outras (VANOYE, 2007).

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no

imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama, e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. (VANOYE, 2007).

SORLIN (1976), apresenta algumas idéias que vêm sustentar o processo de análise e interpretação de um filme, descrevendo métodos que compõem a estrutura fílmica, tais como:

Os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais, os esquemas culturais que identificam os “lugares” na sociedade (exemplo: os bons soldados e os índios malvados, que se tornam os índios bons e os soldados malvados em *Dança com lobos*, a mulher “fatal” e a mulher “benéfica” etc.); os tipos de lutas ou desafios descritos nos roteiros; os papéis ou os grupos sociais implicados nessas ações: a tripulação e os oficiais, a população de Odessa e os soldados czaristas em *O encouraçado Potemkin*; as ambições individuais em *Wall Street* ou *Working girl*); a maneira como aparecem a organização social, as hierarquias, as relações sociais; a maneira mais ou menos seletiva de perceber e mostrar lugares, fatos, eventos, tipos sociais, relações (por exemplo, o campo, os camponeses e as atividades rurais em *Jogo proibido*, de René Clément; a maneira de conceber o tempo (individual, histórico, social); o que se solicita da parte do espectador: identificações, simpatia, emoção com relação a determinado papel ou determinado grupo social, ou ainda determinada ação, rejeição com relação a determinados outros; reflexão, ação etc. (SORLIN, Pierre, 1976 apud VANOYE & LÉTÉ, p.56, 2007)

Em muitos filmes existe um acentuado dualismo, que fora trazido de uma tradição histórico-filosófica de ordem hierárquica/social. No Brasil esse dualismo fora exposto em diversos filmes de ficção, de um modo particular nos filmes que retratavam os índios brasileiros. Figurando uma imagem de “inocência” ou acentuado de forma marcante a sexualidade. A imagem afeta os sentimentos de quem vê,

estabelecendo muitas vezes, uma criação ideológica, que não deixa de ser de um certo modo manipuladora, reforçando o papel colonialista.

Embora o cinema possa contribuir para a composição de um imaginário imperialista, não há nada que o torne regressivo. Pois os fortes efeitos de subjetividade produzidos pela narrativa cinematográfica não são automáticos ou irresistíveis, nem podem ser separados do desejo, experiência e conhecimento de espectadores situados historicamente, constituídos fora do texto por estruturas de poder como nação, raça, classe, gênero e sexualidade. Textos, leitores e comunidades estabelecem assim relações discursivas e sociais claras entre eles. Trata-se, portanto, de uma questão de negociação, interação e luta, detectável, por exemplo, na possibilidade de leituras resistentes ou aberrantes, quando o conhecimento e a experiência de um público em particular gera uma pressão contrária às representações dominantes (SHOHAT & STAM, 2006). O filme possui suas simbologias e formas particulares que geram posicionamentos amplos sobre sua manifestação. Estudar um filme, significa ampliar os horizontes, buscando articular e entender os significados no qual o cineasta buscou expressar pelas imagens, estruturando-as a partir de sua visão de mundo.

“VÍDEO NAS ALDEIAS, O DOCUMENTÁRIO E A ALTERIDADE”

Entrevista com Jean – Claude Bernardet (Crítico de cinema e roteirista)

“Em “Um Dia na Aldeia”, um homem pesca uma traíra. A câmera mostra o peixe dentro da água, a lança o atinge, a câmera segue o movimento do pescador que traz a presa para a margem. Num outro plano, um menino caça um gafanhoto. Ele está num barco a câmera também. Delicadamente ele aproxima o barco da margem, deposita o remo, estica o braço em direção ao inseto, o pega, volta a sua posição

inicial e mostra a presa. A câmera acompanha os movimentos do menino, corrige em direção ao gafanhoto e volta à sua posição. O que eles têm de tão especial? Há uma relação íntima entre a câmera e pessoa filmada. A câmera tem que seguir os movimentos do menino, ela também tem que se movimentar delicadamente para não afugentar o gafanhoto, tem que seguir o movimento do pescador que retira a traíra do igarapé. Essa observação atenciosa dos gestos das pessoas, esse respeito à situação em que elas se encontram é algo que me parece ter sumido totalmente ou quase, do cinema brasileiro. Este, grandemente dominado pelo método de entrevista, tende a se limitar a colocar a câmera diante da pessoa que fala em resposta a perguntas feitas por um entrevistador. Dessa forma privilegia-se a fala motivada pela filmagem e descartam-se quase que automaticamente as situações que não se enquadram no sistema de entrevistas, ou seja, as pessoas em seu cotidiano. E a câmera, posicionada diante do falante, não tem que ficar atenta aos seus gestos, já que o que importa é sua fala. Ao contrário, uma observação afetuosa e cuidadosa marca todos os filmes produzidos por Vídeo nas Aldeias. Temos muito que aprender com eles. Essa observação atenta das pessoas em suas situações corriqueiras não exclui a fala. Um registro de fala, que quase sumiu do nosso documentário atual, é aquele em que as pessoas filmadas falam entre si. Mas estes filmes não excluem a fala dirigida à câmera, ao contrário. Frequentemente as pessoas comentam o que estão fazendo, um menino explica como costuma matar os peixes pescados, uma mulher, como e porque trança uma determinada esteira. Qual é o interlocutor dessa fala dirigida à câmera? Os filmes produzidos por vídeo nas aldeias circulam entre as aldeias e os interlocutores são moradores de outras aldeias. O viajante que chega a um lugar que não aquele onde mora e toma conhecimento de como é a vida neste lugar, e que ao mesmo tempo conta como é a vida na sua aldeia, agora além da sua fala, pode-se valer do vídeo que

funciona como um canal de troca de informações e também de sentimentos. Num filme um xavante recebe cinegrafistas de outra aldeia: “ Sabíamos que vocês viriam filmar, por isso ficamos felizes, sejam bem-vindos”. O vídeo como carta. Esse caráter missivista do vídeo é assumido claramente em “Das crianças Ikpeng para o mundo”, sendo que o mundo começa nas outras aldeias: as crianças se deixam filmar para mostrar a outras crianças como vivem. Carta pede resposta. As crianças deste filme pedem explicitamente que as crianças que virem este vídeo lhes respondam informando-as sobre sua vida.

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

As imagens, os enquadramentos, os movimentos de câmera indicam que os jovens que participam das oficinas estão sendo treinados para aprender e utilizar uma linguagem. Não basta ligar a câmera diante de alguma coisa. Importa o tamanho do plano mais aberto ou mais fechado, importa o ângulo. Uma questão que sempre se coloca nas oficinas que iniciam jovens à linguagem audiovisual é a montagem. De fato, passar da gravação das imagens à sua edição, implica passar para um equipamento mais sofisticado, de manejo mais complexo. Nunca se sabe muito bem qual é a participação dos monitores na edição. Vídeo nas Aldeias tem uma posição clara a este respeito. A edição de alguns vídeos é explicitamente assinada por um monitor, em outros casos o nome do monitor é associado ao de participantes das oficinas. Neste sentido um plano de “No tempo das chuvas” é importante, por mostrar uma sessão de edição em que um jovem está aprendendo a usar o teclado de um

computador sob a orientação de uma monitora, que lhe diz que foi escolhido o início de determinado plano, mas que agora ele tem que decidir em que ponto terminará este plano. Os monitores de Vídeo nas Aldeias não assumem uma posição ingênua, conforme a qual bastaria colocar uma câmera nas mãos de alguém para que consiga retratar a sua vida, é necessário aprender a usar o equipamento e conhecer a linguagem. “Iniciação do jovem Xavante” explicita a postura assumida quando fala de “formação de documentaristas indígenas”.

Deve-se, portanto, saber usar a distinção em analisar os processos de criação, para distinguir quando um filme é um registro sobre a cultura e quando ele é um registro da cultura. Percebe-se que boa parte dos filmes existentes sobre a etnia Xavante, são apenas um registro sobre a cultura. É preciso também distinguir entre o uso de um meio e estudar como esse meio é utilizado. Entre, os Xavante cineastas, analisaremos as entrevistas buscando saber: 1) o uso da câmera como um instrumento para coletar dados sobre a cultura, 2) o uso da câmera para apresentar a cultura, 3) estudar como a câmera é usada pelos cineastas indígenas Xavante. Entender esses processos, são fundamentais para descobrirmos a relevância para o grupo no que refere-se a produção cinematográfica. Com isso podemos aprender, o modo cultural que esse grupo se apresenta em suas produções audiovisuais, sendo, o cinema usado como uma forma de registro da cultura que proporciona uma interação e comunicação entre os membros do grupo, lembrando que: O cinema é um poderoso instrumento de divulgação de imagens e pode ser usado como forma de conhecer determinada realidade cultura, acesso a uma verdade por outros meios inatingível, mas também como uma estratégia de simulação dessa verdade. A combinação de imagens, sons, movimento e do fator tempo conferem à imagem cinematográfica um registro de autenticidade e realismo, pois lhe permite reproduzir, em tempo real, aspectos do

mundo e das relações humanas. Não obstante, existe uma aparente fidelidade entre imagem e realidade - o que se produz são representações da realidade. O cinema é um campo ficcional, um retrato recortado, editado e produzido. Ainda o cinema é um campo ideológico - um campo onde se debatem as mais diversas posições e onde se assumem posturas ideológicas. Isso significa que, para além de um retrato recortado, o cinema produz um retrato ideologicamente recortado da realidade. Assim, a leitura de uma imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da objetividade da imagem. Nesse sentido a respeito da produção cinematográfica indígena a professora Andrea França (2008) faz a seguinte reflexão a respeito da auto representação indígena no cinema:

Existe a preocupação dos coordenadores de colocar essas culturas no eterno presente das imagens e da narrativa audiovisual, sendo que o desafio é, neste Projeto, fazer do vídeo um instrumento de reconfiguração de forças e de produção de sentido e interpretação do mundo. Ao retirar a câmera da mão dos antropólogos e cineastas profissionais e formar realizadores indígenas, a primeira questão que surge lancinante é a do deslocamento de poder saber, isto é, de um desvio decisivo na produção e na circulação de conhecimento. Quem tem a câmera tem o comando e a simples posse pelos índios deste instrumento de observação, registro, intervenção, captura, pode produzir um outro pensamento, uma lógica do olhar, dando visibilidade a outros modos de sentir. (FRANÇA, p.68, 2008)

O indígena ao manusear a câmera passa a ter uma postura de representação da imagem de seu povo, o que estabelece novas direções nas produções. A lógica dominante que circula as relações sociais, onde quem detêm o conhecimento é aquele que é da “alta cultura”, é quebrada, o que faz surgir uma outra comunicação, com manifestações muitas vezes, opostas a aquelas que eram tidas como ‘verdadeiras’. Com a produção de filmes, o indígena tenta romper com os paradigmas que foram lançados, em relação a compreensão de sua cultura e formas de manifestações como inferiores a cultura dos não índios, podendo dessa forma ter uma possibilidade de

apresentar os valores culturais do seu grupo, tais quais eles são, sem a formação de estereótipos.

(...) o que mais surpreende, é perceber que essas imagens jogam em duas frentes, dirigem-se a dois tipos de público bastante distintos: para o homem branco ocidental, esses documentários parecem dos dizer que somos nós que nos tornamos outros, “índios”, pois os que foram esquecidos não esqueceram, e para os índios, os vídeos não só permitem que eles tenham acesso, elaborem e recriem a sua própria imagem, como também mostram que eles tenham acesso, elaborem e recriem a sua própria imagem, como também mostram que eles podem ensinar coisas que outras comunidades indígenas, assim como o homem branco, não sabem. E, o que essas imagens do “outro” indígena - bem longe de nós, brancos - têm, por que elas conseguem nos falar, dirigir-se a nós, fazer-se compreender e, mais do que isso, como é possível que elas nos façam perceber nossas maneiras de ser, de nos pensar, como é possível que elas nos falem do nosso mundo? Primeiramente, as histórias que estes filmes contam são aquelas da descoberta por nós de toda uma estratégia lúdica e fabulosa dos índios que jamais tínhamos visto sob esse ângulo. Surpreende a diversidade de rostos, as formas de representar o espaço e o tempo das aldeias, de se apropriar da imagem, de solicitar o espectador. Muitas vezes, os índios entram em cena para “encenar” o que acreditam que seja bom para eles. Desse modo, existe sempre a possibilidade de alguém tomar a cena para fazer a “sua” performance, o “seu” filme. É claro que a intimidade e a cumplicidade entre aquele que filma e aqueles que são filmados favorece, e muito, essa afirmação dos corpos em cena que está patente em todos os planos de cada um desses documentários. Mas, para além disso, existe um desejo de filme que não está somente do lado dos índios cineastas, mas do outro lado da câmera também há um desejo de filme tão grande quanto o desejo daquele que filma e, ao tornar esse desejo visível, atuante, falante, essas imagens criam um cinema absolutamente igualitário, um cinema onde cada corpo, seja ele da planta, da concha, do jacaré, da criança, do velho, tem o mesmo valor que um outro para a câmera: todos eles são igualmente diferentes, igualmente importantes e únicos. É claro que o grande desafio, neste Projeto, é fazer do vídeo um instrumento de reconfiguração de forças, rearranjando compreensão, explicação, leitura do mundo, onde para além da relação entre os próprios índios, nós mesmos podemos nos ver como alteridade. (FRANÇA, p.69, 2008)

Nessa perspectiva observamos a importância da auto-representação para os grupos indígenas, pois, através das imagens, os índios cineastas articulam as imagens, em suas produções de modo a realizar um jogo, em que, a alteridade faz-se presente ao reportar a realidade indígena para os não índios, cria-se uma relação intercultural,

estabelecida pelo próprio filme. A câmera operacionalizada pelo indígena , faz um registro da realidade, acompanha os acontecimentos da aldeia e/ou cidade, o indígena realiza um posicionamento do lugar em que fala, através de sua identidade cultural. Identidade essa que é manifestada como uma possibilidade de mobilização em defesa dos interesses sociais, políticos e econômicos dos indígenas. Nessa tomada de posição o índio apresenta sua imagem, uma imagem híbrida que agrega valores que devem ser respeitados não como uma perda de identidade, mas sim como uma afirmação.

Pensar o indígena na América Latina não é propor somente a questão dos 26 milhões de índios agrupados em cerca de 400 etnias; é propor também a questão dos “povos profundos”, que atravessa e complexifica, mesmo nos países que não tem populações “indígenas”, o sentido político e cultural do popular. Por um longo tempo a questão indígena se manteve presa de um pensamento populista e romântico, que identificou o índio com o mesmo, e este por sua vez como o primitivo. E convertido em pedra de toque de identidade, o índio passou a ser o único traço que nos resta de autenticidade: esse lugar secreto onde subsiste e se conserva a pureza de nossas raízes culturais. Todo o restante não passa de contaminação e perda de identidade. O índio foi assim convertido no que há de irreconciliável com a modernidade e hoje privado de existência positiva. Estamos no reino dos sem história, do índio como fato natural desse continente, o ponto de partida imóvel a partir do qual se mede a modernidade. Porque pensá-lo na dinâmica histórica já é pensá-lo a partir da mestiçagem, na impureza das relações entre etnia e classe, da dominação e da cumplicidade. É justamente desta maneira que hoje se procura pensar, reconceituando o índio a partir do espaço político e teórico do popular, isto é, como culturas subalternas, dominadas, porém possuidoras de uma existência positiva, capaz de desenvolvimento.” (BARBERO, p. 263-264, 2008).

“NÓS AQUI VOCÊS AI”

“Entrevista com Eduardo Escorel – Cineasta”

“O professor e realizador ashaninka Isaac Pinhanta, integrante do projeto Vídeo nas Aldeias, afirma que a câmera e a escrita são instrumentos de defesa da cultura dos povos indígenas, servindo entre outras funções “para ajudar a sociedade” a

conhecê-los melhor, “mas da maneira que a gente pensa, nós aqui e vocês aí”. Esse mesmo compromisso está implícito nas palavras do professor Paraná de O Amendoim da Cutia, documentário realizado pelo projeto. Ao desembarcar de um monomotor, vindo de Brasília, ele caminha em direção à aldeia Nasepotiti, no Mato Grosso, dizendo que estava “estudando a nossa língua e o português”, além de “traduzindo a cartilha sobre doenças”.

Por essas afirmações, explicita-se um dos pressupostos do Vídeo nas Aldeias, o de preservar as identidades indígenas – “nós aqui e vocês aí”, nas palavras já citadas de Isaac Pinhanta. Através do aprendizado da língua portuguesa, índios de diferentes povos passam a poder dialogar entre si e conosco, além de ter acesso, através de traduções ao nosso saber científico. Adquirem, dessa maneira, uma segunda língua sem abrir mão da língua do seu povo. Estabelecem um elo conosco mas continuam a ser eles mesmos. “Estamos aprendendo as coisas dos brancos mas sem deixar a cultura panará”, nos diz o professor de O amendoim da cutia, para quem “a tora e o futebol são a mesma coisa”. Eles aprendem a jogar futebol, nosso esporte, mas tentam reviver a corrida de tora, tradição que lhes pertence. No uso da língua e na prática esportiva seria possível, dessa maneira, a convivência de códigos lingüísticos e esportivos distintos, preservando-se, ao menos em certa medida a identidade cultural do índio.

Tomando oito documentários vistos como representativos do conjunto da produção do vídeo nas aldeias parece possível dizer que os coordenadores e realizadores atribuem ao aprendizado da linguagem do documentário função semelhante ao da língua portuguesa. Ambos serviriam para defender as culturas indígenas através da fala, da escrita e da difusão de imagens que mostram o que ocorre nas aldeias para “as pessoas te ajudarem, te respeitarem”, diz Isaac Pinhanta. A

língua e o documentário seriam denominadores comuns dos diferentes povos indígenas e dos não-índios tornando possível a comunicação entre eles. De fato ao que tudo indica, é o que ocorre. Documentários como *Shomõtsi*, *Aprendiz de curador* e *O amendoim da cutia*, para citar apenas três, parecem desempenhar com eficácia a função atribuída pelo Vídeo nas Aldeias. Ainda assim, não será o caso de perguntar se a incorporação da linguagem audiovisual é mesmo similar à aquisição de uma segunda língua. Sendo propósito dos participantes do projeto preservarem-se “aqui” e nos manterem “ai”, o Vídeo nas Aldeias não estará contrariando suas melhores intenções ao transmitir as convenções da linguagem documental daqui, sem que lá os indivíduos tenham ou procurem elaborar sua própria linguagem?

A concepção que parece nortear as oficinas práticas do projeto privilegia o aprendizado da linguagem do documentário como se ela fosse mais uma língua. Ou seja, o treinamento dá prioridade à assimilação de alguns procedimentos técnicos, de um repertório de significantes e um conjunto de normas aos quais os índios podem recorrer para se comunicar com os não-índios e com outros povos indígenas.

Em nove anos, desde o início da implantação das oficinas práticas, os participantes já demonstraram serem excelentes alunos. Mesmo a visão de apenas uma pequena amostra do que foi realizado comprova a eficiência do ensino e o bom aproveitamento dos aprendizes. Os documentários do Vídeo nas Aldeias são testemunhos eloqüentes da capacidade dos índios aprenderem a se expressar na nossa linguagem audiovisual. Os assuntos tratados são interessantes. Os planos são bem enquadrados, o diafragma é correto, a imagem está sempre em foco, a câmera não trepida, o ponto de vista é adequado, há poucos movimentos de zoom. O som é de boa qualidade. A narrativa recorre com frequência a um prólogo seguido de créditos e muitas vezes é estruturada através da montagem paralela de mais de uma situação. O

ritmo da edição mantém o interesse. A duração dos planos e dos documentários em si não ultrapassa nossa expectativa usual. Há apuro técnico e acabamento cuidadoso nesses documentários. Eles são feitos, deliberadamente, seguindo um padrão dominante aqui, entre nós. Os documentários do Vídeo nas Aldeias que pude ver adotam com proficiência incomum as convenções técnicas e narrativas dominantes entre nós sem evidenciarem o propósito de inventar sua própria linguagem. Ao fazerem isso, não estarão negando a intenção de ficarem “nós aqui e vocês aí”, uma vez que o indígena não tem uma linguagem audiovisual própria. Dessa forma, a diferença de identidade não estaria sendo eliminada? Os documentários feitos nesses termos não estariam contribuindo para o desaparecimento da identidade indígena? Essa contradição, caso confirmada, não poria em risco um dos fundamentos do projeto vídeo nas aldeias? Para os mais velhos da aldeia, o registro visual teria também a função de preservar os rituais do esquecimento. Através do documentário seria possível reavivar a preservar a memória coletiva. Nesses casos, em que o realizador e os espectadores, sendo de um mesmo povo, falam a mesma língua, não é incongruente usar a linguagem daqui, do homem branco? Para se dirigir aos seus e preservar tradições, documentários como Aprendiz de Curador não deveriam fazer uso de uma linguagem criada lá, pelos Xavantes? E, se nós não fossemos capazes de entendê-la, não nos caberia aprender a linguagem deles da mesma maneira que eles têm aprendido a nossa?

A possibilidade de assegurar “nós aqui e vocês aí” depende de fazer uso do documentário como uma linguagem e não como uma língua. Linguagem que demanda um certo conhecimento técnico, mas que não possui nem repertório fixo de significantes, nem normas pré-estabelecidas. Nessa perspectiva, o desafio seria o de criar condições para que cada grupo de participantes das oficinas inventasse sua

própria linguagem, diferente dos demais e da dominante aqui. A cada povo uma forma audiovisual própria. Povos indígenas falando de si mesmos para os seus na sua própria linguagem seria um feito extraordinário e representaria um novo marco que ampliaria os horizontes do documentário. A alta qualidade dos documentários do projeto recomenda maior cautela ao comentar à distância uma experiência tão inovadora. Afinal, com que direito espero que lá seja inventada uma nova linguagem para o documentário se aqui nem sempre tenho essa mesma expectativa? Concluo estas breves impressões convicto que a vitalidade e capacidade de renovação demonstradas pelo Vídeo nas Aldeias continuarão resultando em documentários tão bons quanto os que pudemos assistir.”

Reconceituar o indígena na sociedade contemporânea é de fundamental importância, pois é através dessa reconceituação, é que podemos observar suas manifestações, dentre elas, a produção cinematográfica, que busca mostrar o indígena como um sujeito com identidade(s) em construção e afirmação. O indígena faz do vídeo um instrumento de reconfiguração de forças e produção de sentido e interpretação do mundo. Ao retirar a câmera da mão dos antropólogos e cineastas profissionais e formar realizadores indígenas, a primeira questão que surge lancinante é a do deslocamento de poder saber, isto é, de um desvio decisivo na produção e na circulação de conhecimento. Quem tem a câmera tem o comando e a simples posse pelos índios deste instrumento de observação, registro, intervenção, captura, pode produzir um outro pensamento, uma lógica do olhar, dando visibilidade a outros modos de sentir (FRANÇA, 2008). Nessa possibilidade de re-configuração da produção de conhecimento, caminha a produção cinematográfica Xavante, aos poucos os cineastas dessa etnia, criam seus documentários, numa perspectiva diferente de mostrar sua realidade.

Frente ao idealismo de uma teoria da diferença que coloca o índio em situação de exterioridade ao desenvolvimento capitalista, e de uma teoria da resistência que supervaloriza, também idealisticamente, a capacidade de sobrevivência cultural das etnias, abre-se caminho “entre duas vertigens: nem as culturas indígenas podem existir com a autonomia pretendida por certos antropólogos ou folcloristas, nem são tampouco meros apêndices típicos de um capitalismo que tudo devora”, configura-se, assim, um novo mapa: as culturas indígenas como parte integrada à estrutura produtiva do capitalismo, mas sem que sua verdade se esgote nisto. Desconhecer o primeiro equivale a remeter a identidade cultural a um tempo mítico, a uma continuidade a-histórica que impossibilita a compreensão das mudanças sofridas por essa identidade. Desconhecer o segundo, contudo, seria fazer o jogo da lógica do capitalismo, cair na cilada de lhe atribuir a capacidade de esgotar a realidade do atual, que é o que fazemos ao negar ao índio sua capacidade de desenvolver-se em suas culturas, capacidade que é inaceitável tanto para a explicação economicista quanto para a politização imediatista. (BARBERO, p. 264, 2008).

Nas produções indígenas, vemos uma história que pensamos conhecer, a medida que são histórias que se referem ao Brasil e que apontam para aquilo que nos unifica bem como o que nos distingue, mas contada em outros termos, onde a fala do outro sua lógica e a construção das imagens nos obrigam constantemente a nos reposicionar (FRANÇA, 2008). Reconhecer a capacidade do indígena poder representar-se é romper com o paradigma mitológico que foi atribuído à eles. É também aceitar essa identidade cultural que insere-se na sociedade capitalista, num processo de alteridade.

Negociação, resistência, luta: as relações entre uma formação cultural subordinada e uma dominante, onde quer que se localizem nesse espectro, são sempre intensamente ativas, sempre opostas num sentido estrutural (mesmo quando essa “oposição” for latente, ou experimentada simplesmente como o estado normal das coisas. Seu resultado não é dado, mas construído. A classe subordinada traz para esse “teatro de luta” um repertório de estratégias e respostas - formas de lidar com situações e resisti-las. Cada “estratégia” no repertório mobiliza certos elementos materiais, sociais e simbólicos: os constrói como suportes para as diversas formas de vida das classes, negocia e resiste à contínua subordinação das mesmas. Nem todas as estratégias tem o mesmo peso, nem todas são potencialmente contra-hegemônicas (HALL, p.215, 2009)

Analisando o processo de representação cinematográfica indígena Xavante, pode-se perceber claramente, que existe um processo de negociação e resistência para que exista dessa forma, uma afirmação identitária. Os Xavante ao produzirem um filme, estão num processo de negociação, pois, apropriam-se de metodologias e linguagens específicas dessa realidade, para apresentarem sua cultura num processo dinâmico e híbrido. Aquilo que não fazia parte do domínio indígena (câmera), passa a ocupar um lugar de destaque, pois, é com essa ferramenta que surge uma nova perspectiva de desenvolvimento para o grupo. As fronteiras vão sendo criadas constantemente, pois, as práticas culturais não se situam fora do jogo de poder, aquilo que é socialmente periférico pode ser simbolicamente central (HALL, 2009). Os indígenas tentam, através de seus vídeos saírem da “margem” de significatividade, que é estabelecido pelos não índios.

(...) fomos estimulados a refletir sobre um deslizamento não percebido entre dois tipos distintos de “grotesco”, o grotesco do “Outro” do grupo ou do eu que se define, e o grotesco enquanto fenômeno limítrofe da hibridização ou mistura interna, na qual o eu e o outro são enredados em uma zona inclusiva, heterogênea e perigosamente instável. O que começa como uma simples repulsa ou rejeição da matéria simbólica estranha ao eu inaugura um processo de introjeção, cujos efeitos são sempre complexos. Para que se possa entender essa complexidade e essa dinâmica interna das construções de fronteiras necessárias à identidade coletiva, não se deve confundir as duas formas do grotesco. Caso isso aconteça, torna-se impossível perceber que um mecanismo fundamental de formação de identidade produz o segundo, ou seja, o grotesco híbrido no nível do inconsciente político, pelo próprio esforço de excluir o primeiro...O problema é que a exclusão necessária à formação da identidade social no primeiro nível constitui simultaneamente uma produção no nível do imaginário, e mais ainda, a produção de uma complexa fantasia híbrida, que surge da própria tentativa de demarcar fronteiras, unir e purificar a coletividade social...Os processos gerais de classificação que mais intimamente afetam a identidade da coletividade são indissociáveis do simbólico heterodoxo do imaginário. O inconsciente a essa altura é, necessariamente, um inconsciente político, conforme afirma Jameson, pois a exclusão de outros grupos e classes sociais na luta por uma autoidentidade categórica surge como um dialogismo

especial, um agou de vozes - as vezes até uma alteração - dentro do imaginário compartilhado da classe em questão. O próprio impulso de alcançar a singularidade da identidade coletiva produz simultaneamente a heterogeneidade inconsciente, com sua variedade de figuras híbridas, soberanias competitivas e demandas exorbitantes. (WHITE, p.5, 1986)

Anular uma identidade individual e/ou coletiva, foi um erro cometido por diversos grupos sociais. Os indivíduos circulam nos espaços públicos e estão presentes com suas características que os preconizam como sendo diferentes a um padrão pré-estabelecido pela sociedade capitalista, que pela essência é excludente e discriminadora daqueles que não conseguem um desenvolvimento financeiro, nos moldes ditados pela economia capitalista. Diversos grupos culturais ficaram a margem dessa sociedade, em nosso estudo destacamos o grupo indígena Xavante, que diante das de exclusão advindas dos não-índios, tentaram estabelecer processos de negociação entre as fronteiras que foram criadas.

Capítulo II

Análise Fílmica: W`ARINI – O PODER DO SONHO

10. COMPREENDENDO O FILME: “WARINI – O PODER DO SONHO”³

Após as reflexões feitas no primeiro capítulo, sobre o processo de representação cinematográfica dos índios Xavante, podemos agora entender o processo de criação desse grupo indígena, realizando uma análise de seqüências do filme: “WARINI – O PODER DO SONHO”. Esse filme é um documentário que apresenta o ritual mais importante para a etnia Xavante. Os jovens indígenas são preparados para receberem “forças” que estão além da compreensão humana, para que desse modo eles tornem-se membros com poderes xamanicos (cura, previsão, força..etc). Quanto maior for o desgaste físico e mais dores os índios sofrerem, maior será seu poder e sua força. O ápice desse rito é o desmaio, o jovem quando desmaia é porque recebeu o “espírito”, estando pronto para desempenhar o seu dom. LEWIS (1984), descreve-nos cautelosamente o significado desse ritual para os Xavante:

Conheço, pelo menos três tipos de wai`a: um deles é realizado em favor dos doentes; o outro, para as flechas e um terceiro, para as máscaras(...) O estágio inicial do wai`a compreende um período de preparação dos iniciandos. Cada rapaz já terá sido, nessa altura, designado como membro de uma das metades cerimoniais que funcionam apenas durante o wai`a. São os velhos que decidem a filiação de cada rapaz. Nessa tarefa, orientam-se exclusivamente pela preocupação em manter aproximadamente o mesmo número de elementos em cada uma delas. Trata-se das metades wedehori`wa (os “cortadores de madeira”) e umretede`wa (os “donos das cabaças”). Durante todo o dia, de tempos em tempos, os *Wedehori* se levantam e formam uma fila diante dos *Umré*. Dançam, então, dirigindo-se aos que estão sentados, voltando, em seguida, ao ponto de partida, carregando suas bordunas em seus braços, movimentando-os de tal forma que parecem as estar embalando. Quando acabam de dançar, permanecem do lado oposto ao dos *Umré* que dançam agora, muito curvados, ao redor dos *wedehori*; com seus chocalhos marcam o ritmo da dança. Quando os *Umré* retomam sua posição inicial, todos os membros dos dois grupos

³ As imagens inseridas nessa dissertação, não possui fins comerciais, apenas didáticos/pedagógicos. Sendo analisadas numa perspectiva acadêmica. Desse modo não necessitamos de autorização dos indígenas e nem da FUNAI. Consultar a legislação indígena disponível: www.funai.org.br

voltam a sentar-se em suas esteiras. Permanecem sob o sol quente o dia todo, repetindo essas danças de tempos em tempos. Não podem comer ou beber coisa alguma durante o dia e não podem banhar-se durante todo o período de seu jejum.(...) O wai`a é, portanto, um complexo cerimonial durante o qual os Xavante invocam certos seres ou espíritos visando à aquisição de poder. De Tsimihopãri adquirem poder criativo e destruidor; dos pi`u, belicosidade. A combinação desses poderes é, de acordo com o pensamento Xavante, a essência da masculinidade. É por isso que o exercício dessa qualidade pressupõe e implica em participação no wai`a. (LEWIS, 1984, p.322-336).

O documentário “O Poder do sonho”, exprime o que fora descrito acima, porém de uma forma particular, pois quem é o cineasta deste projeto é um indígena. Analisaremos nesse trabalho a percepção desse indígena ao retratar seu povo, e principalmente registrar um rito que é o expoente máximo de sua cultura. O cineasta Xavante Divino utiliza nesse documentário entrevistas com anciãos, retrata o posicionamento dos jovens que estão participando, destacando suas falas no que refere-se as motivações em participar do rito. O documentário é realizado no ano de 2000 na aldeia de Sangradouro, sendo financiado pela ONG “Vídeo nas Aldeias”. Nesse sentido o vídeo surge como uma possibilidade de retratar e revelar a realidade desse grupo cultural. Não uma revelação especular, mas analítica, da qual o ato da filmagem é apenas uma etapa. O objetivo é “uma percepção nova do mundo”, percepção especificamente cinematográfica, organização do tempo e do espaço que o olho humano desarmado não tem condições de realizar (DA-RIN, 2006). O cineasta Xavante utiliza todos os recursos cinematográficos, como uma meio de demonstrar o que está acontecendo, tendo como diferencial ser um membro do grupo, pelo qual já passara por esse ritual. Os movimentos de câmera, a escala dos planos, as variações de velocidade de filmagem, a imagem fixa, as sobreposições e fusões, a montagem, enfim, todas essas ações foram utilizadas pelo indígena em sua representação, fazendo desse modo, uma construção fílmica, que fosse capaz de demonstrar o que de fato, estava ocorrendo, registrando o acontecimento, para que esse, ficasse eternamente

marcado na história do grupo.

Um documentário pode perfeitamente apresentar características de mais de um modo interpretativo, pois subjetividades estarão presentes ao captar as imagens, sendo assim, o modo de um cineasta indígena retratar o filme poderá diferir claramente dos métodos de um cineasta não-índio.

Em nossa cultura, o processo fotográfico tem grande poder sobre as convicções desse tipo observador, assim embalado pela evidência empírica trazida pela imagem. Mais até do que a acuidade da reprodução (eixo da semelhança), a imagem fotográfica (e cinematográfica) ganha autenticidade porque corresponde a um registro automático: ela se imprime na emulsão sensível por um processo objetivo sustentado na causalidade fotoquímica. Como resultado do encontro entre o olhar do sistema de lentes (a objetiva da câmera) e o “acontecimento”, fica depositada uma imagem desse que funciona como um documento. (XAVIER, 2003, p.32)

Os cineastas indígenas ao realizarem o processo de edição de um filme, apresentam um registro daquilo que fora apreendido da realidade, transformando essas imagens em expressões de sua cultura, um registro, daquilo que está acontecendo no cotidiano da aldeia. O cinema estabelece relações entre visível e invisível, proporciona uma interação entre o dado imediato e sua significação, e a sucessão de imagens criadas pela montagem produz relações novas a todo instante, o que nos faz a sermos levados a estabelecer ligações interpretativas daquilo que está sendo transmitido pelas imagens, pois a combinação dessas imagens, cria significados não presentes em cada imagem de forma isolada, mas sim um conjunto (XAVIER, 2003). As múltiplas imagens, contidas nos documentários produzidos pelos Xavante, tornam-se capazes de explicitar um conjunto de idéias, que possibilitam uma interpretação dos valores culturais do grupo.

As produções cinematográficas feitas por cineastas não-índios podem expressar um conjunto de imagens e ideologias sobre o grupo. Porém, o que percebemos nessas produções, é que, muitas delas não conseguem por si só mostrar

esse grupo étnico, justamente, por estarem ‘carregadas’ de ideologias e subjetividades, esse risco também poderá ocorrer com cineastas indígenas.

Na filmagem estão implicados uma co-presença, um compromisso, um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar (...). Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação (...). Nesse compromisso de ganhos e perdas, aceito e valorizo o olhar mediador do cinema porque as imagens que ele me oferece têm algo de prodigioso (...). As possibilidades abertas pela temporalidade própria da imagem são infinitas: há o movimento do mundo observado e o movimento do olhar do aparato que observa. (XAVIER, 2003, p.35-36)

Os cineastas indígenas, realizam um papel de mediação das imagens para com que serão os espectadores, esses, que por sua vez observam e interpretam as imagens que estão tendo contato e que principalmente essas imagens possui significados e expressões, desse modo, analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas, os filmes se inscrevem em correntes de ideologias que são expressas nas imagens.

11. A IMPORTÂNCIA DE ANALISAR UM FILME/DOCUMENTÁRIO

Pretendemos realizar nesse trabalho, uma reflexão crítica, que não seja passiva, sobre o processo de construção do filme *Wàrini – O Poder do Sonho*. Buscando decompô-lo em seus elementos, para descobrirmos de fato, a estrutura desse filme que transmite um significado para aquele que o assiste. VANOYE & LÉTÉ (2007), nos diz que a análise de um filme consiste basicamente em duas coisas: uma análise de cunho pedagógico e outra de caráter reflexivo. Esse método é um dos pressupostos elementares para que se possa realizar uma análise fílmica de significatividade.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, desconstruir, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto do texto filmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. (VANOYE & LÉTÉ, p.15, 2007)

Para compreendermos melhor a estrutura filmica produzida por um cineasta indígena faz-se necessário utilizar essa técnica, para que dessa forma, exista um entendimento maior daquilo que as imagens estão evidenciando. É com essa análise que observaremos as técnicas utilizadas pelo índio, no manuseio da câmera e posteriormente a edição do material. NICHOLS (2008) a respeito da representação do “outro” diz que, os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos de representação que entra em cena, varia de filme para filme, mas a idéia de representação é fundamental para o documentário. Os documentários feitos por indígenas Xavante, possuem, diretamente um caráter representativo, em que, os indivíduos que aparecem nas cenas, reagem de forma espontânea, realizando brincadeiras e gestos muitas vezes irônicos diante da câmera, acontecendo assim, o registro do que está sendo exposto. Esse envolvimento das pessoas que estão sendo participantes na produção do filme/documentário, torna-se fundamental. É com esse envolvimento dos indivíduos, é que surge o filme, sendo essas pessoas os protagonistas da produção.

O documentário vêm a ser uma representação do mundo em que vivemos,

analisando nessa perspectiva é que podemos notar a importância do documentário para os grupos culturais.

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Existe contestação. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites. (NICHOLS, 2008, p.48)

Cada documentário possui características peculiares e iminentes a aquilo no qual está retratando especificando. Não podemos delimitar as idéias e ações de um cineastas na produção de um documentário, principalmente quando o trabalho remete-se a mostrar as expressões identitárias de um grupo cultural. Entre os Xavante, os documentários feitos por cineastas indígenas, demonstram pelas imagens, que não existe um padrão de regras a serem cumpridas por aqueles que aparecerão no vídeo. Os Documentários produzidos pelos Xavante, apresenta para quem assiste, uma liberdade de expressão, pois os indígenas envolvidos nas cenas agem sem restrições e/ou delimitações.

Segundo NICHOLS (2008), temos várias expressões em que os documentários estão configurados, ou seja, remetem-se um tipo de linguagem em que a estrutura do filme perpassará esse método, como forma de expressão. O documentário poderá ser de um modo poético, onde é enfatizado associações visuais, qualidades tonais, passagens descritivas e organização formal. Outra forma de documentário é o modo expositivo, esse, enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Esse é o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral. Tem-se

também o documentário observacional, ele enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta. Já o modo participativo, enfatiza a interação do cineasta com o tema. A filmagem acontece com entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas. O documentário reflexivo, chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. E por último temos o modo performático, esse, por sua vez, enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita idéias de objetividade em favor de evocações e afetos. Todos os filmes desse modo compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público. Essas são as principais formas em que se enquadram os documentários.

O Filme “Warini O Poder do Sonho”, configura-se no modo participativo, pois, o cineasta realiza uma interação direta com o documentário, ora ele aparece dando explicações sendo um participante do rito, ora, ele filma e edita a produção. Essa participação é de forma direta.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com voz-over, afasta-se da mediação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos). (...) A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta “na cena”. Supomos que o que aprendemos vai depender vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e

tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador. (NICHOLS, 2008, p.154-155)

O cineasta indígena Xavante Divino Tserewahú faz de sua produção uma constante presença da sua imagem no documentário. Essa característica fica expressa no decorrer do filme. O espectador percebe nitidamente essa participação ativa do cineasta. Vale destacar, que essa participação há alguns anos atrás era impossível. Os indígenas eram apenas apresentados, não tinham e nem podiam exercer uma participação interativa no filme. Nas produções do cineasta Adalbert Heide, isso é muito marcante, ele retrata e apresenta o indígena a partir de sua subjetividade, não havendo uma participação ativa dos Xavante, salvo as vezes que ele determinava e autorizava um possível engajamento do indígena, no que refere-se a tradução da língua Xavante para a língua portuguesa. Nas produções desse cineasta, os Xavante participavam somente nas traduções. Produzir e participar de um documentário como autor/sujeito é algo extremamente novo na história desse grupo étnico.

O documentário participativo fica marcado entre os Xavante, devido à não participação direta nos filmes que eram realizados pelos não-índios sobre a etnia, passando agora por um processo de transformação, antes impensável, pois na visão ‘eurocêntrica’, jamais um indígena teria possibilidade de criar/estruturar alguma produção cinematográfica. Na construção fílmica participativa, o cineasta indígena negocia e estabelece um relacionamento interativo nas produções, tendo como resultado uma produção fílmica.

“ENTREVISTA: “CONVERSA A CINCO”

A respeito da produção do Vídeo nas Aldeias os cineastas Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel debatem com Mari Côrrea, Sérgio Bloch e Vincent Carelli sobre os filmes cujos realizadores são indígenas. A intenção foi recolher as “impressões cinematográficas” sobre essa produção indígena que ainda é pouco conhecida no panorama do documentário brasileiro.

COUTINHO – O mistério que fica para mim é que em vários filmes vem escrito “oficina de vídeo”, e eu não sei bem o que é oficina de vídeo. Como é que são feitos os filmes? Quanto tempo dura a oficina? Como são escolhidas as pessoas? O que eu quero colocar é o seguinte: o diferencial que vocês têm – mas que eu acho que não está tanto nos filmes como deveria estar – é que vocês fazem filmes com índios. E que eles não são iguais pra começar. Tem tribos do lado do Peru, tem os Waimiri...Devem ser distâncias incríveis. Mas como se passa uma oficina? O que vocês dizem ou não para eles? Esses filmes são feitos para nós, mas há uma versão para eles?

Há uma questão aí que eu acho essencial: as condições de produção de um filme são sempre importantes em um documentário. Nesses são essenciais. E aí vêm a questão da montagem, que eu sei que é o processo mais difícil de fazer. Dos quatro filmes que eu vi, um tinha quatro indígenas e você (Mari), eu acho, não é isso? A questão mais complicada de todas é a seguinte: os tempos dos filmes que a gente vê são os nossos tempos.

Tempos de um documentário que tem, como você me falou, regras: não tem zoom, não tem nada haver com o que é mostrado na televisão. Mas é muito bem filmado, a câmera nunca erra, não tem um erro de diafragma, a câmera não treme. Etnograficamente você filma uma hora para fazer uma embira. Mas esses filmes tem

um tempo que é um tempo que eu posso aceitar. Isso tende a mudar ou não? Até que ponto esses filmes são feitos – como você (Vicent) declarou uma vez – para o público civilizado entre aspas? Isso será sempre uma tendência? Haverá uma versão ou não para eles? Até que ponto eles se divertem mais com o bruto? E como é que eles vêm esse produto? São questões essenciais para mim e que eu não conheço a resposta.

MARI – Eu não sei se vocês chegaram a ver *No Tempo das Chuvas*, que foi fruto da primeira oficina regional que a gente fez. É um filme feito por vários realizadores, índios do Acre mas de etnias diferentes. Eram exercícios de filmar o cotidiano de alguém, sem roteiro pré-estabelecido. Essa montagem é uma das que é assinada por vários e comigo junto. No filme há uma introdução em que eu apareço mostrando a um deles onde é o “in” e o “out”, tem eles se apresentando, porque eles estão ali, o que eles estão fazendo, o que eles estão afim de mostrar. É um filme que começa...

COUTINHO – Com uma auto-reflexão deles?

MARI – É uma introdução. Cada um pré-editou a sua parte, e para costurar o tema, eles fizeram uma entrevista com três velhos contando o que eles faziam e deixavam de fazer no tempo das chuvas. Agora, para cada filme vamos usar o mesmo procedimento? São filmes híbridos. São pessoas que estão aprendendo a lidar com uma linguagem cinematográfica, que é o que a gente se propõe a fazer. A perspectiva deles é diferente da nossa. E eles nunca foram ao cinema. Além disso, nos créditos você lê: “O filme foi feito durante a oficina sob a coordenação de fulana e de fulano”, quer dizer, não há uma vontade nossa de ficar se escondendo atrás dos índios. Como se fossem filmes “puros”.

SCOREL – Eu posso te fazer uma pergunta sobre isso? Eu teria muitas outras coisas para dizer antes, mas já que você está falando disso...Quando você assina a

edição e não põe o nome do diretor, eu leio que ele não acompanhou a edição, que ele não estava presente, e isso me causa estranheza por dar impressão que a edição, que ele não estava presente, e isso me causa estranheza por dar impressão que a edição foi feita sem a participação de quem assinou a direção.

MARI – Mas nos teus filmes, você assina a edição?

ESCOREL – Hoje em dia, eu tenho assinado sim. Dirigindo ou editando, e acho que isso é quase que essencial.

COUTINHO – Ele está falando do caso específico de vocês. No cinema profissional, sei lá...

ESCOREL – No documentário, hoje em dia, cada vez mais o diretor assina com o montador.

VINCENT – Mas nenhum filme é montado sem a presença do diretor.

MARI – Um montador pode intervir muito ou pouco num filme. Eu acho que tem filmes que são uma co-autoria. Outros não...

ESCOREL – Por isso é que eu acho que deviam assinar os dois, sempre, porque a concepção do filme, de maneira mais ou menos explícita, está presente no momento que você está gravando. Eu não acredito muito na reelaboração, na remanipulação. Eu acho importante para quem vê os filmes entender isso. Se é um projeto em que eles aprendem a usar a câmera e passam a ser diretores é importante indicar que eles participam da edição. A meu ver, isso não diminui em nada a importância e a contribuição de quem estiver ali como editora ou como editor.

VINCENT – O cara que está aprendendo a filmar, na hora que ele descobre a montagem...

MARI – Muda a forma de filmar. As idéias se articulam.

VINCENT – É o grande momento da formação dele. Aí ele dá um salto de

qualidade...

MARI – Para o entendimento da coisa...

VINCENT – Eles descobrem os truques da montagem...

MARI – E para uns isso é mais fascinante do que para outros, assim como é fora do mundo indígena.

A QUEM SE DIRIGE OS FILMES?

COUTINHO – O público preferencial para essa recepção é o público não-indígena?

MARI – É para outros povos indígenas – porque eles tem essa necessidade, essa vontade de se comunicar entre si, eles tem pouca oportunidade de se conhecerem. E para os outros, os não – índios, digamos assim.

COUTINHO – Mas eles mesmos, eles vêm? Eles se interessam?

MARI – É o que eles mais querem ver. E eles também gostam muito do material bruto, além dos filmes. Gostam de assistir e re-assistir centenas de vezes, por exemplo quando se trata de uma festa, um ritual deles.

COUTINHO – Pois é, mas veja bem, ai tem um problema complicado. A montagem é universal e não é universal. São códigos que são criados para nós. Mas eu me pergunto o seguinte: Vocês dão a eles regras, que são regras de uma linguagem mais ou menos universal, rejeitando um modismo ou outro... Então se você fala: “Falta um plano para ligar”, isso é a nossa lógica de linguagem documentária. Porque você não pode ter um corte descontínuo? Porque você não pode ter um plano extraordinário fora de foco? Por que a câmera não pode tremer? E o problema não é de fazer que não trema, tem que fazer sempre melhor. E ai então entra o problema das mil coisas que você pode fazer que não se fazem na linguagem profissional?

ESCOREL – Na verdade, eu veria esse problema de uma outra maneira. Vendo

os filmes eu sinto uma certa ambigüidade em relação a questão de saber a quem os filmes se dirigem. Será possível fazer um filme que se dirija a tantos públicos diferentes, com códigos diferentes, com hábitos diferentes? Eu tenderia a dizer que acho difícil num mesmo filme conseguir atender a uma gama de públicos tão grande.

MARI – Alguns que funcionam mais para fora e outros agradam mais para dentro...

SCOREL – Com certeza, mas me parece dar aos filmes uma certa indefinição que se reverte contra os próprios filmes. Se o foco fosse mais preciso, talvez os filmes ganhassem mais com isso. Agora, a verdade para nós é impossível falar do projeto. Eu vi só oito filmes de um trabalho que vocês vêm fazendo há dezessete anos.

MARI – O trabalho de formação tem oito anos.

COUTINHO – Eu vi quatro recentemente...

SCOREL – O primeiro filme que eu vi foi *Ou vai ou racha*, de 98 e o último é *O amendoim da Cotia*, que é de 2005. Dá para ver uma transformação. Não sei se ela reflete o projeto como um todo. Mas nesses oito dá para ver uma transformação entre o cinema que talvez possa ser chamado de um cinema mais militante no início, para um outro tipo de cinema que está sendo feito hoje em dia. Um militância menos explícita. Mas eu acho que no máximo dá para gente discutir os filmes que nós vimos. Eu vejo os filmes e fico na dúvida para quem eles estão falando. Quando eu vejo a vídeo carta das crianças, eu leio na capa do dvd, mas não vejo no filme nenhuma indicação de que aquilo é uma resposta a uma vídeo carta que eles receberam. Eu fico pensando: “Estão falando para mim?”.

COUTINHO – Não está no filme. Eu não sei o método que vocês podiam ter..podia ter um trecho, dois trechos da carta dos cubanos. Que já dava o seguinte, “alguém mandou para eles...”

ESCOREL – É um pouco na linha da coisa de integrar o processo dos filmes como o coutinho estava falando. Eu acho que em certos momentos, para mim como espectador aqui no Rio de Janeiro, vendo os filmes isso faz falta.

Sérgio – Te incomoda não saber exatamente em que situação foi feito aquele filme.

ESCOREL – Me incomoda não saber onde eu estou, me incomoda não saber a que distância eu estou, tudo isso me incomoda.

COUTINHO – Todo documentário me interessa saber: “Como é que foi feito esse filme?” As vezes é óbvio, né? Mas nos casos “extra nosso mundo”...

VINCENT – O Escorel fala, por exemplo: “Quem é o público...?” “Eu sinto falta de saber onde eu estou”. “Que povo é esse?” Se você pensa explicitamente em fazer um filme para divulgar a realidade indígena, com um público completamente...

ESCOREL – Variado e heterogêneo...

VINCENT - ...E ao mesmo tempo você quer trazer para a edição o “tempo” dos índios, eu penso que isso são direções um pouco contraditórias. A gente não quer botar mapa. Não quer dizer onde está e que rio que é. Pouco importa se a gente disser: “a tribo tal, na beira do rio Araguaia...” O cara não sabe onde não é uma tal cidade, não conhece o Rio Araguaia, enfim...A gente procura justamente não botar essas informações. E ao mesmo tempo se fala da montagem e do tempo...

COUTINHO – Isso é muito mais importante...

VINCENT - ...do que dar as informações para situar o cara que fica sentindo a falta de contextualização...

COUTINHO – Eu acho que é há um meio termo. Acho que é possível tratar melhor a questão do tempo. Diminuindo a nossa necessidade de: “ Não isso saturou...” Ter filmes que tenham isso, que permitam isso. Porque tem uns, que não

permitem isso, tem uns que pedem isso.

CADA FILME SEU TEMPO

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

COUTINHO – Os filmes não precisam ser iguais...

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

MARI – Exatamente. É aí que eu queria chegar.

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

MARI – Como a aldeia do Shomõtsi.

COUTINHO – você limita a duração do plano? Por exemplo: “Olha por razões econômicas ou por razões gramaticais universais, não filma uma cena de mais um minuto quando não está acontecendo nada”. Vocês dão essa instrução?

VINCENT – Não.

COUTINHO – Por que você não pode montar mais longo se o cara filma trinta segundos aqui e vinte segundos ali.

MARI – Aquela cena do Shomõtsi que ele mergulha a câmera não corta e espera o cara sair da água – daí ele sai e diz: “fiquei quinze minutos dentro d’água...” aquilo só funciona porque não tem corte. Se a gente ensinasse para o cara: “olha, um minuto sem acontecer nada você corta”, a gente não teria aquela cena.

COUTINHO – Uma vez tinha um festival não sei aonde que ia passar um filme navajo. Estava lá no navajo, era um cara que provavelmente fazia universidade, era navajo pra caralho. Era um plano de doze minutos “é o tempo navajo”. Pode ser até verdade, mas já é o intelectual de origem navajo que se autoriza fazer planos de

doze minutos, “Por que o nosso tempo é outro, vocês vão se danar.” Tem dez planos de dez minutos. Não é isso que eu estou dizendo.

MARI – Isso se aproxima muito do filme etnográfico clássico.

COUTINHO – É, ou isso.

ESCOREL – Você tem razão, nesse sentido. Eu acredito profundamente que o tempo esteja impregnado no material gravado. E acredito que editar é um pouco decifrar certas coisas que estão já dadas ali. Não é você impor. Por isso que eu reclamo um pouco de certas edições.

COUTINHO – A nossa experiência com documentário...com câmera... é que as vezes você não tem escolha pelo seguinte: uma pessoa começa a se afastar da câmera, e aí o câmera man corta e você está fudido.

ESCOREL – É porque nós todos fomos condicionados a fazer isso.

COUTINHO – É uma não ação? Não. A ação é boa, é uma pessoa que vai e entra no mato . Você deixa três, quatro segundos mudos. Eu posso precisar na montagem. Então é nesse sentido que eu acho que nas oficinas tem que ter o tempo além do tempo morto, para poder ou não usar depois – salvo se você não tem dinheiro. Porque na TV Globo era assim: você não podia filmar porque era em dezesseis milímetros, entendeu?

MARI – É mas tem uma coisa, Coutinho, que eu já coloquei naquele texto do catálogo sobre essa experiência de filmar o cotidiano. É um exercício legal por conta disso. O cara vai filmar o personagem na roça. Volta para casa cansado, deita na rede. Puff! Ele corta, não filma mais porque não tem nada acontecendo. Mas como não tem nada acontecendo? Esse tempo, que é o tempo da não atividade – não é uma coisa que eles filmam espontaneamente. Esse entendimento de que as coisas acontecem também no não-acontecimento não vem naturalmente.

COUTINHO – Quanto mais tiverem contato com a televisão, vão ter...

MARI – menos ainda.

COUTINHO – Porque eles vão ver só que é o fantástico...e vão ficar malucos. Porque realmente nada dura 30 segundos.

MARI – Exatamente...

VINCENT – O cara quando começa a filmar fica cortando. Ele tem que aprender a escutar: “O cara estava falando e você cortou”. Ai ele começa a escutar, até chegar a esse ponto em que ele deixa o cara sair do quadro.

COUTINHO – Se o cara fizer um discurso de vinte minutos ele aprende a ficar até o final?

MARI – Quem tem a prática da narração são, em geral, os mais velhos. E quando eles começam a narrar é por uma duas horas seguidas. Não tem narraçõeszinhas, não tem frases curtas. E eles filmam até o final, até o cara acabar de falar.

COUTINHO – O que eu acho original e bacana nesses filmes em comparação ao filme que o branco faz sobre o outro é essa coisa de impureza. Você tem num filme um professor na aldeia, no final um cara dá um artesanato para ele vender e fala: “cento e cinquenta reais”. Tem essa coisa extraordinária...

VINCENT – “Deposita na minha conta”.

COUTINHO – Deposita na minha conta! É sensacional. E dai tem outra mulher que pede para ele uma havaiana. Isso ai eu acho um aspecto extraordinário. Porque é exatamente o contrário de todos os filmes que se faz sobre o outro. E está povoado de coisas desse tipo, “o branco faz assim, faz assado...” O cara está fazendo um troço, mas tem bacia de alumínio, o que não é ruim nem é bom, é um fato. Não adianta esse negócio de ficar na lamentação, tirar a bacia de alumínio. É uma posição

absolutamente retrógrada, essa coisa da pureza. Então isso está salpicado no filme e eu acho genial. Que dizer o fato de ter isso não impede que passe a paca na barriga, e que faça feitiço e etc...É seu mundo estranho que tem objetos que foram feitos no contato com o branco. Tem toda a referência aos brancos que é até curioso, uma delas é uma referência de uma agressividade...de repente aparece no lugar um cara que atira uma flecha lá, “Estamos matando os bancos que é até curioso, uma delas é uma referencia de uma agressividade...Mas tem outra mais interessante ainda que é a de um cara que fala um troço desses com outra tribo que eles matavam antes e que não vão mais brigar. Não é verdade?

Então tem um avião...a convivência com esse tipo de coisa. Ai vem meu problema: o que é que vocês filmam ou não filmam? São os caras que decidem? Você tira na montagem os problemas de vocês com os índios? Por exemplo, uma hora as meninas vêm correndo, acho que é na hora do futebol, e um cara diz uma frase em português para as garotas: “Vamos jogar futebol”, alguma coisa assim...De repente tem uma fala em português. Então minha pergunta é o seguinte: até que ponto vocês permitem que a impureza invada?

MARI – Estimulamos a invasão da impureza.

COUTINHO – Porque é isso que está acontecendo e o cara continua índio. Até que ponto então nas filmagens eles decidem o que vão filmar?

MARI – A gente não participa das filmagens.

COUTINHO – Não? Você está vendo como é importante mostrar as condições de produção. E a todo momento eles falam com a câmera. Olhando ou não olhando. E sempre eles dizem o que vão fazer, o que estão fazendo e o que acabaram de fazer. É uma coisa impressionante, isso ai deve ser de todos, esse negócio de metalinguagem natural, “Se eu cair me filma”. A mulher extraordinária que fala no filme –

maravilhoso isso – a mulher que fala: “Você me filmou pelada, vai me pagar”.

ESCOREL – Mas mesmo isso, Coutinho, eu acho que não dá para generalizar, porque em certos filmes me dá impressão de uma certa interdição de se relacionar com a câmera. Por exemplo, tem uma cena que há uma mãe com a filha e a filha olha para a câmera. E a mãe repreende a filha porque ela está olhando para a câmera.

COUTINHO – É mal educada. Eu acho ótima essa cena.

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

MARI – Não tem zoom.

SÉRGIO – É proibido ter zoom.

COUTINHO – Ai é o dogma

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

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

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

MARI – Mas para os índios não se pode dizer?

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

MARI – Nós também esperamos isso deles!

VINCENT – É gozado, como as mesmas coisas tem leituras completamente diferentes. Tem a tua leitura, a leitura do Coutinho. O Coutinho acabou de dizer exatamente o contrário.

COUTINHO – O contrário de mim mesmo é comum.

ESCOREL – Eu vejo em um ou dois filmes uma grande naturalidade com essa questão da câmera mas que me parece também resposta a uma direção, e tudo bem. E sinto em alguns outros momentos as pessoas evitando olhar para a câmera, como se tivesse recebido uma interdição. É a minha impressão.

COUTINHO – Isso não me incomoda – o que eu acho que poderia fazer parte é o seguinte: o que é que se ensina na oficina? O que é dito, não é dito ou não precisa ser dito? Porque eu não conheço eles, entende?

O DESEJO DE SER FILMADO

VINCENT – Eu queria fazer umas colocações um pouco mais gerais sobre o projeto para dar uma situada. É um projeto que nasce de uma militância política sem dúvida. Uma das preocupações – nossa, e deles, porque isso é um desejo deles – é ter visibilidade nacional. Também é uma questão de auto estima – “Pô, eu sou diferente. Quer saber como é que eu sou?” Eles circulam de uma maneira completamente anônima, e a vida que eles têm na aldeia não podem trazer para cidade, enfim. Então há da parte deles um desejo profundo de aparecer, de se mostrar, de ser conhecido e de serem reconhecidos...

COUTINHO – Eu acho que eles têm um grande prazer de serem filmados.

ESCOREL – E de serem vistos também.

SÉRGIO – Eu acho que eles reconhecem o valor da imagem rapidamente.

VINCENT – É interessante essa colocação do Escorel, quando ele sente uma ambigüidade. Quem é o público? Na nossa idéia seria um público geral, quer dizer, o público da aldeia se assiste, participa da filmagem, vê o bruto e pode ter uma segunda versão extensa, quando são registros importantes em termos de memória. E tem também, como eu disse, a vontade de ter uma visibilidade nacional. É nesse sentido, a grande preocupação é desconstruir os grandes clichês, porque o índio é um ser

exótico, está enquadrado em clichês. Uma das coisas é desconstruir é a projeção da pureza da pureza: “Índio tem que ser puro. Esse está de celular”. Já cria um constrangimento. As pessoas se incomodam porque não é assim que elas imaginam ele.

MARI – Isso é nocivo para eles.

VINCENT - ...O Coutinho vê um monte de impurezas que ele acha maravilhoso e a gente insiste mesmo pra que o real esteja ali. E cada um é de um jeito, tem uma forma diferente de reagir, valoriza uma coisa, não valoriza outra...

COUTINHO – Essa questão é uma complicação pra mim...

MARI – Qual?

COUTINHO – Cada um é uma coisa...

VINCENT – Cada um é um desejo, uma idéia, uma maneira de reagir...

COUTINHO – Sim, mas “cada um é uma coisa” significa o quê? O que quer dizer “cada um é uma coisa”?

MARI – É que eles são muito diferentes.

COUTINHO – É, são, mas ao mesmo tempo não são diferentes entre eles como são de nós. Em que o valor do individuo é sagrado...Faça um filme, em qualquer lugar que você vá passar, pode ser na favela, pode ser em Copacabana, não tem unanimidade nenhuma. Imagino que na sociedade tribal isso seja menos. É diferente, porque tem um coletivo muito maior.

VINCENT – Sem dúvida.

COUTINHO – Agora, assim mesmo cada um é uma coisa?

SÉRGIO – Claro. Tem uma identidade coletiva e uma identidade individual. Eu acho que o coletivo, a identidade coletiva indígena tem uma força que pra gente não tem...

COUTINHO – Mas dai eu acho que justamente o processo de filmagem e de escolha da oficina é que pode mostrar um pouco isso para sentir o que você disse.

“A DITADURA DO COLETIVO – O CASO XAVANTE E PANARÁ”

VINCENT – Por exemplo os Xavante – que é um povo guerreiro – que tem uma importante iniciação entre as crianças, é um verdadeiro exército. Tem prova de força...E eles tem um desejo de construir uma imagem. E aí tem um embate com a gente, tipo assim: o ritual tem suas normas, tem que formar os jovens e é evidente que os jovens se rebelam. Uma hora os velhos apertam a rosca e os jovens reclamam, “Pô, eles estão sacaneando a gente”. De repente na filmagem pinta uma briga entre um jovem e um guarda. O jovem chega pra falar com a câmera e o guarda vem e puxa ele. Então o jovem se rebela e o câmera corta. Eu: “Pô Divino, por que você cortou?” “Ah! Porque o cara veio falar com a câmera e o velho não gostou. E se eu continuar filmando eles vão falar que a culpa é minha”.

COUTINHO – Isso é maravilhoso.

ESCOREL – Isso não está no filme, infelizmente.

VINCENT – Em parte não. Ele queria tirar isso do filme porque não é o dogma. As crianças tem que obedecer. “Divino, mas essa briga é fantástica! Sai da linha. Tudo que é acidental é muito melhor do que o dogma, assim o seu filme vai ficar muito chato. Vai ser a aula de como se respeita o ritual”. E aí começa uma discussão com ele na edição. E ele tem que se remeter aos velhos, faz a edição e leva para a aldeia. Está aprovado ou não está?

COUTINHO – Ah, é isso que eu quero ver.

ESCOREL – Isso é importantíssimo...

SÉRGIO – Todo filme tem seu off.

COUTINHO – Tem uma autoridade que existe e você quase não vê. Não só os

Xavante, todos têm. Tem uma hora que o homem gordo faz umas piadas com aquela velha. Eu não sei se ele é o cacique, acho que é...

VINCENT – O cara engraçado do Amendoim da Cutia é o chefe.

COUTINHO – Eu imaginei. Depois da projeção ou depois da filmagem, o cacique tem uma autoridade maior que o documentarista, ou não?

SÉRGIO – Sim

COUTINHO – Depois de pronto o cara pode dizer: “Isso eu quero, Isso é ruim pra aldeia”? Isso acontece?

VINCENT – Acontece.

COUTINHO – Frequentemente, ou não?

MARI – Não.

COUTINHO – Em geral as aldeias tem um conselho?

MARI – Não tem “em geral”. Não é assim.

VINCENT – Cada povo é um povo.

COUTINHO – Eu vejo que alguns são muito desorganizados, ou pelo menos mostram...

MARI – Aparentemente.

COUTINHO – Os velhos sempre falam “Não era assim, antes era melhor”. Daí vem uma velha ótima, uma mulher que fala assim: “Poxa, o chão está duro, está doendo o pé”. É do cacete isso. Você quebra a coisa do ritual, com uma mulher que se queixa que o chão está duro e está doendo os pés dela. Aí eu me pergunto, o cara vê isso e não tem problema?

VINCENT – Isso podia ser um problema com um xavante, mas não é com os Panará.

SÉRGIO – Essas questões que você está falando, Coutinho, éticas, são

questões que a gente olha na hora da montagem. Se alguma coisa pode prejudicar alguém você tira.

“COMO FUNCIONAM AS OFICINAS”

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

MARI – Esse é o bê-a-bá.

VINCENT – Essa é a primeira semana.

COUTINHO – Quanto tempo dura a oficina?

MARI – Três semanas, um mês.

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

MARI – Sozinhos.

ESCOREL – Mas já receberam a proibição de usar o zoom.

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

ESCOREL – Mas o som é muito bom.

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

COUTINHO – Mas vocês não vão à filmagem?

VINCENT – Não.

MARI – A idéia é jamais estar presente no local da filmagem.

COUTINHO – Daí vocês se trancam com cadeados?

ESCOREL – O Coutinho gosta de coisas concretas, já perceberam?

COUTINHO – É, dogma, dogma...

ESCOREL – O Coutinho quer coisas objetivas e concretas...

SÉRGIO – Tem um lugar onde fica a oficina onde está a ilha de edição, as câmeras...

VINCENT – É um espaço aberto e toda aldeia fica desfilando Lá, o dia inteiro.

COUTINHO – É uma espécie de espaço público?

SÉRGIO – É uma associação, um lugar deles...

ESCOREL – Enquanto eles estão filmando vocês fazem o que?

COUTINHO – Essa é uma pergunta genial!

VICENT – A gente vai cozinhar...

MARI - ...vai tomar banho...

VINCENT- ...ler, descansar...

ESCOREL – Tudo bem ninguém é de ferro.

COUTINHO – Vocês visionam todo dia?

MARI – Durante o dia eles filmam e no final da tarde a gente se junta e assiste o material.

VINCENT – No começo das visionagens a gente fala muito, “Poxa, o cara ainda ia falar um negócio e você cortou”... e no fim da oficina a gente não fala mais nada. É claro que você dá um padrão se é bom ou se não é. E as vezes no começo da oficina se você fala que alguma coisa está boa a coisa vira padrão. E ai você tem que desconstruir aquilo. Se a gente elogia um plano, no dia seguinte...

ESCOREL E MARI – Todo mundo faz igual!

COUTINHO – Mas o elogiado? Os outros ficam magoadinhos ou não?

MARI – As vezes vira uma competição.

VINCENT – Pode criar uma competição estimulante.

ESCOREL – Tem mais de uma câmera em cada oficina?

SÉRGIO – Umas três ou quatro câmeras.

COUTINHO – E toda oficina gera um filme?

VINCENT – Nem sempre. No fim da oficina tem uma discussão e cada um traça seu projeto de filme. “O que você vai fazer?”

COUTINHO – Então vocês sabem mais ou menos o que esses vinte estão fazendo? Vocês vão recebendo coisas? Aí mandam uma resposta?

VINCENT – Mandamos sim.

ESCOREL – O pessoal que participa da oficina assiste os filmes de outras procedências durante a oficina ou depois?

VINCENT – De noite tem cinema na aldeia.

COUTINHO – Sobre índios ou não?

MARI – O que eles mais gostam é sobre índios, o que eles mais querem ver...

Sérgio – Eles gostam de Nanouk.

ESCOREL – Nanouk é um sucesso?

VINCENT – É. Nanouk é um sucesso.

MARI – A gente passou Nanouk e em seguida passamos Mon Village au Nunavik, que é o Inuit de hoje filmado por um Inuit. Foi muito legal porque o primeiro tem o trenó com o cachorro, aquela coisa... E depois vem o outro com os caras de moto na neve e tal. Foi bárbaro.

COUTINHO – Há candidatos? Como é isso?

MARI – Há candidatos. São selecionados pela aldeia.

COUTINHO – Pelos velhos?

MARI – Eles indicam quem vai fazer.

ESCOREL – E quantas pessoas participam?

MARI – Até seis. A oficina é assim: Eles começam mechendo, aprendendo a fazer o foco, a gente não trabalha com foco automático, faz balanço de branco. Na hora que eles dominaram essas duas coisinhas, já começam a trabalhar fazendo exercícios. O Exercício que a gente tem costume de dar é esse de filmar o cotidiano de alguém. Alguém que eles escolhem na aldeia para acompanhar, de manhã até de noite. E no final do dia quando eles terminam de filmar a gente se junta numa sala que é aberta a uma comunidade toda, assistimos o material e fazemos uma visão crítica.

COUTINHO – Na frente de todos?

MARI – Todo mundo vem.

COUTINHO – Vocês dizem: “A câmera não está boa.” Tem coisa desse tipo?

MARI – É, tem.

COUTINHO – “A câmera está tremendo.” “Não tem foco”. Mas enfim, vocês fazem na frente dos outros?

MARI – Todos vão, todos tem que estar.

ESCOREL – E há participação, comentário, discutem, há um certo nível de...?

MARI – Riem, comentam entre si...

SÉRGIO – Eles tem que traduzir pra gente...

MARI – E comentam coisas que a gente não tem acesso, porque são feitas na língua. Eu sei lá o que os caras estão falando. Mas estão atentos.

ESCOREL – Acho que está ficando cada vez mais evidente que esse documentário que o Coutinho exige que vocês façam, tem que ser feito. Pelo menos um documentário em que esse processo, e todas essas questões... Isso, garanto a vocês para pessoas que trabalham nessa área, é fascinante, importante...

COUTINHO – Para antropólogo, para todo mundo que lida com isso aí.

ESCOREL – Inclusive para entender e permitir a visão dos filmes. Sem que isso apareça em todos os filmes.

MARI – Nosso desejo é que esses filmes possam existir para além daquilo que a gente possa dizer sobre eles. Mas quando pessoas que não tem conhecimento nenhum da realidade indígena assistem, isso evoca tantas questões que eu penso: “Pô, mas então esses filmes não conseguem...eles não tem vida própria.” É isso que eu sinto, quer dizer, é isso que eu estou sentindo agora.

SÉRGIO – Sem introdução eles não teriam vida própria.

ESCOREL – Eu acho que eles tem vida própria. Dois oito que eu vi, eu acho que três, claramente tem vida própria. Shomõtsi , Aprendiz de Curador, e O amendoim da Cutia.

MARI – Você se incomoda porque não sabe como ele foi feito?

COUTINHO – Não, Não. Veja bem eu estou dizendo que isso te provoca questões, você vê coisas...São todos muito interessante...

ESCOREL – Sem dúvida nenhuma são filmes que podem ser vistos em qualquer lugar. Vão levantar questões, talvez dúvidas interessantíssimas...

COUTINHO – Me faltam coisas...porque é um ouro mundo, entendeu? Esse outro mundo eu tenho que saber alguma coisa dele.

O QUE ELES QUEREM FILMAR

COUTINHO – Agora, porque escolher uma aldeia e não outra? Vocês não vão escolher, por exemplo os Guaranis que suicidam? Qual é o critério?

VINCENT – A gente é procurado por eles e responde a uma demanda, ao interesse deles. Mas a gente é procurado por vinte e aceita trabalhar com um ou dois. Depende do grau de organização deles.

COUTINHO – Há uma escolha por logística? Lugares sem terra demarcada, ou com questões graves desse tipo, ou madeireiros? Tem um critério?

VINCENT – Acho que depende das pessoas. Uma aldeia que tem uma grande liderança, um cara visionário, que tem um projeto de resistência ou que está preocupado sentindo que está tudo se desintegrando, “Há gente não está mais fazendo as coisas...”

COUTINHO – Tem esse tipo de argumento aí?

VINCENT – Tem essa consciência água do processo de transformação...

COUTINHO – Essa coisa é forte...

MARI – A gente trabalha bastante no Xingu que é um lugar privilegiado comparado a outros. A preocupação deles é em relação ao que já está perdendo. Mas quando você compra os xinguanos com o pessoal do acre...Os índios acreanos há cem anos foram massacrados e claro não é o mesmo grau de perda. Então quando eles querem o vídeo na aldeia e fazem filme, é para “resgatar a cultura”. Os Xavante dizem que “É para registrar a cultura, para não perder porque os velhos vão morrer”. Tem uma preocupação imensa com o processo de mudança de querer registrar de querer utilizar o vídeo como um instrumento de revitalização, é muito forte, muito forte mesmo. E daí a discussão sobre o que é cultura com eles. Porque senão a cultura de repente é só ritual. Daí a gente só iria para aldeia quando tem ritual.

VINCENT – Se você vai a aldeia e está todo mundo suicidando, está tudo em baixa e ninguém tem projeto de nada, o que você vai fazer? Você só pode levar o vídeo para alguém que tem uma vontade um desejo...

COUTINHO – É por isso que eu digo, pegar os guaranis se matando é complicado demais...

VINCENT – Ai você dá o instrumento na mão do cara, potencializa o empenho

do projeto dele. Mas você pode ir num lugar onde as pessoas estão se cuidando e tem um cara visionário que pensa: “Vamos fazer, vamos acontecer, vamos resistir” Ai vale, vamos dar uma força para esse cara, não é? Há dezoito anos, quando eu comecei, a idéia era que o vídeo seria um instrumento de troca de informação, denuncia... quando eu fui a campo na aldeia Nambiquara, tinha roubo de madeira, problemas é que não faltavam, mas eles não estavam minimamente interessados em fazer denuncia: “Nós queremos fazer a furação de orelhas”. O que eles queriam que eu filmasse não era nada do que eu pensava, para que ia servir o filme. E isso eu tive que entender na hora. Eles estavam interessados nas suas riquezas culturais.

“COMO AS PESSOAS REAGEM AOS FILMES”

MARI – O que a gente acha mais legal nas reações das pessoas que não conhecem nada dos índios é o comentário: “Puxa eu nunca vi os índios desse jeito”. Eu acho que uma coisa bacana que permeia toda essa produção deles, é o humor e as sacanagenzinhas, que são típicas na vida da aldeia. Quando você começa a criar relações mais próximas você sabe que rola muita brincadeira.

VINCENT – O primeiro tropeço que você der...

ESCOREL – Eles vão rir.

MARI – O humor é uma constante...às vezes mais escancarado, as vezes mais discreto. Eu acho que esses filmes captam isso porque os realizadores tem familiaridade com as pessoas que estão sendo filmadas. Falam a mesma língua. Eles estão ali interagindo com o cara que está atrás da câmera e não esquecem em nenhum minuto que quem está de trás da câmera não é um branco é um deles. Eu acho que esse é um aspecto interessante. As pessoas quando assistem esses filmes sentem uma certa proximidade com os índios. É estranho, é exótico, é diferente, não tem grande coisa haver comigo. Mas é tão diferente de mim, porque a gente tem traços comuns. O

humor é uma coisa com a qual você se identifica. Eles querem ser vistos como pessoas que tem a suas especificidades mas que não são marcianos. E os filmes deles tem essa força de chegar a um público que não sabe nada de antropologia, que não sabe nada de cinema, é que de repente, descobre um lance maravilhoso ali. E que se aproxima, e que chega mais... isso eu acho que é uma coisa bacana.

O FUTEBOL É A TORA

COUTINHO – Quase todos vêm TV?

SÉRGIO – Conhecem televisão.

MARI – Os Ashaninka não têm...conhecem a televisão mas não tem a cultura da televisão. A comunidade não assiste televisão na aldeia.

COUTINHO – Não se interessam?

MARI – Não tem energia elétrica.

VINCENT – Quando tem um gerador, tem uma novelinha, mas o gerador sempre quebra...

COUTINHO – Onde a televisão chega sem esse problema de energia, eles vêm e tem interesse? Jogo do Brasil...

VINCENT – Os meninos da vídeo carta, por exemplo, são meninos que já tem uma cultura televisiva. A Mari levou o filho dela quando ele tinha seis anos. A Criança gostava de ver “Power Rangers”...

COUTINHO – Futebol...

MARI – Ah, futebol...É por isso que querem a televisão. É por causa do futebol.

VINCENT – Futebol e jornal nacional...

COUTINHO – Novela não?

MARI – A razão para comprar uma parabólica é o futebol. Depois vêm todo o

resto junto no pacote.

COUTINHO – O que é bacana é que eles adoram futebol, né? E o cara que diz: “Marca bem!” É o mesmo cara que fala: “Eu sou o técnico”. “Técnico” em português. É maravilhoso quando ele fala isso.

MARI – Tem um monte de palavras novas que eles usam em português.

COUTINHO – Aquela corrida da tora, foi inventada por um cacique quando viu o futebol? Ele fala: “O futebol é a bola e a gente tem a tora”. Ai tem eles levando a tora.

MARI – é deles mesmos.

ESCOREL – E eles quase não conseguem carregar a tora.

COUTINHO – É extraordinário...

VINCENT – Os Panará viram em outro filme uma corrida de tora...É Krahô...E ai eles resolveram fazer porque viram no outro filme que os outros também fazem. Eles também quiseram mostrar a deles.

COUTINHO – Os Panará também fazem?

MARI – Fazem.

VINCENT – E eles quiseram fazer a tora maior do que aquela que estava no outro filme.

ESCOREL – E ai quase n conseguem carregar.

VINCENT – Eles se lascaram...porque todo mundo saiu completamente fodido...

COUTINHO – E o extraordinário é a destruição da tora que é malvada.

VINCENT – Eles vão assistindo aos filmes dos outros e as vezes eles começam a representar as cenas dos outros filmes.

COUTINHO – Eles vêem os dos outros?

MARI – Vêem, e adoram ver.

ESCOREL – Aquilo tudo é uma representação? Tem uma senhora fingindo que está sendo cortada...

VICENT – Ela está brincando.

ESCOREL – Aquilo é uma representação?

MARI – É.

ESCOREL – E a pajelança não é?

VINCENT – Não. Mas é uma atitude...o cinegrafista vai filmar na aldeia e quer um personagem. Então o cara fala: “Você quer ser meu personagem?” “Como é que vai ser?” “Eu vou filmar você trabalhando, etc”.

COUTINHO – As vezes a pessoa não autoriza?

MARI – As vezes a pessoa não está afim.

COUTINHO – Uma mulher diz: “Não, eu não quero ser filmada”.

MARI – “Quanto é que você vai me pagar?”.

COUTINHO – Isso é extraordinário. Tem isso?

MARI – Tem.

COUTINHO – Ah, isso tem que ter num filme...

ESCOREL – Coutinho adora essa discussão...

MARI – Isso aparece naquela hora que ela fala: “Você me filmou pelada...Agora você vai ter que me pagar”.

VINCENT – Então quando a pessoa assume ser personagem, ela passa a representar o que ela quer ser.

COUTINHO – O Efeito câmera é uma coisa extraordinária.

MARI – É, e ao mesmo tempo, claro, é a forma da pajelança deles.

COUTINHO – E eles entram em transe mesmo?

MARI – Entram.

COUTINHO – Mas tinha um cara doente?

VINCENT – Tinha. É representado mas não é fake.

SHOMÕTSI

ESCOREL- Olha, eu não sabia que índios poderiam receber aposentadoria. Eu fiquei absolutamente estarecido no Shomõtsi...Eu não tinha essa informação.

COUTINHO – Ele parece um pouquinho marginal, sabe? É o que fascina.

ESCOREL – A maneira como o dinheiro aparece no filme é extraordinária. A maneira como eles falam do dinheiro, a estrutura do filme é muito interessante.

COUTINHO – É, o filme é todo muito fascinante.

ESCOREL - ...Porque ao contrário do que qualquer um de nós faria demora muito para ter a viagem para a cidade. Então a viagem para a cidade é surpreendente dentro da estrutura do filme. Eu acho que qualquer um de nós faria a viagem muito mais cedo no filme e exploraria muito mais a cena...

COUTINHO – Na cidade o branco não trata ele como cachorro, o que seria o normal de fazer. Não chega o dinheiro da aposentadoria...

ESCOREL – O fato dele levar um presente para o amigo, é muito bom. O filme é cheio de coisas...

COUTINHO – Ele recebe seiscentos ou trezentos?

ESCOREL – Trezentos reais...

COUTINHO – Eram dois salários mínimos.

ESCOREL – E gasta cem em dois minutos.

COUTINHO – Não, e aí é que está. Eu queria ver os outros duzentos, e aí é montagem ocidental. Ele compra um tecido e o plano é cortado, e já são cem reais. Eu queria ver o que ele tinha comprado mais.

MARI – Eu gostaria de contar uma coisa sobre o Shomõtsi. O Valdete, que Fe o filme, entrou de gaiato na oficina. Quem estava fazendo a oficina era o irmão dele, e ele ficava assistindo de fora. A gente percebeu e convidou ele para entrar no grupo. E ele já saiu filmando muito bem, nos nossos moldes. Era a primeira vez que ele estava filmando. E a gente ficava como dois bobos de queixo caído.

COUTINHO – Ele não cursou a ECA.

ESCOREL – A sorte dele foi essa.

VICENT – Durante dez dias ele viu a gente fazendo crítica e filmagem dos outros. Quando ele começou...

MARI - ...pegou a câmera e saiu filmando daquele jeito.

COUTINHO – Dai vocês falaram assim: “Valdete, o que é que você quer fazer?”

MARI – “Vou fazer o personagem do Shomõtsi”. Ele começou a filmar o Shomõtsi e chegava com o bruto que era de uma qualidade assim...não é só que a câmera é boa, que não tem “ fora de foco”, é que tinha uma qualidade do olhar dele que era extraordinário. Um verdadeiro olhar. E a gente ficava de queixo caído com as imagens que ele fazia. Não era aquele negócio de um filme que você vai pinçando pequenos momentos interessantes a partir de uma constelação de coisas que podem ir para qualquer lado. O filme que saiu – Shomõtsi – são quarenta minutos de um bruto de quatro horas.

COUTINHO – A média lá é quanto? Filmar sete...?

VINCENT – Em geral é muito mais.

COUTINHO – Ele fazia planos mais longos que os outros ou as durações são muito parecidas? O cara filma um minuto de um plano? Não pode filmar mais? Tem algum limite desse tipo?

MARI – Teve um dia que ele foi fazer o banho do Shomõtsi era final de fita, não dava tempo dele voltar para a oficina pegar uma outra. Ele falou: “Eu vou fazer o banho dele em três, quatro minutos de fita”. E ele fez os planos e é aquilo que está montado, aquilo não tem corte. É exatamente como ele filmou. A cena que ele vai comprar tecido ele estava extremamente constrangido de filmar dentro da cidade, não estava dentro da aldeia, com toda a liberdade de filmar. Ele filmou muito pouco.

COUTINHO – Ele se sentiu mal de filmar na cidade...

MARI – Constrangido, porque é um município que não é acolhedor aos Ashaninkhs. E filmar naquelas circunstâncias...realmente ele filmou muito pouco, é o que tem ali praticamente. E aquela cena da compra do tecido, troca do dinheiro, é praticamente o bruto aquilo lá.

COUTINHO – O começo e o final.

VICENT – Ali eu acho que também houve um pouco de censura da parte dele, porque visivelmente...

MARI - ...o tio estava bêbado...

VINCENT - ...e ele não quis filmar.

COUTINHO – Ah, sim, agora entendi.

ESCOREL – Ele dá a impressão de ter um domínio da linguagem que pelo o que você conta é surpreendente porque seria uma coisa instintiva da parte dele.

VINCENT – Ele é um grande desenhista. É professor.

ESCOREL – Na cena do banho, ele começa a tirar uma coisa que ele tem por cima...

MARI – A cusma, a túnica tradicional.

ESCOREL - ...para entrar na água. Aí há um corte para a imagem da margem do rio e há uma panorâmica, e ele já está dentro da água. Quer dizer, é um

procedimento que qualquer um de nós faria para não mostrar eventualmente ele tirando a roupa, pelado. Ele não está pelado, e depois tem ele saindo da água e se vestindo. Então você percebe que não foi para esconder. Por qualquer motivo ele resolveu...

MARI – Fim de fita. Esse foi o motivo.

ESCOREL – Para economizar fita. Então ele revela realmente um instinto impressionante.

COUTINHO – Agora esse cara que é um talento desse tipo, ele tem alguma coisa de diferente em relação aos outros, não sei, viveu na cidade...? Porque é surpreendente.

MARI – Ele é muito apegado à aldeia...Não gosta de sair...

COUTINHO – Não é um marginal...

ESCOREL – A idéia da narração é dele?

MARI – A narração foi feita na montagem...

ESCOREL – A gente sente que ela tem um tom um pouco artificial, que ela foi feita depois, mas se foi idéia dele narrar, que também para nós é muito boa, se partiu dele...

MARI – Não, não. Partiu de mim.

COUTINHO – É porque aí seria um nível de sofisticação...um nível de individualização do relato que eu imagino que é muito difícil para qualquer índio ter...mas porque é fantástica.

VINCENT – O filme foi montado sem a narração. Quando a Mari acabou, ela achou que estava faltando algo.

MARI – E eu dizia para o Valdete que ele precisava se colocar mais, e ele lá, travadão, sem saber o que dizer...A gente conhecia um filme inut, também um filme

de oficina, que tem uma narração em decalagem com o que está sendo mostrado.

VINCENT – A gente assistiu o filme com ele...

MARI - ...e depois gravamos uma narração sem escrever e sem preparar.

COUTINHO – Sem escrever o que ia dizer.

ESCOREL – Ele improvisou o texto.

MARI – A narração começou a ser feita na ilha de edição. Ele com o microfone. Ai começamos a falar sobre o tio e eu perguntei: “O que quer dizer Shomõtsi?” “Bom, Shomõtsi é o nome de um passarinho...” Aí ele ligou para aldeia para saber que passarinho era, que tipo de colibri...

ESCOREL – Muito bom isso.

COUTINHO – Essa é maravilhosa.

ESCOREL – Essa cena é extraordinária.

COUTINHO – É checar para não ficar feio...Vir os velhos depois e dizer: “Não...você não fazia nada...”.

MARI – Ele narrava na língua dele – que eu não entendia nada – ai a gente parava, ele me traduzia, a gente discutia, guardava ou não. “Você está satisfeito...o que você acha? Ele: “Essa está legal”. Então passava para a próxima.

ESCOREL – No início tem um efeito narrativo e dramático muito forte, muito eficaz.

VINCENT – A contribuição que a gente deu no processo de filmagem foi num dia que ele chegou e falou: “Dançou. Ele vai para a cidade tirar a aposentadoria”. “Maravilha. Vai com ele”. No dia seguinte ele volta sozinho...

MARI – Triste e cabisbaixo.

VINCENT – “O que foi que houve?” “Ah o dinheiro não chegou.”

COUTINHO – Putz, que maravilha...

VINCENT – “E cadê seu tio?” “Ah, ficou lá esperando”. “Volta lá” “Mas a gente não tem nada para comer”. “Esta aqui o dinheiro. Volta para lá. Fica lá mesmo se não chegar o dinheiro...Mas você volta com seu tio...”

ESCOREL – E ele aos poucos foi entendendo porque isso era importante.

MARI – Sim. É na montagem isso se sedimenta. Quer dizer, na hora que a gente começa a ver o material. Eram seqüências bem definidas. Tinha a sequencia do banho, a seqüência do artesanato, a seqüência da roça...”E ai, o que nós vamos escolher?” Aquela conversa toda deles sobre a coca é uma escolha dele. É longa toda a explicação lá. E a gente foi construindo. “E aí, nós vamos cortar?” “Onde é que corta?” “Quer dizer, na verdade é uma pessoa que está aprendendo, como qualquer uma outra que esteja aprendendo. Eu fazia esse trabalho antes, não com os índios, eu fazia isso com outro tipo de público. É uma interação mesmo. É um diálogo. Um diálogo de edição. E é claro que se você tem mais experiência, você conduz mais o negócio da edição. Eu acho que num segundo filme...”

VINCENT – O Divino já está editando sozinho. Está com o Final CUT lá na aldeia.

MARI – Com ele já estamos numa situação de menos presença, não é? Faz oito anos que a gente começou esse programa de formação de realizadores e eu penso que ainda estamos bem no começo. Eu não sinto que a gente chegou a um patamar. Adquiriram autonomia? Não é isso. Eu acho que a gente ainda está na fase da experimentação. E cada um tem um jeito de querer fazer vídeo. Para o Divino é fundamental é o que ele curte fazer, é o negócio dele. Para o Valdete não é primordial fazer filme. Faz parte, se insere num mundo de coisas que ele faz, que ele se interessa...

ESCOREL – Bem mais saudável isso. (risos) Por isso que talvez ele seja tão

bom.

MARI – A gente lida com idéias, interesses diversos e entendimento diversos...

ESCOREL – Eu acho que o espectador mais desinformado não tem realmente nenhuma idéia da diversidade de situações...

VINCET – E um pouco da ambição do projeto é construir um grande panorama dessa diversidade...

15 - IMAGENS

Quando trabalhamos com imagens, devemos estar atentos para algumas particularidades e cuidados ao examiná-las, pois alguns pressupostos devem fazer parte dessa leitura visual. Para lermos uma imagem, precisamos estar atentos as suas narrativas internas e externas. O conteúdo da imagem seria sua narrativa interna, e a narrativa externa, seria o contexto social que produziu as imagens, juntamente com as relações sociais dentro das quais ela se constrói a qualquer momento do olhar.

Estar atento as relações sociais das imagens visuais são peças chave para entender seus significados. “Todos os filmes, fotografias e trabalhos de arte são produtos da ação humana e se imbricam em variados níveis com as relações sociais humanas; assim elas exigem uma moldura mais ampla de análise em seu entendimento”(BANKS, 2001, p.7). Nesse sentido quando olhamos uma imagem devemos realizar uma leitura que vai além do texto visual em si, ou seja captar os detalhes no qual a imagem se apresenta. Ter essa compreensão é extremamente importante, para compreendermos o que de fato os filmes produzidos pelos indígenas querem expressar.

Com isso os estudos de análise de imagens orientam-nos para a necessidade de

estarmos atentos ao contexto em que a imagem foi produzida, bem como ao seu conteúdo e aos contextos em que as subjetividades são percebidas através da imagem.

A imagem produzida pela câmera constitui o filme, que por sua vez demonstrará parte da realidade, a partir disso, temos de fato, o nascimento da subjetividade, que merece o reconhecimento, pois não é uma subjetividade isolada, unilateral, mas sim o cineasta expressa no filme um diálogo/interacional com o grupo no qual ele realiza a produção cinematográfica.

A câmera surge como um elemento de provocação, pois, ao mesmo tempo que ela mostra as situações do cotidiano, pode-se pelas imagens produzidas captar outros detalhes, no qual não perceberíamos claramente sem essa prévia análise. Nesse sentido, surge a necessidade de analisar as representações que estão contidas nas imagens dos documentários etnográficos. Essa pesquisa explora o documentário Wai'a Rini – O Poder do Sonho. Pretende-se a partir dele, investigarmos o que as imagens querem de fato demonstrar, tentando perceber as sensibilidades que as mesmas expressam.

Analisando imagens pode-se ter uma compreensão e descrição da realidade de forma mais precisa, pois estudando a imagem podemos fixar uma observação visual sobre aquilo que está sendo mostrado de forma minuciosa captando e explorando os detalhes, que a observação direta nem sempre leva em consideração. Nesse sentido as imagens permitem transformar impressões em dados reflexivos. Porém deve-se notar que, uma descrição seja ela visual ou textual, não pode ser separada da interpretação do autor, das condições de sua produção e da natureza a quem remete-se a obra. Nesse caso temos que ter em mente, a quem remete-se os vídeos produzidos pelos índios Xavante? Em conversas informais os indígenas são categóricos em afirmar que as produções audiovisuais são para a comunidade, de modo a manterem guardadas suas

memórias, festas e ritos. Os indígenas também afirmam que suas produções rompem com estereótipos criados pelos não-índios, bem como mostram de fato o que é ser um índio numa sociedade pós-moderna.

A função de revezamento, tal como definida por Barthes, é uma forma de complementaridade entre imagem e as palavras, a que consiste em dizer o que a imagem dificilmente pode mostrar. Assim, entre as coisas dificilmente representáveis na imagem fixa estão a temporalidade e a causalidade. De fato, a tradição dominante de representação em perspectiva faz prevalecer a representação do espaço sobre e do tempo. Estamos habituados a decifrar o perto e o longe do espaço. Admitimos a existência de telas visuais, uma montanha, uma cortina que, por sua suposta proximidade, mascaram o que existe por trás delas. Isso obriga a imagem fixa a abandonar a representação do tempo que não o instantâneo. É impossível contar uma história em uma só imagem, enquanto a imagem em seqüência (fixa ou animada) se proporcionou os meios de construir narrativas com suas relações temporais e causais. A fotonovela, as histórias em quadrinhos e os filmes podem contar histórias; a imagem única, não. Vimos que uma das preocupações do movimento cubista na pintura foi precisamente introduzir uma nova relação espaço-tempo no quadro, rompendo o jugo da representação em perspectiva e buscando equivalentes visuais à expressão da temporalidade. Porém, na maior parte do tempo, é a língua que vai substituir essa incapacidade da imagem fixa de exprimir as relações temporais ou causais. As palavras vão completar as imagens. . (JOLY, p.119-120, 2008)

Fica claro a importância do trabalho com imagens, tendo nessa análise o descrever do fato, no qual a imagem possibilita a compreensão de parte da realidade. Cabe as palavras expressar o que a imagem demonstra, a linguagem torna-se o elo que possibilita a devida compreensão daquilo que a imagem transmite. Nessa perspectiva podemos ter uma compreensão mais ampla do universo social do grupo étnico Xavante, percebendo sensorialmente como as imagens filmicas produzidas pelos próprios indígenas, expressam sua realidade, mostrando as interações entre eles. Desse modo, não podemos negar que a linguagem se faz presente, e que não podemos evitar o aspecto pré-linguístico do filme, pois é com a linguagem que pode-se ver os espaços criados pelas imagens e que são captados pelos nossos sentidos.

A complementaridade das imagens e das palavras também reside no fato de que se alimentam uma das outras. Não há qualquer necessidade de uma co-presença da imagem e do texto para que o fenômeno exista. As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim. As imagens alimentam as imagens: desse modo, encontramos filmes que contam histórias de quadros ou fotografia. A própria publicidade está cheia de citações de outras imagens, de outras publicidades, de obras de arte, de imagens de televisão, de imagens científicas etc. . (JOLY, p.121-122, 2008)

Compreendendo a importância da imagem juntamente com os aspectos lingüísticos que a descrevem temos uma análise mais direcionada para entender a estrutura de um filme produzido por um cineasta indígena, pois, o olhar do índio é um olhar peculiar, como discutimos essa característica no primeiro capítulo. Nas produções cinematográficas Xavante o vídeo funciona como um canal de troca de informações e também de sentimentos. A fala mesmo quando dirigida à câmera, nunca é explicativa ou analítica, ela é sobretudo descritiva. No filme “Wai’a Rini – O Poder do sonho” os Xavante descrevem as práticas e as várias fases da cerimônia, e quando explicam será conforme seu imaginário. As imagens, os enquadramentos, os movimentos de câmera indicam que os cineastas utilizam uma linguagem. Não basta apenas ligar a câmera diante de alguma coisa. Importa o tamanho do plano mais aberto ou mais fechado, importa o ângulo. Notamos isso claramente nas seqüências de imagens que iremos analisar.

12. ANÁLISE DE SEQUÊNCIAS



Analisaremos seqüências do documentário Wai`a Rini – O poder do sonho, produzido pelo cineasta Xavante Divino Tserewahú o cineasta inicia o filme apresentando uma imagem com ângulo aberto em um plano geral, mostrando a aldeia na qual se passará o filme. Um dado importante que vale destacarmos, é que foi nessa aldeia onde esse cineasta indígena iniciou seu aprendizado com a câmera e foi nela que ele nasceu e mora com sua família.

Num segundo momento o cineasta mostra os jovens Xavante, em primeiro plano, que participam do ritual. O cineasta tenta exprimir pelas imagens, o que significa o ritual, de modo, que quem assisti terá uma compreensão clara da importância desse momento para a etnia. Lembrando que nessas produções indígenas, o objetivo é de divulgar tanto para os índios quanto para os não índios.



A5



A6



A7



A8

O cineasta indígena, logo de início, em primeiro plano, entrevista um ancião da aldeia. Isso faz com que o filme tenha credibilidade diante da comunidade, pois quem está falando do rito, é uma pessoa com conhecimento e experiência e principalmente respeitada. Dentro da organização social Xavante, a figura do ancião possui um valor determinante na cultura do grupo. Pois é por eles, que os “rumos” da aldeia são decididos e repassados para os demais. Portanto vemos aqui, o significado do cineasta ter colocado no início do filme a ‘voz’ do ancião. Dificilmente vemos isso numa produção não-índia, principalmente devido a boa parte dos anciãos Xavante, não falarem a língua portuguesa.



A9



A10



A11



A12



A13



A14

Novamente nas imagens A9, A10 e A11 temos em primeiro plano a imagem do ancião, que explica e gesticula, a respeito da importância da participação dos jovens nesse ritual. Um grupo fica com a borduna nos braços dançando durante toda a festa e o segundo grupo com as “cabaças” percorrendo em torno do primeiro grupo. Após a fala do ancião, o cineasta mostra um enquadramento inclinado, aparecendo no canto direito os meninos da cabaça (imagens A12 e A13), e em primeiro plano os “meninos da madeira”. O ângulo da imagem A12 onde aparece os “meninos da cabaça” no canto direito está mais aberto e aos poucos vai se fechando conforme imagem A14.



B1



B2



B3



B4



B5



B6

Nota-se que o cineasta Xavante faz uma lembrança de sua iniciação nesse ritual, reportando as imagens de sua participação. Nas imagens B1, B2, B3, B4 e B5 temos um ângulo fechado com detalhe a esquerda das árvores, reafirmando a simbologia do indígena com a natureza. Quem o filma é outro cineasta indígena, percebemos nessas imagens uma relação de igualdade, não existindo uma superioridade por quem está operando a câmera, a imagem é captada de frente, não de cima para baixo. Na maior parte dos filmes produzidos por não-índios, quem opera a câmera capta a imagem numa relação de superioridade, sempre de cima para baixo, não percebemos isso no filme, quando o cineasta é indígena. Seguindo a seqüência na imagem B6, o cineasta mostra uma imagem de 1987 em que ele participa como “menino da cabaça”. Veremos abaixo uma seqüência onde o cineasta conta pelas imagens a sua participação nesse ritual.



B7



B8



B9



B10

Nessa seqüência apresentada Divino se auto-apresenta, fazendo uma menção significativa de sua participação, percebe-se na fala do cineasta, uma clara satisfação em mostrar sua identidade cultural. Nas próximas imagens o cineasta mostra outra participação dele no rito do Wai'a. Agora não só como participante, mas também como cinegrafista.



B11



B12



B13



B14



B15



B16

Em 2000 o cineasta Divino, participa do wai`a agora como ‘guardião’, tendo como função cuidar dos ‘meninos da madeira’ e dos ‘meninos da cabaça’, para ver se eles estão cumprindo com suas funções dentro do rito. Nas imagens B11 e B12 percebe-se que o cineasta quis mostrar o Divino num plano mais aberto em que estivesse presente ao fundo as crianças que não estão participando do ritual. É muito comum nos filmes indígenas, principalmente nos documentários essa espontaneidade em mostrar o que de fato está acontecendo, sem esconder os detalhes, que muitas vezes aos olhos dos não-índios não teria valor, porém para os indígenas tudo o que está no entorno é importante.



B17



B18



B19



B20



B21



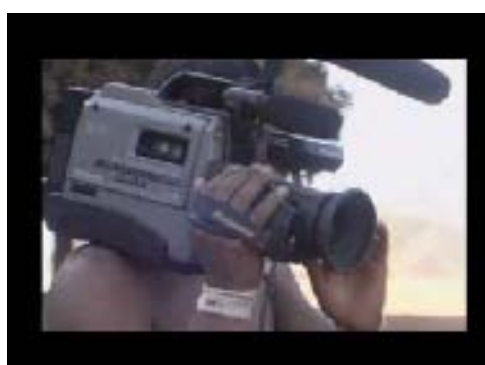
B22



B23



B24



B25



B26

Nas imagens B17 e B18 ambas num ângulo aberto, o cineasta xavante Divino aparece agora num processo de “negociação” cultural, participando do rito e também filmando. Ambas interações são necessárias, pois, é a partir da produção do filme com o olhar do próprio indígena, é que surge uma possibilidade de registro, dos valores

culturais do grupo. A câmera e os equipamentos de produção, são instrumentos que não fazem parte diretamente da cultura, porém essas ferramentas tem o poder de auxiliar os indivíduos em benefício do próprio grupo cultural. A isso esse processo chamamos de interculturalidade, dado muito presente nas comunidades indígenas.

Enquanto filma, Divino Tserewahú faz questão de ser um participante do ritual, em voz off, explica ele, como se dá passo a passo do processo, no qual está captando. Nas imagens de B21 à B26 temos passo a passo do movimento do cineasta operacionalizando a câmera, percebemos nessas imagens, a interação da câmera com o indígena que está atento a tudo o que está passando. Fica evidenciado, que pelo fato do indígena conhecer minuciosamente os detalhes do rito aquilo que ele irá mostrar nas imagens, será totalmente diferente de uma imagem captada por um não-índio. Busca-se nesse trabalho destacar a importância desse processo para os indígenas. Isso é uma possibilidade do grupo registrar sua história a partir deles mesmos, elevando, ressaltando e apresentando aquilo que de fato está acontecendo.

O filme não é apenas uma sucessão de imagens diante de mim (...), é também a história de uma produção que socialmente, constrói uma identidade, uma condição fortemente marcada pelo indicial (o rastro do mundo empírico na imagem) que, reconhecido, precisa ser assumido, não como a verdade total do jogo, mas como parte integrante dele. Há diferenças, portanto, a se reconhecer, para se evitar uma supressão do problema pela raiz, sem resolvê-lo. E tais diferenças exigem a análise do modo como cada filme se posiciona entre natureza e artifício, registro e manipulação, dado empírico e interpretação. Em outros termos, torna-se imperativa a análise da forma, pois é por meio desta que o cineasta nos sinaliza como quer modular a convivência, na tela do espontâneo e do simulado, da presença e da representação. (XAVIER, 2003, p.75)

Todo o processo de produção de um filme, existe um envolvimento imenso e constante daqueles que estarão presentes na produção. Analisar o modo que foi construído a linguagem cinematográfica é extremamente importante, principalmente nesse caso, em que estamos analisando a produção fílmica de um grupo indígena,

onde, as representações e o modo de vida do grupo, está constantemente presente no desenvolver das imagens. A postura do cineasta indígena difere da postura do cineasta não-índio, as imagens nos mostram, o que pode-se afirmar que existe uma nova reconfiguração do cinema, no que remete-se a questão indígena. O modo de contar a história é totalmente inerente aquilo no qual se vive no grupo.

O documentário que estamos analisando Waia`rini nos apresenta esse processo, o índio Xavante falando dele mesmo nas imagens. O ancião Alexandre reafirma a importância da etnia registrar os acontecimentos do grupo, a partir do olhar do próprio grupo, pois o modo de captar as imagens é diferente dos não-índios.

Observemos as imagens abaixo:



C1



C2



C3



C4



C5



C6



C7



C8



C9



C10



C11



C12



C13



C14



C15



C16



C17



C18

As imagens em que o ancião Alexandre se deixa mostrar, exprimem pelo enquadramento, a importância do vídeo para a etnia. Notamos que o cineasta Xavante fixa a imagem em seu pai, captando de forma atenta tudo o que ele tem a transmitir sobre a sua cultura, seu modo de ser e expressar, que está representado no rito do Wai'a rini. O aqui – agora da captação de imagens e de som tornam-se aí não uma asserção ingênua das técnicas de entrevista, quando o “dar voz” a um sujeito é entendido como puro testemunho e verdade, mas uma peça de explicitação do jogo de poder que se faz no momento do confronto entre os cineastas e aqueles com quem conversam. (XAVIER, 2003). Essa interação é feita em todos os filmes xavante, onde o cineasta é também um Xavante, possibilitando uma melhor desenvoltura nas

imagens que estão sendo captadas. Nas imagens C3, C5, C8 e C14 percebemos o gesto com as mãos do ancião, simbolizando a força e a confiança nas palavras que estão sendo ditas. Há uma exaltação por parte do ancião, para que quem esteja assistindo perceba a importância do rito para o grupo. Os adereços que o ancião usa, expressa a simbologia cultural da etnia, o enquadramento mostra ao fundo a casa com as árvores (Imagens C1 à C15). A tentativa do cineasta é apresentar a aquele que assiste a importância do convívio harmonioso com a natureza, fator esse significativo, não só para a etnia Xavante, mas para todos os outros grupos étnicos, o contato com a terra e a natureza é uma expressão viva para a sobrevivência dos grupos. A câmera mostra aquilo que é de fato importante para o indígena, mas uma vez reforçamos esse dado da auto-representação, com o olhar diferenciado, pois nessas imagens quem as identificou foi o próprio índio, sem a intervenção do não-índio.

Essa análise do papel criador da câmera é a seqüência lógica constitui um estudo prático da imagem compreendida como elemento de base da linguagem cinematográfica. Evidencia a evolução progressiva da imagem do ponto de vista estático para o dinâmico. As etapas sucessivas da descoberta dos procedimentos de expressões filmicos correspondem naturalmente a uma liberação cada vez maior dos entraves da óptica teatral e à instauração de uma visão mais e mais especificamente cinematográfica. Podemos falar de uma estrutura simultaneamente plástica da imagem – um conceito estático na medida em que a imagem se parece, de início, com um quadro ou uma gravura – e dinâmica, porque assistimos a uma dinamização progressiva do ponto de vista: ângulos incomuns, primeiros planos, movimentos de câmera, profundidade de campo. (MARTIN, 1990, p.54-55)

Essa imagem em movimento se faz presente em todos os filmes produzidos pelos cineastas Xavante. As imagens não são estáticas, são imagens em movimento, que por sua vez caracterizam a cotidiano do grupo, expressando uma cultura em movimento, que está em diálogo com outras culturas. As imagens são registros que constituem a própria história do grupo, ou seja, uma nova história, contada por eles

mesmos, em suas subjetividades exprimindo assim, os anseios e ponto de vista sobre aquilo que de fato está acontecendo. As imagens C16, C17 e C18 é prova disso, o cineasta participa do rito e ao mesmo tempo filma o que está acontecendo, essa interação é muito presente no processo de construção filmica.

O filme produzido pelos indígenas é a construção de uma nova história social, mostrando uma realidade identitária específica, que é demonstrada pela imagem. Não que isso seja uma ‘verdade absoluta’, mas sim, uma realidade em movimento do “modus vivendi” da etnia. A força do cinema vem a partir daquilo que o cineasta inventa, colocando como hipóteses os problemas que estão a sua frente, trazendo à tona o processo de produção da imagem, que corresponderá a realidade, e nesse caso essa realidade demonstra o que é ser um índio nos processos estabelecidos na ‘pós-modernidade’. Nessa perspectiva nos valem da técnica da decupagem filmica, para que descrevendo as imagens, possamos ter uma maior compreensão da realidade.

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de seqüências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada seqüência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a decupagem como o processo de decomposição do filme (e portanto das seqüências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem. O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera objeto é fixa), sugere um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto. Daí decorre a escala que, a grosso modo, apresento (conforme a fonte, esta classificação de planos modifica-se, não havendo regras rígidas para a delimitação entre um tipo e outro). Plano Geral: em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação. Plano Médio ou de Conjunto: usado para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). A distinção entre plano de conjuntos e plano geral é aqui evidentemente arbitrária e corresponde ao fato de que o último abrange um campo maior de

visão. Plano Americano: corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente em função da maior proximidade da câmera em relação a ela. Primeiro Plano (close-up): a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela. (XAVIER, 2005, p. 27-28)

Realizamos nessa pesquisa esses procedimentos de decupagem do filme, essa ferramenta é extremamente significativa nos processos de interpretação e compreensão de um filme. Principalmente, nesse caso, no qual, estamos apresentando a dinâmica de construção de um filme feito por cineastas indígenas que nesse processo de criação, expressam-se de uma forma diferenciada daqueles filmes que não foram construídos por eles. Os filmes produzidos pelos cineastas indígenas Xavante possui foco, ângulo, enquadramentos que conforme vimos nas imagens anteriores, conseguem demonstrar de forma mais específica e abrangente a realidade e o modo de vida do grupo, reafirmando sua identidade cultural, num contexto híbrido cheio de negociações e interações.

Produzir um filme representa para o indígena uma conquista social, pois, com isso, a etnia constrói sua identidade como auto-percepção realista de suas próprias características, potencialidades e limitações, superando falsas identidades outorgadas de fora. Dada essa importância, pode-se chamar essa organização indígena de um movimento étnico que busca através da representação cinematográfica, mostrar de fato o que é ser um índio.

Nota-se em todas as produções audiovisuais desse grupo, que existem alguns fatores que são determinantes para a realização dos filmes: 1- Existe uma participação efetiva de toda comunidade na produção filmica, não é uma obra individual ou apenas mercantil, nota-se a dedicação da comunidade por inteira nas filmagens. 2 – O sentimento de pertença é expressivo na comunidade, todos sentem-se pertencentes por

aquilo que estão produzindo, a dedicação é vista claramente não importando-se com quem está filmando, pois sabem que essas imagens serão bem utilizadas para reforçar os valores culturais do grupo no qual o indivíduo que se deixa ser filmado contribui para a construção de uma identidade étnica coletiva, gerando um caráter cooperativo comprometido com as ações. 3 – A produção do vídeo gera confiança e senso de responsabilidade pelo envolvidos na construção filmica. 4 – A formação de identidades num universo simbólico e ideológico, no qual a cultura se apresenta pelas imagens que são constituídas no filme. 5- O levar e expor os anseios da aldeia num universo mais abrangente, que nesse caso é mostrar a cultura Xavante (não estereotipada) para os não índios.

Nesse sentido o filme etnográfico, abarca uma grande variedade de utilização da imagem animada aplicada ao estudo do homem na sua dimensão social e cultural. Inclui freqüentemente desde documentos improvisados (esboços, ensaios filmicos) até produtos de investigação acabados e de construção muito elaborada. Os métodos do cinema etnográfico são muito variados e associados a tradições teóricas diferenciadas como meios e procedimentos utilizados. Assentam no entanto em alguns princípios fundamentais: uma longa inserção no terreno ou meio estudado freqüentemente participante ou participada, uma atitude diretiva fundada na confiança recíproca valorizando as falas das pessoas envolvidas na construção filmica, uma preocupação descritiva baseada na observação e escuta aprofundadas independentemente da explicação das funções, estruturas, valores e significados do que descrevem, utilização privilegiada da música e sonoridades locais na composição dos sons que estarão presentes no filme/documentário (RIBEIRO, 2006). Dentro dessa estrutura pode-se notar que o documentário produzido por um indígena pode representar e apresentar a cultura de um povo, não sendo uma comunicação isolada, mas sim uma

comunicação abrangente que se relaciona com a sociedade de um modo geral.

Essa organização cultural que o grupo estabelece em forma de um movimento organizado, BARBERO (2004) faz a seguinte reflexão:

Começo a ver nos movimentos sociais uma aproximação aos fenômenos de comunicação ligada à cultura e ligada ao cotidiano; ligada a um peso muito maior das matrizes a partir das quais a comunicação funciona, quer dizer, uma comunicação que não se explica nem se encerra no fenômeno comunicativo.(...) Fermentação social e política de uma nova identidade popular. (...) É um projeto de democracia nova que eles apontam. Nós falamos em um processo de construção de um novo modelo de análise que coloca uma mediação, social e teórica, da comunicação com o popular. (BARBERO, 2004, p.137)

Com isso vemos a importância do envolvimento da comunidade na produção de um filme. Pode-se notar que essa participação gera características que são específicas na produção, o “olhar” daquilo que está sendo transmitido torna-se um olhar que representa os anseios e a vivência de cada indígena e principalmente aquilo que ele traz consigo mesmo, que é sua identidade cultural.

Fica claro e evidenciado que os indígenas cineastas juntamente com todo o grupo étnico, estão construindo algo de “novo”, expressando interesses coletivos que trazem em seu interior um esforço pela autonomia e por um querer fazer democrático, que é consolidado entre os membros do grupo, isso possibilita que os indígenas Xavante construam um novo espaço de ação política, e contribuindo, assim, para a elaboração de outros valores, junto aos não-índios. Nesse processo de criação, eles estabelecem um canal de comunicação que é exercido pelo audiovisual, sendo esse, um instrumento que realiza uma ponte entre as culturas.

Esses filmes se inscrevem na temática do “outro”. O “outro” é uma preocupação recorrente no cinema documentário das últimas décadas, desde o cinema direto e o cinema verdade. O “outro” filmado, o ‘outro’ se filmando. Isso torna um

problema mal equacionado, pois o ‘outro’ é sempre designado por um sujeito, que, para fazer uso desse pronome, tem que se afirmar como sujeito, como lugar da fala, como lugar de onde parte a visão. Ora a afirmação desse sujeito como centro é a própria negação do ‘outro’, do reconhecimento de sua existência, porque o nega como lugar de onde possam partir a fala e a visão. A filosofia da alteridade, como discutimos no capítulo anterior, só começa quando o sujeito que emprega a palavra ‘outro’ aceita ser ele mesmo um ‘outro’ se o centro se deslocar, aceitando ser um ‘outro’ para o ‘outro’. (BERNARDET, 2004). O olhar indígena na produção audiovisual é extremamente significativo pois, apresenta a alteridade e as relações de fronteira que esses indígenas criam como forma de sobrevivência.

13. AS IMAGENS QUE EXPRESSAM TODA A COMUNIDADE – CRIANÇAS, JOVENS, ADULTOS: HOMENS E MULHERES, ANCIÃOS.

As representações cinematográficas dos índios Xavante retratam a comunidade em suas expressões internas, sem esconder nenhum fato. Nota-se que os filmes produzidos pelos cineastas dessa etnia, exprimem e dão um valor significativo utilizando os movimentos da câmera, para mostrar as crianças, jovens, mulheres, anciãos, sem excluir nenhum membro do grupo. O filme “Waia`rini – O Poder do Sonho” consegue exprimir todo esse envolvimento do grupo. A câmera sob o olhar do cineasta indígena recolhe depoimentos não só dos ancião, como também das mulheres. Isso é algo inédito numa obra produzida por um indígena. O cineasta deu “voz” às mulheres e mostrou como é a organização delas dentro do rito.



D1



D2



D3



D4



D5



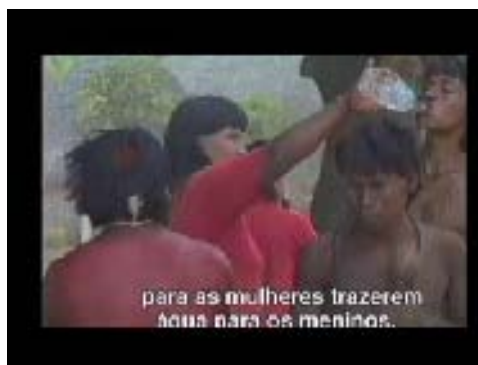
D6

Num plano fechado, a câmera mostra e dá voz as mulheres da aldeia. Ela em seu depoimento mostra como elas participam do rito. Vendo os filhos passando por em desgaste físico muito acentuado, elas tem ajudá-los levando um pouco de água, porém esse gesto é proibido! Os guardas impedem as mulheres de chegarem até os jovens. Mas, mesmo assim, muitas conseguem infligir e perpassam os guardas levando a água.



para as mulheres trazerem
água para os meninos.

D7



para as mulheres trazerem
água para os meninos.

D8



mas os guardas nunca deixam
os meninos beberem.

D9



mas os guardas nunca deixam
os meninos beberem.

D10



D11



D12



D13



D14



D15



D16

Nas imagens D7 e D8, em um ângulo mais fechado, as imagens mostram a mulher Xavante levando a água para os jovens. Na imagem D8 percebemos no lado esquerdo um “guarda” que é responsável de não deixar as mulheres aproximarem dos jovens, aproxima na intenção de tomar a garrafa que está com a água. Na imagem D9 percebemos num enquadramento mais aberto a mulher correndo quando vê o guarda se aproximando, em seguida nota-se a presença de uma outra mulher que por trás do outro guarda sai com a garrafa cheia de água para servir os jovens (imagens D11 e D12). Num plano geral as imagens D13, D14, D15 e D16 mostra os guardas mais uma vez repreendendo a mulher, e dessa vez, os guardas conseguem retirar a garrafa com a água e a mulher deixa o local, depois de resistir e lutar com os guardas.

Todo esse enfrentamento, faz parte do ritual do Wai`a. As mulheres começam a levar água para os jovens, sempre após o “canto do ancião”, que se dá aproximadamente em torno do meio dia. As mulheres Xavante quando ouvem o canto, deixam suas casas e imediatamente começam a levar a água. Um dado significativo que notei, quando presenciei em 2006 na aldeia de Sangradouro MT, foi que essas mulheres distribuem a água independentemente se ela tem filhos participando. Mesmo aquelas que possuíam filhos, não vi em nenhum momento essa mãe privilegiando esse filho com a água, elas iam em direção dos jovens independentemente de quem estava perto delas naquele momento.



D17



D18



D19

elas não são atinjidas porque
estão pintadas de preto.



D20



D22



D23

No wai'a, as mulheres além de distribuírem água para os jovens que estão participando do rito, elas também ficam encarregadas de cuidar de um jovem específico, no qual é designado para elas pelo conselho dos anciãos. Para isso elas se pintam de preto, pois segundo a tradição do rito essa cor as diferenciam dos demais participantes e desse modo, estão protegidas. Observemos que o cineasta faz questão de colocar o foco da câmera de baixo para cima nas imagens D20 e D22, ressaltando a importância da participação delas nessa fase da cerimônia. O cineasta também expressa a ajuda que uma dá para a outra, demonstrando uma cooperação entre as mesmas, e com os homens que participam da festa, a interação é de grande valia para o grupo.

É importante mencionarmos esse dado, pois numa visão cultural, o dado de ‘partilha’ e ajuda mútua se faz presente nesses momentos nas comunidades indígenas. Estar junto daquele que necessita de algo é muito importante, mesmo que esse “outro” não tenha um vínculo familiar de forma direta. Os Xavante valorizam de forma acentuada o “outro”, que está ao seu lado. O Ser Xavante sobressai à todos os conceitos que são formulados a partir dos modelos criados pela sociedade capitalista individualista. Nas aldeias no processo intercultural que os Xavante vivem, o SER ainda continua sendo mais efetivo nas ações coletivas que o TER. Percebe-se essa característica em todos os filmes produzidos por cineastas indígenas. Entre os Xavante observamos que os filmes apresentam a coletividade de forma importante para o núcleo duro do grupo, desse modo, o coletivo sobressai o individual. Por isso em todas as produções fílmicas a mulher é retratada, não de uma forma excludente, mas sim, dentro de um processo que compõe a etnia.



D17



D18



D19



D20

As imagens D17, D18, D19 e D20 mostra a preocupação do ancião em pintar o seu neto. Com apenas 4 anos de idade ele participa de forma espontânea do ritual,

mesmo não possuindo uma função específica no rito, a criança insere-se no processo cultural da etnia. Os Xavante não fazem repressões às crianças, elas permeiam todos os espaços da aldeia, de forma espontânea e alegre. Talvez seja pelo fato das crianças envolverem desde muito pequenas nos acontecimentos da aldeia, é que mais tarde, esse envolvimento, proporcione uma grande interação com o coletivo, não havendo dessa forma, espaço para o individualismo.

A relação da criança xavante com o que lhe cerca é extremamente significativa. Ela cria os seus modos de relacionar-se com a natureza e com as pessoas. Tudo é perceptível de um modo muito claro. Observando o cotidiano das crianças, suas ações, e maneiras de relacionar, o que nos chama a atenção logo de início é a forma espontânea de manifestarem-se. O modo com que se relacionam entre si, o jeito que andam, como correm, como brincam. A transição para a fase adulta encontra grande suporte nas experiências que a criança viveu em sua infância.

A questão da liberdade está totalmente enraizada na cultura do povo Xavante. (...). Os Xavante lutam por seus propósitos e ideais, são capazes de enfrentar tudo e a todos para alcançarem suas metas. (...) A liberdade é um critério fundamental para que um Xavante possa viver em plenitude e, principalmente, na alegria. (MELCHIOR, 2004,p.54)

Nessa análise podemos notar que, o apreço à liberdade em todas as fases da vida é característica do grupo. Sendo assim, quando criança, se enraíza nesse modelo educacional, perdurando, posteriormente, nas demais fases da vida.

O trânsito na aldeia e em seu entorno é muito comum, havendo poucas restrições, ou determinações. A valorização e confiança no indivíduo é grande. Emerge, desse viés de pensamento, uma nova forma de pensar, não somente a criança, como também o adulto.

[...] as crianças vivem em permissividade quase sem limites, são onipresentes na aldeia e nas áreas circundantes, e punições quase não acontecem. (...) É exatamente essa aparente desordem ou falta de ordem, ou, antes, uma ordem vivida de outro modo, imersa num espírito lúdico, espontânea e sem compromisso, que pode estar no cerne de todo um processo educacional. Afinal o que pode parecer caótico e sem regras obedece a esquemas rigorosos de construção e transmissão de saberes, e é desse modo que as crianças os incorporam e deles vão tomando consciência. (NUNES,2002,p.72)

Na concepção não - índia, o primeiro impacto, que se tem, ao ver o desenvolvimento da criança na aldeia é negativo, pois, essa “permissividade” em relação as crianças não foi concebida pela sociedade não índia que opta por educar pela coerção e repressão em detrimento da liberdade. Essa última, tem entrado na pauta de educação dos educadores tendo reletido na educação informal (aquela recebida em casa) mas, nunca, numa perspectiva assim ampla como a indígena.

Visão que causa estranhamento aos olhos daquele que não vive e conhece o grupo xavante e seus valores étnicos mas que delineia-se como um outro olhar educacional, podendo, sinalizando a uma cultura dinâmica.

(...) é de uma maneira muito livre que as crianças aprendem a identificar os limites que regem sua sociedade, abordando-os e vivenciando-os por todos os lados e em todos os sentidos, dentro e fora, pública e privadamente, obtendo um conhecimento pleno da vida naquele lugar e daquelas pessoas com as quais interagem. É a “solta” , poderíamos dizer, que passam a conhecer as regras que todos seguem, as concepções que estão na base que lhes permite situar-se no mundo e interpretá-lo. E passam, também a conhecer os temperamentos, as manias, as capacidades, as dificuldades e as vontades de cada um, e como se expressam, pessoal e comunitariamente.(...) as crianças também acompanham outras crianças, maiores ou menores, em suas habilidades, suas invenções, seus conflitos, suas descobertas, seus medos, seus modos de perceber, sentir e reagir aos outros. (NUNES,2002,p.73)

Nunes evidencia a interação que as crianças realizam entre si, aprendendo uma com as outras. Entre os xavante, a interação é fato presente, as crianças estão constantemente na presença de outras crianças. Há um conhecimento oralmente sistematizado, ao qual elas mesmas vão atribuindo significados.

As formas de interação e a orientação a criança ocorre no dia a dia, as quais são processadas por elas, a seu ritmo. “Para as crianças, o dia-a-dia na aldeia vai se alternando entre algumas tarefas domésticas que observam, fazem sozinhas ou nas quais ajudam: lavar roupas e louças, tomar conta dos irmãos e irmãs menores, dar-lhes banho, levar água para casa, ajudar a as casas etc.” (NUNES,2002,p.73).

A descrição de Nunes preparar algum alimento, levar e trazer recados ou coisas, enxotar as galinhas de dentro deixa claro as atividades que a criança exerce na sociedade Xavante. São pequenas formas de ajuda , porém, importantes para esse período no qual estão em processo de crescimento. “Tudo é permeado por significado real e tem uma aplicabilidade concreta.” (NUNES,2002,p.74).

As atividades praticadas pelas crianças são consistentes e adaptadas seu modo de ser. O que acontece, muitas vezes, na cultura não - índia, é que o olhar do adulto, moldado e limitado pelas regras sociais já apreendidas. Entre os Xavante esse universo vivencial é valorizado, e possui significados para a sociedade xavante. Dessa maneira, as crianças, os jovens, mulheres, homens, anciãos compõem em seu espaço cultural suas funções e manifestações dentro do grupo. Confirmamos essas características pelas imagens que estamos desenvolvendo nessa pesquisa. Pois, a partir das técnicas utilizadas pelo cineasta indígena, nota-se a profundidade de como sua comunidade é retratada. Retrato esse que fica evidenciado nas propriedades técnicas, como ângulos, a montagem, distorções, foco...etc, de forma reflexiva e interativa.

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas idéias passam a ser suspeitas. O fato de que essas idéias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de

tal crença em vez de atestar a validade daquilo que se crê. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. (NICHOLS, p.166, 1998).

Seguindo esse raciocínio as produções cinematográficas Xavante, podem ser consideradas reflexivas. Os documentários refletem uma realidade questionadora e intrigante, revelando peculiaridades, de modo, a apresentar a realidade, as questões sociais, as festas, os ritos, dessa forma quem assisti poderá compreender e ter um olhar diferenciado sobre a realidade indígena.

CAPÍTULO III

Análise das Entrevistas.

14 – ALGUMAS “VOZES” SOBRE A AUTO-REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA.

Desenvolveremos nesse capítulo, uma análise, sobre as falas de alguns cineastas indígenas, bem como relatos de não-índios, na intenção de investigarmos sobre o que pensam da inserção do vídeo nas aldeias. Identificaremos nas entrevistas, as primeiras dificuldades que os indígenas tiveram ao manusear a câmera. Dentre esse processo, verificaremos a importância dada por esses indígenas nessas produções, e principalmente suas motivações em tornarem-se cineastas. Percebe-se nas entrevistas, que os indígenas cineastas, reafirmam sua identidade cultural à todo momento, fazendo desse processo uma valorização daquilo que são, para eles mesmos e para outras culturas. Vejamos alguns relatos de experiência sobre as primeiras oficinas de vídeo nas aldeias:

14.1 - RELATO I:

“ISAAC PINHANTA, professor e cineasta Ashaninka”

“Fui o primeiro professor da minha aldeia. Eu estudei na cidade um ano e daí fui para o projeto da comissão Pró-Índio. A partir de 93 comecei a trabalhar com educação bilíngüe, alfabetizando em minha língua mesmo, a língua materna, que é a língua Ashaninka. Só era eu como professor na minha aldeia e também foi todo o início da organização, da criação da associação, da cooperativa...Foi através da Comissão Pró-Índio , em 1998, que conhecemos o vídeo nas aldeias. O curso era em Rio Branco mesmo. A gente ia até a cidade e pegava algumas imagens dos índios que viviam lá. Foi um curso pequeno, para quatro professores: Marú Kaxinawá, Jaime Lullu Manchineri, Aldáiso Yawanawá e eu. Fizemos a edição de um vídeo, que é o

“Pega não pega”, sobre DST.

PRIMEIRA OFICINA NA ALDEIA - Em 1999, teve uma oficina na minha aldeia, foi quando a comunidade toda também participou. Foi o nosso primeiro trabalho de vídeo. Tinha um Katuquina, um Kaxinawá, um Manchineri, um Kulina, um Kanamari e três da nossa aldeia Ashanika. Antes, a gente teve uma reunião com todo mundo sobre o que a gente queria fazer. A gente falou assim: “Olha, se vocês não querem vídeo, a gente tira”. A comunidade continuou a sua vida normal. Quando começou a oficina, a gente partiu para o campo, para pegar as imagens. Fizemos o primeiro exercício e depois sentamos, todos os alunos, e assistimos. Um vê o que outro faz e pode dizer “essa imagem tá boa, essa não tá boa”. Quando a gente trabalhou um pouco a imagem, a gente começa a trabalhar o conteúdo. Ai os alunos já começam a discutir o que eles querem filmar, o que eles querem mostrar naquele filme.

No caso do “no tempo das chuvas”, fomos mostrar algumas atividades que acompanham o tempo das chuvas. Pegamos o meu pai e mais dois velhos da aldeia, para eles contarem o que acontece nessa época. Eles contaram a história todinha: “Olha, no tempo das chuvas, a gente faz isso, a gente não faz aquilo”. Ele falou que a gente tem que criar galinha porque as vezes cai uma chuva grossa e não pode caçar, a gente mata uma galinha, come o ovo dela. Ai meu pai falou: “O tempo das chuvas ninguém manda nele, quem manda é outra coisa maior, que é Pawa, ele é quem manda. Por isso a gente tem que respeitar e tem que se organizar nós na terra.” A gente viu que o depoimento deles dava para contar uma história. Então fomos pegar essas imagens que eles falaram, a gente foi para o campo e foi pegando. As pessoas são muito divertidas, elas lá brincando, contando histórias, fazendo seu trabalho no dia-a-dia. Demorou muito tempo, porque a gente não sabia mexer bem com zoom,

fazer o foco direito. Muitas das fitas não serviam pra nada, porque a imagem não dava pra aproveitar. A gente voltava e ia analisar como estava. Então foi assim, o que construiu o filme mesmo foi o depoimento dos velhos, mas foi a gente que escolheu o tema.

Quando a gente começou a assistir as imagens que fizemos na aldeia, me chamou a atenção a importância desse trabalho, de descobrir coisas que estavam no meu povo ali e que muitas vezes eu não via no dia-a-dia. Como a gente já era professor, Já tinha esse trabalho de refletir sobre a organização, de trabalhar a questão da cultura, da língua. Eu comecei a observar e a me interessar também. A verdade é que quem tenha essa visão de não querer entrar nessas coisas de vídeo era eu que, como professor, estava fazendo um trabalho de fortalecimento da cultura e da identidade. Quando chegou a TV da prefeitura e a antena parabólica eu já cortei, eu não queria que de repente o governo chegasse e implantasse isso na aldeia. Mas para a comunidade era uma novidade, as pessoas ficavam vendo a TV, assistindo a novela...assistindo essas coisas. Isso foi antes da gente ter contato com o vídeo nas aldeias. Quando chegou o vídeo lá, chegou alguma coisa que pôde substituir isso. Agora a gente quer trabalhar com a nossa própria imagem e com a imagem de outros povos. A aldeia inteira vinha assistir sua imagem, as coisas que eles mesmos tinham falado. Acontecia de você ir filmar as pessoas e algumas se esconderem, correrem. Eu falei “quando for filmar alguém e aquela pessoa fugir, a gente não vai correr atrás dela não, a gente deixa”. Algumas pessoas não queriam mostrar sua imagem, mas queriam assistir. Tem branco também que não quer ser filmado, você bota a câmera nele e ele se esconde.

As pessoas da aldeia gostam de assistir os vídeos de outros povos. Mas o trabalho dos Ikpeng, que estão todos pelados, as pessoas não queriam assistir não,

algumas pessoas saíam, porque meu povo sempre usou roupa tradicional. Depois a gente foi entendendo, porque vimos mais de quinze povos diferentes nos vídeos e cada um tinha uma maneira dentro da sua cultura muito forte. Outros não tinham mais nada da cultura deles mesmo. Então o pessoal começou a analisar também isso: aquele que já está perdendo. E nós? A comunidade, quando via sua a sua imagem na televisão, queria olhar mais. Foi muito interessante. Na aldeia mesmo a gente fez a edição e a tradução das falas para legendar o vídeo. A gente trabalhou uns vinte dias, eu acho. Foi muito tempo porque tinha muita coisa que aprender durante o curso.

A gente terminou o resto fora da aldeia, em São Paulo. Lá o Bebito fez o produto final do trabalho. Quando a gente terminou assistiu o vídeo pronto lá na aldeia, “No tempo das chuvas”, o pessoal começou a se envolver. Foi interessante se ver no vídeo porque surgiu aquela questão da festa, da música não ser a nossa. Aquilo já é de outro povo, vem do contato com outra sociedade. Ai eu comecei a perceber que o vídeo podia servir para discutir a nossa cultura, organizar a escola, pensar em todo nosso sistema de vida. Por mais que o povo fale sua própria língua, tenha a cultura forte, tem algo de fora que também está entrando ali e a gente não está nem percebendo. Então o vídeo serviu muito nas discussões com a comunidade, por exemplo, para que usar o gravador, para que serve a TV, foram discussões grandes.

A SEGUNDA OFICINA - Na segunda oficina, a comunidade já estava mais preparada, mais acostumada com pessoas andando com a câmera na aldeia. A gente pegou o dia-a-dia de quatro pessoas. Daí saiu um vídeo do Bebito só sobre o Shomõtsi e um outro coletivo: “Dançando com cachorro”. No “Shomõtsi” deu para a gente ver uma outra coisa importante dentro da nossa cultura, que é a questão da aposentadoria. Ele vai lá na cidade, volta, aquele envolvimento todo lá....surgiu essa nova discussão, por que aposentar, será que é bom se aposentar...As pessoas começaram a discutir e a

partir daí surgiu uma outra preocupação, a da relação da aldeia com o município.

Eu levei “No tempo das chuvas” para o Secretário de Educação de lá. Ele gostou e me pediu para arrumar mais cópias para mostrar nas escolas do município. Eu expliquei para ele um pouco de conteúdo, o queria dizer aquilo, o que a gente fazia. Ele organizou os grupos e saiu mostrando o filme em casa sala de aula. Foi muito importante trabalhar ali perto da nossa aldeia, com as pessoas que discriminavam e ainda discriminam a gente, dizendo “Ah! Pra que eles querem tanta terra, índio é preguiçoso...”

Eles começaram a ver, através do material didático e do vídeo que eu dei para o Secretário, que a gente está se organizando, está se planejando. Acho que eles gostaram mais do vídeo, aproveitaram mais, porque o vídeo é uma coisa que você está vendo ali, está discutindo, todo mundo está entendendo. O vídeo traz uma coisa muito mais rica, que é você ver a pessoa falando com a sua própria palavra. O material didático é uma coisa mais fechada, mais para o professor e para quem sabe ler e escrever. Quando eu encontro os professores não indígenas, eles ficam comentando, querem saber. Por mais que alguns estejam bem pertinho da aldeia Ashaninka, eles não conhecem quem é o Ashaninka, então passa um Ashaninka lá e ele diz: “Ah! Esse Ashaninka fede, essa roupa velha...” Então quando eles viram a imagem ali, vários professores perguntaram “o que quer dizer aquilo?”. Ai sim eu tenho a oportunidade de explicar, porque eu sei que ele quer entender. “Nosso costume é assim, vocês não tem isso porque vocês são diferentes. Mas nós somos assim, esse é o nosso valor”

VÍDEO: INSTRUMENTO PARA SE DEFENDER – No acre tem povos que estão com a sua língua quase extinta. Os oitenta e cinco mil hectares do nosso território já estão todos arrodoados com estrada, com tudo. Se a gente não se organizar, arranjar instrumentos para organizar o pequeno território, a gente vai

morrer sem poder se defender. Esse é o grande problema de toda a sociedade indígena. E nós temos muitos problemas: tem o Peru que vem do lado construindo estradas e envolvendo os Ashaninka de lá, tem o assentamento do INCRA, tem a reserva extrativista, enfim, a gente tem que trabalhar naquele entorno. E os instrumentos que a gente tem de fora, para poder nos defender e para segurar a nossa cultura são a escrita – ter algumas pessoas que aprendam a dialogar, falar e escrever o português – e a câmera, porque você transmite o que está acontecendo, para as pessoas te ajudarem, te respeitarem. É daí que vão sair os nossos aliados não indígenas, as pessoas que vão começar a combater o preconceito.

Então nós estamos usando o instrumento com outro sentido, assim da nossa maneira mesmo. E também para ajudar a sociedade a nos conhecer melhor, mas da maneira que a gente pensa, nós aqui e vocês aí. Nós somos desse jeito, nós temos o domínio do nosso conhecimento e seria bom que todas as pessoas daqui para frente comecem a ver isso. É bom a gente ter esse diálogo. Tem gente que diz: “Ah! Vocês querem ser branco NE?” Todo o povo hoje domina a tecnologia do japonês, mas o japonês não é brasileiro, nem brasileiro é japonês. É a mesma coisa, eu não sou Xavante, eu sou Ashaninka, ele é Xavante. Mas a gente pode se organizar com o mesmo instrumento que o branco usa mas com visual diferente, você vai usar ele de acordo com a sua necessidade, com a sua maneira de pensar.

O QUE MOSTRAR E O QUE NÃO MOSTRAR – Quando começamos a trabalhar com o vídeo a gente começou a ver que tinha que separar as coisas, por exemplo, a questão da pajelança, o espiritual. O velho dizia “não, isso aqui não pode”, então a gente está começando a ver o que pode mostrar ou não para o público de uma outra sociedade. Tem os mitos que são sagrados e tem os mitos que qualquer pessoa pode contar. Por exemplo, o da coca no “Shomôtsi. O velho conta que é uma coisa

que Pawa deixou para os Ashaninka usarem. Para nós é até bom divulgar isso pelo vídeo, porque as pessoas que estão fora vão entender mais a nossa origem e vão respeitar a gente. Mas tem coisas que é do nosso povo mesmo, que a gente sabe e não conta. Por isso que é bom o realizador também ser daquele povo porque vai discutir junto com o velho o que ele pode ou não pode divulgar para outra sociedade e para outros povos. A gente aprendeu muito isso através do vídeo. A gente não perturba a vida do pajé com a câmera mas ele gosta de assistir os vídeos.

Dentro da aldeia a gente tem trabalhado muito com a questão de outras culturas, para a gente depois olhar para a nossa. Eu tenho usado o vídeo para toda comunidade, é um sistema formal. Todas as crianças, os jovens...todo mundo assiste e dá a sua visão, o seu ponto de vista. Uma coisa interessante foi assistir na aldeia aquele vídeo “Segredos da mata”. Nós temos também esses mitos, que ninguém pode sair contando para os jovens. No vídeo tinha o vampiro, a pessoa corta um pedaço do corpo, joga e vira vampiro. O velho falava: “Ah! Esse vídeo não tem nada a ver com a nossa cultura, isso é do outro, ai o outro falava: “Ah! Quem tem história de vampiro é Kaxinawá.” Então surgiam vários comentários, uns riam, outros ficavam mais sérios. As pessoas ali não olham com preconceito. Mas a pessoa ficava refletindo e dizia: “Ah! Nós também temos os nossos sonhos, nossa crença.” Você vê o mundo do outro e olha para o seu. Eu acho que o vídeo também pode ajudar a transmitir para o jovem esse conhecimento. Daqui a cinquenta anos, você pode mostrar para um jovem e vai ser muito bom a gente ver a imagem dos nossos velhos que já morreram há muito tempo. Imagina ver a imagem de um velho contando uma história de maneira tradicional, daqui a sessenta anos. Então é bom começar a registrar já. A escrita é uma coisa boa também, você pode registrar. Mas a escrita já não traz tanto, como a imagem. A imagem traz a pessoa falando lá mesmo, é a pessoa contando, é aquele

velho mesmo que você vê. Então a imagem é muito bom por causa disso.

O VÍDEO PARA TROCAR EXPERIÊNCIAS – Eu considero que o vídeo também é uma forma de pesquisa para você organizar a questão social, organizar os trabalhos. Hoje a gente tem um trabalho de sistema agroflorestal, de repovoamento de pequenos animais, como por exemplo os tracajás. Naquele vídeo “No tempo das chuvas”, você vê as pessoas tombando a palheira e hoje isso já virou discussão. “Olha nós estamos trabalhando com sistema agroflorestal, com manejo, e precisamos ver de que maneira a gente pode se organizar para não derrubar mais palmeiras”. A gente tem várias imagens de pessoas subindo e tirando buriti, tirando açaí sem derrubar mais palmeiras. O vídeo foi muito importante nesse sentido de registrar o nosso projeto, de poder, de poder mostrar para as outras aldeias. O Divino viu o nosso trabalho de manejo, de uso de recursos e disse: “Nós precisamos ter também esse trabalho na nossa aldeia, de que maneira a gente pode fazer?” O vídeo é uma porta de incentivos, de você ver experiências novas e querer fazer também, organizar a sua produção, reflorestar, enriquecer a sua alimentação, seus recursos naturais. A gente está usando esses instrumentos, essa maneira de se comunicar, exatamente para atingir essas outras aldeias que estão nessa situação. Mas o importante não é só conhecer o Ashaninka, o importante é conhecer de que maneira nós estamos defendendo nosso povo, a nossa terra. O nosso sistema de organização pode servir de exemplo para outros, como o sistema de organização deles pode servir para nós. É uma troca através do vídeo, porque muitas vezes a gente não pode ir até lá, mas o vídeo vai lá. Isso mostra que o vídeo vai ajudar a gente planejar nossa caminhada, no mesmo instante pesquisando também, aprofundando os conhecimentos.

O VÍDEO E A MUDANÇA – Por mais que a gente trabalhe a cultura, trabalhe a língua, a gente vai mudar, algo vai mudar ali dentro, como já mudou. Só a

escola já é uma coisa diferente. Mas a questão não é ser diferente, a questão é como utilizar a imagem. Se a pessoa conta uma história, através do vídeo, você pode incentivar várias crianças a querer aprender aquela história. Dentro da escola, o vídeo pode ajudar muito a pessoa refletir sobre si mesma, porque o contato trouxe muita desorganização para o nosso povo, e se você não encontrar uma alternativa de reflexão, para você olhar seu valor isso acaba. A gente pensa muito, a gente discute muito, a gente analisa. O que é ser diferente? Só de observar a sala de aula e fora da sala de aula, você encontra muita coisa que é diferente. O que é cultura, o que é intercultural, o que é ser bilíngüe? A língua não é a cultura, ela é um instrumento de transmissão de cultura. Quem perde a língua parece que perdeu toda a cultura, mas não é. Ela faz parte, mas a cultura é algo muito maior. A cultura você vai inventando de acordo com a necessidade, de acordo com a convivência, com a mudança do planeta, e para nós também é assim...ela mudou. Você vai enriquecendo, e para você enriquecer, você tem que segurar aquilo que era do passado.

Hoje ser muito tradicional, oral, não vale nada para esse mundo mais global, que é o mundo da sociedade dos brancos. Mas para nós isso vale muito. A gente tem muito orgulho dos nossos conhecimentos, dos nossos mitos, da nossa crença. Um pequeno desenho de um chapéu deste tamanhinho tem um significado porque ali ele conta uma história muito grande. E de que maneira a gente pode segurar aquilo, para que não se perca? Esse é um grande desafio nosso. A nossa roupa é uma coisa muito significativa para o nosso povo. Será que se a gente deixar de usar, a gente vai ser o mesmo Ashaninka ou será que vai ser diferente? A gente pensa, ninguém sabe. Nem o historiador sabe. Ele pode imaginar como vai ser. Será que a escrita vai mudar a gente? Já mudou, a gente já viu a mudança, o contato com outra sociedade já mudou. Se o vídeo vem ajudar a gente a se organizar, se ele traz alguma mudança, somos nós

que estamos mudando, não é ninguém que vêm lá de fora. Alguém pode vir só nos orientar como usar, mas quem vai usar esses instrumentos somos nós. E se houver alguma mudança, somos nós mesmos que estamos fazendo ela acontecer. Então a gente quer entender tudo isso, a gente quer entender esse processo, porque a gente só vai se defender quando entender esse processo e esses instrumentos. O computador, a escrita, a TV e o vídeo são instrumentos ideais para aprofundar o nosso conhecimento.” (Depoimento de ISAAC PINHANTA, professor e cineasta Ashaninka)

14.2. RELATO II

“VICENT CARELLI. Indigenista, documentarista e fundador do Vídeo nas Aldeias”

“1987. Eu comecei a fazer vídeo aos 36 anos, e concebi este projeto dentro desta perspectiva de intervenção e militância que orientava a minha vida. Eu nunca teria imaginado naquela época que chegaríamos a formar realizadores indígenas. A minha aprendizagem da linguagem cinematográfica se deu ao mesmo tempo em que oferecia a possibilidade de registro e de acesso às imagens de outros povos para lideranças que eu admirava por sua visão de futuro, pelo discurso de resistência. As lideranças mais tradicionais foram, desde o início, as mais entusiastas desta novidade tecnológica e eu realmente colocava a minha câmera a serviço dos seus discursos. Logo na primeira experiência, realizada entre os Nambiquara, tivemos uma receptividade enorme por parte dos índios: a rotina registro/exibição, foi gerando um feedback imediato. Os índios assumiram rapidamente a direção do processo e a única coisa que tive que fazer foi me deixar conduzir por eles, que passaram a se produzir

tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela. O resultado foi o vídeo “A festa da moça”. Foi assim que o trabalho com os índios, que começou com um carácter experimental e que foi desenvolvido com recursos técnicos totalmente amadores, foi tendo a sua continuidade assegurada através da sua autodocumentação, realizada com recursos cada vez mais profissionais e para um público cada vez mais amplo.

O curta intitulado “Vídeo nas aldeias” (o terceiro da série), por exemplo, foi editado as pressas em fins de 1989, às vésperas de minha primeira viagem aos Estados Unidos em busca de apoio financeiro para o projeto. Mas uma vez pronto, ele acabou extrapolando sua finalidade imediata e se tornou u autêntico portfólio do projeto, ganhando uma enorme divulgação nos meios interessados em projetos alternativos de comunicação. As fundações americanas (Guggenheim, MacArthur, Rockefeller, Ford) foram as primeiras a apoiarem o projeto. A partir de 1995, a Cooperação Internacional da Noruega interessou em apoiar financeiramente o trabalho, o que nos deu mais estabilidade para começarmos a traçar uma estratégia a longo prazo. Nesta caminhada, a Virginia Valadão, antropóloga e coordenadora do Centro de Trabalho indigenista, foi a grande articuladora da sobrevivência do projeto, além de ter nos deixado aquele lindo vídeo que é “O banquete dos espíritos”, que custou quatro anos de trabalho. Aprendi fazendo, intuitivamente. Nos dez anos de parceria com o editor Tutu Nunes, também aprendi muito. Ele deu uma embalagem moderna às minhas filmagens, editando a maioria dos vídeos de minha autoria, e fez com que eles alcançassem a divulgação que alcançaram.

DE APRENDIZ A REALIZADOR: AMPLIANDO A DISTRIBUIÇÃO –

Com o apoio das fundações americanas, decidi produzir uma descrição mais consistente sobre o projeto e, em 1990, comecei a trabalhar com os índios Waiãpi. Na

parceria que estabeleci com a antropóloga Dominique Gallois, que conhecia bem a língua dos Waiãpi, surgiu a possibilidade de trazer para os vídeos a efusão de discussões e comentários provocada pelas projeções. A Dominique estabelecera um diálogo filosófico com o seu principal informante Waiwai, um autêntico intelectual Waiãpi, e este diálogo foi transposto para o vídeo. Este trabalho resultou no vídeo intitulado “O espírito da TV” (o quarto da série), que trouxe para a tela o entusiasmo dos índios com a nova descoberta e toda a gama de reflexões que os vídeos traziam à tona.

Editado numa linguagem muito mais moderna, abolindo a locução e deixando os índios se expressarem espontaneamente em sua própria língua, o vídeo mostra como as projeções induzem discussões que envolvem, entre outros temas, uma redefinição da sua própria identidade em relação aos outros e, ao mesmo tempo, o crescimento de uma consciência pan-indígena nacional a partir da semelhança dos processos históricos que cada grupo atravessou desde o contato e dos problemas que todos compartilham no momento. E como não poderia faltar, toda a questão política de manipulação da imagem: quem vai nos ver e como eles deveriam nos ver, etc. Este vídeo abriu espaços muito mais amplos de distribuição, saindo do “gueto” dos festivais indígenas e etnográficos, dos departamentos de antropologia e comunicação. O boca a boca, a difusão nas universidades, o efeito multiplicador de festivais mais tradicionais, as mostras especiais e as retrospectivas foram ampliando progressivamente o espectro de difusão dos vídeos. O trabalho com os índios foi se expandindo para novos grupos e, ao mesmo tempo, ganhando novas formas. Cada grupo foi identificando, através dos vídeos, aqueles com os quais eles tinham mais afinidade, pela proximidade lingüística e cultural.

Nós então produzimos alguns encontros entre eles, o que resultou nos vídeos

“A arca dos Zo`é” e “Eu já fui seu irmão”, que como “O espírito da TV”, são construídos exclusivamente a partir das falas dos índios. “A arca dos Zó`é”, talvez pela sua estrutura narrativa, mas sobretudo pelos flagrantes que ele consegue trazer para a tela, dando ao público um insight de uma relação entre índios, obteve um grande sucesso. Isso gerou um renovado interesse por parte de festivais internacionais e redes públicas de televisão de diversos países em exibir a trilogia, como passou a ser chamado o conjunto desses vídeos.

O FEEDBACK DO PÚBLICO – Ao submeter os vídeos à apreciação de um público que eu desconhecia quando os elaborava, percebi claramente como o conjunto de imagens contidas nestes documentários mexia com um espectro de sentimentos, de valores éticos e morais, de conceitos e idéias que extrapolam o “conteúdo objetivo”, a mensagem explícita dos vídeos. Enquanto o público parece esperar que os índios se comportem como vítimas, podendo assim expressar sua compaixão e sua solidariedade por eles, descobrimos que, ao contrário, os índios pensam a sua estratégia de representação parecendo fortes, até agressivos, em relação aos colonizadores, ou invasores. A maioria dos documentários ou reportagens de TV produzidos no Brasil sobre índios tende, por um lado, à mistificação do “bom selvagem” e, por outro, a este tom fatalista: eles estão perdendo suas terras, sua cultura, sua língua, etc.

Sempre me pareceu fundamental mostrar justamente o oposto: primeiro, os índios não vivem chorando pelas tabelas, muito pelo contrário, a alegria, a brincadeira, o humor, são marcas do convívio entre eles – uma característica que já foi taxada de “ingenuidade, inocência do selvagem”. Em segundo lugar, eles não são vítimas passivas nesse processo, mas tem plena consciência da mudança pelo qual estão passando. Há toda uma discussão e uma dinâmica interna em andamento entre

as gerações, incorporando algumas coisas de fora, rejeitando outras, preservando a memória de tradições e abandonando outras.

Quando tentamos desfazer o mito do ‘bom selvagem’ e a retórica da vítima, mostrando as coisas de uma forma diferente, fatalmente atingimos aspectos muito sensíveis como alcoolismo, sexualidade, violência...em torno dos quais se cristalizaram os estereótipos negativos em relação aos índios. A questão de aparecer bêbado, por exemplo, é discutida pelos próprios índios no vídeo “O espírito da TV”. Um distribuidor canadense recusou o vídeo dizendo que eu havia desrespeitado os índios ao incluir a cena, e que o público canadense condenaria o vídeo como politicamente incorreto. Discordo. No primeiro vídeo feito pelos próprios Waiãpi para mostrar o público não-índio, eles aparecem completamente bêbados do começo ao fim. Simplesmente porque o vídeo é sobre festas, e conforme o próprio autor explica, para os Waiãpi, estar bêbado é uma atitude socialmente e culturalmente valorizada. O que me pareceu interessante foi justamente mostrar como há uma discussão consciente se desenvolvendo em relação a auto-representação. Alguém ficou chocado com a violência da “matança gratuita” dos garimpeiros contido no pequeno segmento de dramatização interpretado pelos Enauênê Nauê no vídeo “antropologia visual”. Acho engraçado que tenhamos incorporado, como a coisa mais natural do mundo, centenas de filmes onde se matam índios a três por quatro e nos sentirmos chocados com a matança de dois garimpeiros que invadindo uma reserva indígena. O público parece não se dar conta da intensidade e da violência dos conflitos na Amazônia de hoje. O choque pode ser às vezes uma boa maneira de cair na real.

Para uma grande maioria das pessoas, os índios são uma ficção na qual ela projeta os ideais de sabedoria e equilíbrio, harmonia com a natureza e coletividade, etc. Estas pessoas gostariam que este sonho permanecesse intocado, os índios

preservados numa espécie de zoológico humano ou, pelo menos, que as mudanças nestas sociedades fossem retardadas ao máximo. Infelizmente esta ideologia permeia toda a nossa sociedade e pode ter implicações concretas graves em diversas circunstâncias. Toda a política indigenista oficial no Brasil compactua com este tipo de concepção e por isso o governo está sempre tentando distinguir os índios “autênticos”, “puros”, dos índios “civilizados”. E, através desta distinção, excluir os ditos “aculturados” da legislação de proteção ao índio para enquadrá-los numa cidadania básica. Mas quem são os autênticos? Os pelados. Se tiver carteira de identidade não é mais índio, se morar na cidade não é mais índio!

As comunidades indígenas estão submetidas a processos brutais de mudança. E não é somente uma pressão por mudanças vinda de fora mas, a cada geração que se sucede, há um movimento interno renovado por mudanças. Creio que o verdadeiro dilema está em saber em que direção pode acontecer esta mudança. Os índios vão se transformar em mendigos ou vão se integrar economicamente de alguma forma? Vão ser integrados um a um, como quer o modelo capitalista, ou vão se integrar enquanto grupo, mantendo sua organização interna? Vão explorar seus recursos naturais segundo o modelo predatório que está em volta deles ou vão experimentar soluções ambientalmente sustentáveis? Estes são os desafios que estão colocados.

No caso específico do vídeo, algumas aldeias já tinham acesso as grandes redes de televisão quando o projeto vídeo chegou. Mas a maioria não. Hoje quase todas têm. O problema não é incorporar novos objetos, novo costumes e sim como assimilá-los. Se uma nova tecnologia como o vídeo pode ser incorporada e ser usada para se auto-valorizar, qual é o problema? Isto torna os jovens muito orgulhosos de si: eles também sabem usar o instrumento do branco para filmar suas coisas, invertendo o processo de invasão da televisão.

PROGRAMA DE ÍNDIO – O reconhecimento internacional alcançado por alguns vídeos nos levou a muitos festivais, e neles descobrimos que o desenvolvimento da mídia indígena era um movimento emergente no planeta, desde experiências como a nossa e outras na América Latina até as de cineastas indígenas do primeiro mundo, formados em faculdades de cinema. Com a abertura da legislação das TVs públicas regionais, fomos convidados pela Universidade Federal de Mato Grosso a fazer um programa “sobre” os índios. Até aquele momento, não nos tinha ocorrido tal possibilidade, mas imediatamente propusemos fazer um programa “com” os índios. Assim, entre 1995 e 1996, produzimos o “Programa de Índio”.

Todas as vezes que projetamos o programa nas aldeias, os olhos da audiência brilharam de satisfação. O professor Leonardo Tukano, do Rio Negro, me disse a este respeito: “De todos os filmes de índio que nós passamos para os alunos, foi o programa de índio que gerou o maior interesse. Meus alunos não querem nem ouvir falar em tradição, para eles tudo isto é encarnação do atraso. Nem os pais dos alunos querem que seus filhos “andem para trás”. Mas um índio apresentador de televisão, repórter, cinegrafista, despertou neles um súbito interesse: então era possível ser “moderno”, “civilizado”, e ser “índio” ao mesmo tempo!

Olhando à nossa volta, pelo mundo, percebemos o quanto é viável e necessário termos um programa feito por índios na TV brasileira. Os Sami na Noruega, os Inuit e os índios do Canadá, os aborígenes da Austrália, da Nova Zelândia, têm seus canais de televisão. O desenvolvimento de uma mídia indígena é um processo mundial, um movimento da história. Dar visibilidade às minorias étnicas através dos meios de comunicação de massa tem um caráter estratégico para estes povos, para que sejam reconhecidos e respeitados.

UMA NOVA PERSPECTIVA – A avaliação que os próprios índios fizeram

da experiência do Programa de Índio e o movimento geral que eu vinha acompanhando nos outros países, como Bolívia e México, que já investiam em oficinas de capacitação, nos colocavam diante de um novo desafio. Em 1997, reunimos no Xingu mais de trinta índios de diversas partes do Brasil, com os quais já trabalhávamos e que se conheciam através da rede de videotecas que instalamos em suas aldeias. O encontro permitiu um intercâmbio direto entre eles, mas ainda nos faltava um método de ensino. Convidamos a realizadora Mari Corrêa, que trazia uma longa bagagem em processos de formação em cinema, para assumir a coordenação das oficinas de capacitação. As oficinas surtiram resultados imediatos e surpreendentes. Mari fez com que o projeto desse uma guinada radical e definitiva, com uma nova proposta de linguagem e o timing da sua edição, em sintonia fina com o tempo indígena. Em 2000, a criação da ONG Vídeo nas Aldeias expressa esta nova perspectiva do trabalho e se torna uma escola de cinema para índios, ampliando sua rede de alianças e parcerias com o movimento indígena e com ONGs que cooperam com ele.

Para mim, a passagem de realizador para professor foi extremamente estimulante. Hoje temos o privilégio de compartilhar a intimidade das cenas que eles filmam e nos mostram e podemos observar como cada povo responde de uma maneira particular aos exercícios propostos. O processo de tradução das falas e dos depoimentos que eles recolhem nas suas línguas nos revela todo uma nova compreensão de suas respectivas culturas. Nunca aprendi tanto cinema e sobre os povos com os quais trabalhamos. É gratificante ver que as sementes que plantamos germinaram e passaram a dar seu próprios futuros. É gratificante ver que o projeto finalmente encontrou a sua vocação.

UMA POLITICA CULTURAL PARA OS INDÍOS – O Vídeo nas Aldeias

tem sido, até hoje, financiado exclusivamente por agências estrangeiras. É sintomático e condizente com a realidade em que vivemos um projeto como este nunca ter recebido nenhum apoio do governo brasileiro.

É necessário que o Estado e a iniciativa privada acreditem no potencial criativo dos povos indígenas, invistam na divulgação dessas culturas e estimulem o diálogo intercultural. Para tanto, é preciso investir em formação de Novos talentos, em produção de novos trabalhos. Os índios, munidos destas novas linguagens e tecnologias, produzem obras absolutamente originais nos campos das artes plásticas, da literatura e do cinema. É preciso usufruir, vivenciar a riqueza cultural indígena deste país e deixar de vê-la como coisa do passado. Desde a época em que fizemos o “Programa de índio”, temos esta perspectiva em mente mas, para que isso aconteça, é necessário que movimento indígena se articule em torno deste tema e exija que o governo estabeleça u, política e política e aloque recursos para tal.

Olhando retrospectivamente para os trinta anos que se passaram, constatamos, constatamos com satisfação uma certa evolução na relação do Estado com os índios. O modelo centralizador da FUNAI, herança da ditadura militar, alimentou a cultura de um certo apartheid indígena em que todo o país lavava as mãos. “Índio? Isso é problema da FUNAI!” Nos anos oitenta e noventa, quando as associações indígenas começaram a surgir, encontraram uma enorme resistência dos poderes públicos. Os cartórios diziam: “Registro de associação, indígena, só com autorização da FUNAI”. O movimento indígena se articulou sobretudo localmente e regionalmente. Novas categorias profissionais se formaram, especialmente a dos professores e agentes de saúde indígenas, e agora toda uma geração começa a ter acesso à universidade. O Brasil como um todo se democratizou. Em 1988, a constituição brasileira veio sacramentar algumas conquistas importantes, embora boa parte do país ainda não as

tenha digerido. Pouco a pouco, saímos do modelo centralizador de um único órgão com o monopólio da questão indígena, para um modelo plural, onde novas possibilidades de interlocução se apresentam para os índios, dependendo do tema específico que eles queiram tratar: Educação, saúde, meio ambiente. O ministério da Educação tomou para si a questão da educação indígena e o Ministério da Saúde fez o mesmo, permitindo com que as organizações indígenas passassem a ser interlocutoras de políticas públicas. O ministério do Meio Ambiente criou uma linha de crédito especial para que as populações indígenas possam propor e financiar seus programas de proteção ambiental.

Falta o Ministério da Cultura assumir a sua parte e estabelecer com os índios um diálogo para definir uma política cultural. O Ministério da Cultura ainda se comporta hoje como os cartórios de dez anos atrás: “projeto cultural de índio, só com autorização da FUNAI”. O maior patrimônio dos índios é cultural, cultura viva, não só para eles mas para milhões de brasileiros que não fazem idéia do que se passa neste país.

O SIGNIFICADO DESTA MOSTRA E A ABERTURA DE UM NOVO CICLO – A idéia desta mostra é apresentar para o público estes novos autores que estão dando uma contribuição original e renovadora, real expressão da diversidade cultural deste país. Concluimos o ciclo do Vídeo nas Aldeias e abrimos um novo, o Vídeo das Aldeias. A idéia de intercâmbio de informação entre as aldeias persiste no projeto, mas ar e agora os índios têm a possibilidade de realizar e assistir seus próprios trabalhos.

Nossa postura ainda é militante, pois continuamos colocando o projeto a serviço do movimento indígena. Nosso trabalho é convencer as lideranças do movimento indígena que a arte é uma poderosa arma de transformação, ela reflete sua

identidade e traduz uma emoção estética que pode ser compartilhada por pessoas de outras culturas. Nesse sentido, é mais eficaz do que o vídeo panfletário, vídeo relatório ou vídeo assembléia. O vídeo pode ser um instrumento poderoso de conscientização, se não for usado de forma utilitária e com uma linguagem burocrática.

Precisamos de muito mais diálogo intercultural, para o índio deixar de ser um corpo estranho, um estrangeiro em sua própria terra. A ausência da temática indígena no sistema educacional brasileiro e a reprodução dos eternos clichês e preconceitos na mídia, perpetuam este estranhamento, esta ignorância. Os índios podem participar da modernidade, querem ser incluídos nesse país e gozar da cidadania plena, desde sua identidade e diferença sejam respeitadas. É preciso apoiar a produção indígena contemporânea e difundi-la no sistema educacional de uma maneira efetiva. Por ser uma ínfima minoria, o acesso aos meios de comunicação é estratégico para eles. A temática indígena precisa estar nas nossas escolas, precisa estar na mídia, mas representada por eles mesmos, com este olhar próprio que faz toda diferença.”
(VICENT CARELLI, Indigenista, documentarista e fundador do Vídeo nas Aldeias)

14.3 - RELATO III

“DIVINO TSEREWAHU, cineasta indígena Xavante.”

“E ele falou: Não eu te ensino vou ensinar para você! No dia em que ele me ensinou a montar uma gravação como que a gente volta o vídeo. La ele me mostrou aqui você aperta, se você aperta aqui, lá o visor aparece rec, e eu apertei o botão que a gente volta o vídeo para gravar eu apertei e vi o rec no visor.”



E1



E2



E3



E4

Meu nome é Tserewahu Xavante em português Divino .



E5



E6

1993 – Primeiras imagens: “quando apertei o rec: to gravando comecei a usar a correr bastante, e depois ele me falou a noite se vai ver o que a gente gravou. Se pensa que você não gravou? E ele me perguntou isso ah vamu ver a noite...ai quando chegou a noite ele tirou a fita da câmera e botou no vídeo, e voltou um pouco. Se vai ver o que você gravou hoje ai você vai assustar...mas assusta como? Como que o câmera grava, como que a câmera vai tirar a corpo da gente , a imagem da gente né.”



E7



E8



E9



E10

Bartolomeu Partira (padrinho e professor da aldeia)

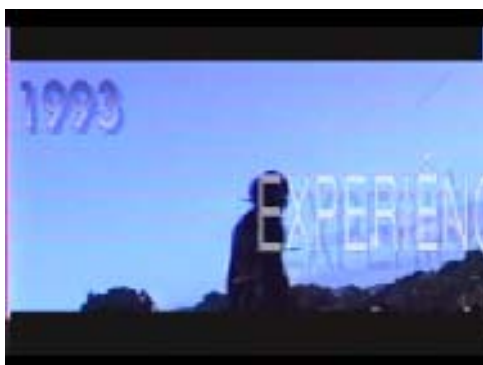
“E pra ele a maquina é uma novidade, filmar e começou a pegar filmar um pouco das coisas, e ai ele começou a entender a parte da câmera, explicamos e gostava da câmera começou a gravar muitas coisas ta fazendo uma experiência com ela.”



E11



E12



E13



E14

Divino: “ai eu fiquei tímido com a câmera e fiquei pensando também eu tenho os banheiro da comunidade lá porque eu era muito novo então quando eu olha uma coisa então fica longe das pessoas que estão fazendo lá eu filmava longe só de longe de costa tudo todo mundo em fila mi filmando.”



E15



E16



E17



E18

Bartolomeu: “Desde...desde quando ele era o wapté ele tava querendo filmar mais o irmão dele não deixava .”

Divino: “eu já to pensando eu quero ser filmador a minha idéia é sempre essa, mais meu irmão ficou ele não agüentou ai ficou feliz pra mim porque ele não agüentou trabalhar com a câmera, ai deixou na minha mão. Com a câmera você vai lembrar aquilo que já aconteceu se for gravado, se você gravar como tudo acontece com a fita

“você vai vendo você não vai esquecer então a câmera ajuda tudo isso na minha idéia com a câmera quando os velhos morrem lá no nosso, na nossa, na aldeia Sangradouro que os velhos esta acabando já, e os novos? Não sabem lembrar não, e vão esquecer tudo, mas eu tinha gravado tudo antes que eles morressem.”



E19



E20



E21



E22



E23



E24

Bartolomeu: “Todos que já morreram os anciãos estão gravado e os netos reconhecem que o ancião e o avô, tá quer dizer com a parte da filmagem a gente reconhece nossos avos tá falando que isso bate no coração da pessoa, a pessoa se emociona e chora.”

Fala de um ancião: “Eu não sou um velho safado enquanto eu viver os meus netos vão aprender como fazer as festas.”



E25



E26

Divino: “quando eu fico velho já e barbudo barba branca meu filho assiste pai quem é esse? É eu quando era novo, mostrar para ele.”

Bartolomeu: “agora é claro que as crianças na mais tarde vão ver por que são as crianças atualmente agora que são mais adultos eles querem reconhecer o trabalho dele como propagar as culturas de xavante nas cidades, nas escolas, o trabalho dele não foi reconhecido. Mais tarde não vai ser reconhecido.”



E27



E28



E29



E30

Divino: “Eu gravo uma festa o wai`a ou as danças de sangradouro eu vou gravando gravando depois...depois de quatro, seis, dois meses eles me perguntam: cadê a festa que você filmou? Cadê a fita que você filmou aqui a festa? Cadê, mostra pra gente

assistir como a gente dançou, como que a gente andou, como a gente cantou, a gente tem que ver isso. A minha mulher ela só fala isso pra mim, você ta filmando, você ta filmando, você tem filho, você não pode viajar muito tem que cuidar dos nossos filhos, eu já falei pra eles, já falei pra ela também a profissão minha e filmagem, só pra isso que eu nasci, só pra filmar, não é pra inchada, não é pra pegar machado, não é pra fazer a roça, eu já falei isso pra ele.”



E31



E32



E33



E34



E35



E36

Obs: parte do filme retrata a prisão de funcionários de fazendeiros que invadiu terras indígenas (em 1994).

Bartolomeu: “o reconhecimento já chegou também por causa que ele filmou uma briga, nossa luta com os fazendeiros ,então ai que chegou o reconhecimento foi bom

filmar essa filmagem foi um ótimo que deu uma cobertura ai os anciãos conheceram o trabalho para ser conhecido o trabalha da gente a pessoa tem que participar junto com a comunidade o que vai acontecer o que ta acontecendo, o que esta sendo tratado isso que eles querem.”



E36



E37



E38



E39

Divino: “a idéia do branco que eles falam o índio que filma não é mais índio eles tem inveja, não sei. Eu acho que o programa de índio pela universidade de Cuiabá que tem um apoio dos índios que eles abriram um espaço para que os índios lança suas imagens lá na rede ai eu falei tudo bem e ele ficou gostando quando ele assistiu lá e já tem um explicação também sobre casamento tem um som tudo então isso ele aprendeu logo entendeu como que a sociedade xavante casa .



E40



E41

Quando em 1995 primeira coisa que eu gravei foi a festa da onça então eu já to aprendendo como é e que mexe com a câmera isso foi uma ajuda e eu sabia a explicação que estava se passando com o é que filma como e que mexe, como é que usa o zoom sem balançar. A comunidade de sangradouro acharam bem legal a filmagem da festa da onça e eles me falaram: essa fita essa festa da onça é você que filmou mesmo? E eles me perguntaram isso? Sim foi eu que filmei. Mas como você melhorou rápido? Mas como eu melhorei rápido? Eu tenho dois anos, quatro anos para melhorar.”



E42



E43



E44



E45



E46



E47

Primeiro curso para formação de cinegrafistas indígenas no parque indígena do Xingu realizado em 1997.



E48



E49

Divino: “o que eu gostei mais das imagens lá no Xingu, no curso do Xingu era o povo, me ajudou bastante foi lá que eu melhorei bastante, lá que eu entrei bem firme, lá quando a gente foi no Xingu fazer o curso ficamos lá um mês, descobri varias coisas, a câmera, como e que mexe, como é que faz, quando filma contra a luz, contra o plano, reflexos, tudo isso eu descobri lá.”

Bartolomeu: “O curso do Xingu que foi feito pela CTI, pela ATRIX foi importante para aperfeiçoar e lá ele comeu a aprender a parte da filmagem e entender o que é contra luz, o foco, o plano então nessa parte comei a sentir a ter credibilidade com ele na parte da filmagem então o trabalho ele vem aos poucos desenvolvendo porque o conhecimento ele vem também de vagar a pessoa ela não aprende tudo de uma vez, naquele dia e pronto aprendeu.”



E50



E51



E52



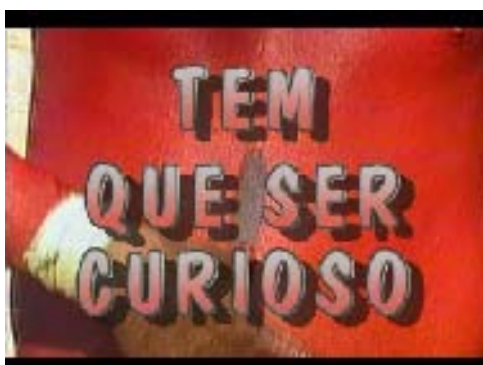
E53

Divino: “eu cansei lá através do curso me deu dor cabeça pra lembrar tudo isso na vida inteira no v uno eu gravei muitas imagens sobre plano fechado imagem geral, imagem próxima das pessoas iii imagem andando, que eu filmei assim tudo, eu achei tudo legal. Agora quando eu grava festa xavante e eu faço imagem como eu fiz no Juruna do jeito que eu fiz o curso no Xingu. Eu chamei o Caio eu chamei o Jorge, se fosse sozinho eu ia perder tudo, toda a festa, toda as frases, então como eu tenho conhecimento, do Caio e do Jorge eu chamei eles pra mim ajudar pra não perder toda a festa, pra gente fazer um filme tudo bem muito bonito, agora se alguém me convidar ajudar eles, na aldeia dele pra registrar as coisas junto com ele , eu to sempre assim a minha idéia e sempre preparar pronto.” (Vídeo: “HEPARÍ IDUB`RADÁ – Obrigado Irmão” de DIVINO TSEREWAHU, cineasta indígena Xavante)

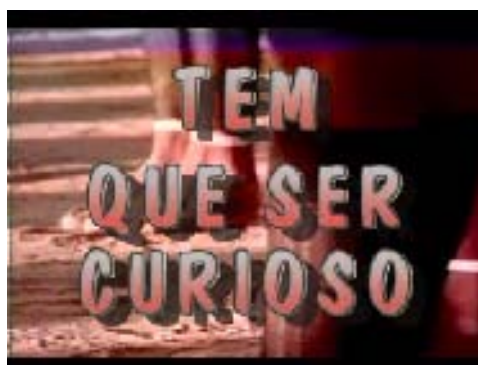
14.4. RELATO IV

“Caimi Waiassé, cineasta indígena Xavante.”

CAIMI: “Eu sou Caimi sou índio xavante da aldeia Pimentel Barbosa. Trabalho com vídeo lá na aldeia. A câmera chegou na aldeia é foi em noventa. Desde que chegou varias pessoas pegaram na câmera ficaram, pegaram de curioso, e depois não continuaram o trabalho. Até que chegou em minhas mãos e eu continuei a gravar, também dei uma de curioso então, depois eu gostei, e ate hoje estou gravando, além de ter meus defeitos de vagarzinho eu fui descobrindo a mania da câmera e isso foi me aperfeiçoando. No começo eu não tive o dom da câmera levei muita pancada (risos), gravou com muito empoeirado também na aldeia então quando chegou la a gente não tinha conhecimento de como cuidar. A gente largava como um gravador na aldeia, então devagarzinho a gente foi gostando mais da câmera e foi mais carinhoso com ela, e então depois, é que também a gente foi descobrindo a importância da imagem, que a gente gravou pra gente mesmo.”



F1



F2



F3



F4

“A imagem é importante pra todo mundo, assim, tanto pros velhos, crianças, mulheres, e principalmente eu. Pra mim é importante porque a gente tem a memória muito curta então a gente precisa no futuro é guardar nossas imagens para nossos netos verem. No começo quando eu peguei é fui gravando o que tinha na aldeia, e o que as pessoas me pediam...grava aquilo... eu ia lá e gravava o cotidiano da aldeia. Também gravava os rituais da aldeia, eu acompanhava os caçadores, casamentos. A importância de ter a gravação é acompanhar o cotidiano de um caçador mostrar os caçadores atrás dos bichos correndo, os esforços que eles estão fazendo e também, como que é a convivência durante a caçada, durante duas uma semana. Eles ficam fora da aldeia e as crianças não tem acesso a caçada, por isso que uma vez eu acompanhei um casamento pra trazer imagem pras crianças”



F5



F6



F7



F8



F9



F10



F11



F12

“Ver a imagem aprende a conhecer melhor a região onde que eles caçam e também conhecendo melhor os bichos que são caçados . A maioria das mulheres que eu filmei é porque era importante mostrar os esforço das mulheres a integrar nas festas, porque as mulheres são muito tímida, então através da imagem elas podem avaliar seu esforço , se ela correu muito ou se ela cansou fácil, e também através da imagem elas mesmas usam a imagem se ela dançaram mal se elas acompanharam bem as outras, as mulheres observam muito se a outra se o marido cantou bem pra ela, ou se ela tava bem, depois que acontece quando a gente vê a filmagem, elas mesmas riem de seus defeitos, o aquela ficou mal, ficou faltando aquilo.”



F13



F14



F15



F16



F17



F18

“A furacão de orelha dos xavantes tem varias partes, tem umas partes que uma pessoa esta em cima de uma outra, e não da tempo de esta participando da outra então, é através da imagem pode juntar uma imagem só para depois ser assistido, pra ela participar das festa, então por exemplo quando os rapazes estão no rio lá fazendo sua cerimônia de entrar na água, as crianças e as mulheres não acompanha como é lá, através da imagem a gente vai levar para a aldeia, depois que acontece podemos assistir juntos e avaliar, pra ficar na nossa memória.”



F19



F20



F21



F21

“Depois da gravação da reunião participar também da reunião através da imagem, e levar as coisas tanto pra aldeia e mostrar as reuniões para outras aldeias também. Por exemplo a reunião com a FUNAI tem muita coisa que a FUNAI fala mais depois não cumpre, e depois quando o xavante volta para cobrar porque ta demorando, ai o funcionário chega no xavante e fala eu não falei isso, ai através da imagem podemos demonstrar as promessa que o cara fez, assim você falou isso então, vai cumprir.”

GRAVAÇÃO COM O SEPULTURA: “eu gravei o sepultura porque é uma cultura diferente da aldeia. Então pra gente é muito interessante, e ta sempre relembrando... relembrando as pessoas que passaram na aldeia, totalmente com cultura diferente, o seu modo de ser, seu jeito de vestir, eles...eles usam vários tipos de tatuagem nos corpos, cabelos, eram todos pintados, e também gravamos porque , pra ta sempre lembrando das pessoas que passaram na aldeia, uma coisa legal que aconteceu lá foi um produtor que pulava...pulava e as crianças e os adultos colocaram o nome de sapo, ate hoje quando a gente vê a fita a gente se diverte com os pulos dele.”



F22



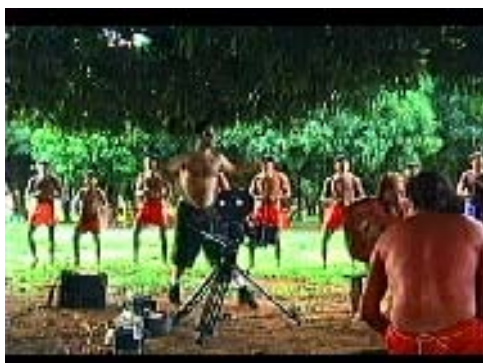
F23



F24



F25



F26



F27

CANOEIROS: “Foi muito importante levar minha câmera para os canoeiros e registrar a convivência deles e os esforços dele para manter sua cultura, foi mais para trazer a imagem desse povo pra minha comunidade que ter conhecimento, que tipo de artesanato que eles fazem, como é a organização deles, se e uma comunidade que vive junto, ou uma comunidade com cada um com sua família, em cada área, como que eles educam seus filhos e como que eles comem que...que eles comem, e como que é a convivência na roça na organização de plantio lá, o que me deixou feliz na visita deles foi que o velho me conto, no jardim que ele tinha visitado uma aldeia xavante São Marcos e o cacique deu um pouco de milho e ele levou, plantou, e ampliou a plantação.”



F27



F28



F29



F30

BOLIVIA: “A outra viagem que eu fiz foi pra Bolívia, que nos fomos assim dois xavante outro companheiro chamado Claudemar, o outro companheiro chamado Vitor e nos fomos conhecer outra região total mente diferente do Brasil, uma região muito alta, dificulta muito a respiração, e também a concentração de população de indígena lá é muito grande, e também a gente conheceu um pouco assim, um pouco da cultura boliviana, seu jeito de vestir, e também conhecer outros povos que tava lá representando seu pai, também demonstrar é o povo xavante que existi no Brasil, também falar um pouco da nossa vida na aldeia, e também não só os xavantes, mostrar também os vários povos indígenas aqui no Brasil, tanto suas danças quanto seus conflitos atuais que existe aqui no Brasil.”



F31



F32



F33



F34



F35



F36

FUTURO: “O que o vídeo mudou em vida foi, que, é me passou muita coisa interessante, assim, que eu gostaria de saber, através da câmera eu tive oportunidade de conhecer vários tipos de cultura, por exemplo vario povos indígenas tanto aqui no Brasil, tanto fora aqui do Brasil e é, e a oportunidade de ta trabalhando junto com a equipe de tv no estado me mato grosso programa de índio, eu espero que o vídeo dentro da aldeia não fica como que, como estatua parado lá, espero que o vídeo lá seja bem aproveitado pra passa informações bem legais pra movimentar a aldeia.” (Vídeo: “Tem que ser curioso” – Caimi Waiassé, cineasta indígena Xavante)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após estes estudos, no que concerne ao processo de representação indígena no cinema, em particular a representação Xavante. Verificamos que esse processo está ocupando um espaço no meio social não – indígena e indígena.

Após essa análise no que concerne ao processo de auto - representação indígena no cinema, em particular a representação Xavante. Podemos verificar que esse processo está ocupando um espaço no meio social não – indígena e indígena

Muitos filmes que foram produzidos por cineastas que não são indígenas, não conseguem apresentar pelas imagens significados coerentes da realidade na qual de fato, os grupos indígenas vivem. É claro que não podemos generalizar e muito menos “excluir” essas produções. Pois respeitamos os olhares diferenciados de cada cineasta, seja ele índio ou não. O que percebemos é que boa parte dos filmes feitos por cineastas não – indígenas, querem equivocadamente explicar e apresentar uma construção fílmica sobre o indígena, que por muitas vezes é estruturalista e dogmática. Ao ver estes filmes não estamos portanto diante de um olhar externo, cuja percepção é filtrada por outra cultura e outra ideologia da “verdadeira realidade” dos índios, mas de uma interpretação constituída de olhares que muitas vezes não corresponde com os anseios dos grupos étnicos.

Após capturarem as imagens os indígenas cineastas vivem um momento extremamente importante, que é a edição. A edição é fase mais complexa do processo de fabricação desses filmes. É o momento delicado de escolher, articular e construir o filme a partir do emaranhado do material bruto, do real fragmentado e desordenado. Passar pelo processo de edição significa para os indígenas possibilidades. Cortando ou alongando planos, construindo seqüências, articulando-as entre si, é, sem dúvida, a

etapa fundamental desse processo auto-representativo.. É neste momento que os indígenas cineastas conseguem ter uma visão mais ampla do trabalho que fizeram conferindo, através da edição, novos significados a eles. E é também quando escolhem o que fará, ou não, parte do produto final que falas e que cenas guardar, o que e onde cortar, o que mostrar e não mostrar. Desse modo, os indígenas fazem uso da linguagem cinematográfica que até então não era algo presente na aldeia, porém é aqui a chave de tudo. A partir desse diálogo intercultural é que as culturas se entrelaçam surgindo possibilidades diversas de modo profundo sobre identidade, cultura, relação com o “outro” e a construção própria imagem indígena. Os indígenas assumem não só um gênero filmico, mas um estilo.

Dessa forma, os cineastas indígenas vêm constituindo, junto aos professores, agentes de saúde, jovens...enfim, buscam o envolvimento da comunidade indígena num todo, desenvolvendo neles capacidades para atuarem em cenários complexos interculturais. Essa experiência com o vídeo está tornando e fomentando entre os indígenas parte das lutas pelos direitos à igualdade político-social bem como o estímulo a aceitação das diferenças culturais. Essa autonomia vem aos poucos traduzindo o princípio político “da autodeterminação dos povos” no campo lingüístico-cultural. Por meio dela, eles exercem o direito ao protagonismo de sua história atual, de suas relações com “os outros”, da definição de seus projetos presentes e futuros, orientados pelo sentido do passado e da tradição, unindo tudo isso as características do presente.

Essa experiência de autoria indígena tem possibilitado a expressão coletiva e dinâmica de identidades históricas, apoiada em suportes e meios de comunicação apropriados no contato com outros povos, nesse caso em específico o uso da câmera de vídeo. Com isso, os indígenas criam seus produtos (filmes) que são educativos e

culturais, criando e mostrando significados que correspondem aos seus anseios e principalmente realidade atual. Uma imagem do que é “ser índio” sendo apresentada por um índio.

Nesse sentido, temos exposto o processo de produção/representação áudio-visual indígena hoje (2011). Destacando de uma forma particular a etnia Xavante. Recentemente participei de uma oficina de vídeo que ocorreu no mês de janeiro de 2011, cujo organizador e idealizador foi o cineasta Xavante Divino Tserewahu. Nessa oficina pude observar alguns fatores. O primeiro foi que três outras etnias estavam participando (Bororo, Kuikuro e Kalapalo), a oficina mesmo sendo realizada numa aldeia Xavante não foi restrita apenas a eles. O segundo fator foi à presença de muitos jovens. Era notório o interesse deles em aprender a manusear a câmera. O terceiro ponto a ser destacado, foi a interação entre os participantes. Existiam apenas cinco câmeras para o exercício prático, e ao todo eram 28 participantes. Mesmo com a carência de instrumentos, eles conseguiam realizar um rodízio, de modo que, todos pudessem passar pela experiência de obter um registro filmico. Não notei em nenhum momento desentendimentos por isso, pelo contrário um ajudava o outro dando dicas de como utilizar a câmera.

Essa foi a primeira oficina que o Xavante Divino Tserewahu realiza em sua própria aldeia. Isso demonstra, que aos poucos o acesso a produção filmica está sendo expandida e que os Xavante estão buscando fazer uso de novas tecnologias em benefício próprio e da comunidade.

Conversando com os participantes dessa oficina pude verificar que existe um significativo interesse para aquilo que até então era inacessível a eles, nesse caso o “aprendizado das técnicas de filmagem”. Nesse sentido é comprovado tudo aquilo que apresentamos ao longo dessa pesquisa, no que refere-se ao processo de auto-

representação no cinema por parte dos indígenas, sejam eles Xavante ou de outras etnias. Os anseios e expectativas tornam-se únicos. Pois, boa parte dos grupos étnicos existentes hoje no Brasil, sofreu ou sofrem algum tipo de marginalização ou exclusão. Produzir um filme é uma das inúmeras outras possibilidades que podem dar e criar espaço à esses grupos, para que eles mostrem de fato quem são.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Sônia Maria Ramires (1985). A imagem do índio no cinema brasileiro in FILHO, Ciro Marcondes (org.). **Política e imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil**. São Paulo, Summus. pp. 51-70.

ALIEZ, Eric. **Deleuze: filosofia do virtual**. Trad. de Heloísa B. S. Rocha. São Paulo: 34 Letras, 1996.

BARTH, Fredrik. **O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro RJ. Contra Capa Livraria, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007

BERND, Zilá, MIGOZZI, Jacques, **Fronteiras do literário: literatura oral e popular** Brasil/França. Porto Alegre: Ed. UFRS, 1995.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 3ª ed. Trad. de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2006

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Trad. de Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2005.

ELLA, Shohat e STAM, Robert. **Crítica da imagem Eurocêntrica**. São Paulo. Cosac Naify, 2006.

ELIOT, T. S. . **Notas para uma definição de cultura**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1992.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 7ª ed. revisitada. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.

GEERTZ, Cliford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis RJ, Vozes, 1997.

-----**A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro RJ, LTC, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

- KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru SP, EDUSC, 2001.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas SP: Papyrus, 1996.
- JOVCHELOVITCH, Sandra (2000a). **Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais** in Textos em representações sociais. Petrópolis, Vozes, 6ª edição. pp. 63-85
- JUNQUEIRA, Lília (1999). **Identidade, representações e mudança social** in CUNHA, Paulo (org.). **Identidade(s)**. Recife, Editora Universitária.
- LE MOS, André. **Cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: 34 Letras, 1996.
- _____. **Cibercultura**. Trad. de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34 Letras, 1999.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Globalização comunicacional e transformação cultural**. In: MORAES, Dênis (org). **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. Jesús. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 5ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2008.
- MAYBURY-LEWIS, David. **A Sociedade Xavante**. Tradução Aracy Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S/A, 1984.
- MARC, Ferro. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy (1995). **Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário** in Revista Brasileira de História, nº29, vol. 15, São Paulo, Contexto. pp. 09-27.
- SILVA, Juliano Gonçalves da. **O Índio no Cinema Brasileiro e o espelho recente**. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Campinas: UNICAMP, 2002.
- SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. 7 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007
- O que é Afinal Estudos Culturais?**. 3 ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2006.
- SKLIAR, C. B. 2002. **A educação que se pergunta pelos outros: e se o outro não estivesse aqui?** In: A. LOPES e E. MACEDO (orgs.), **Currículo: debates contemporâneos**. São Paulo, Cortez.
- SOUZA, Lynn Mario T. M. **Hibridismo e tradução cultural em Bhabha**. In:

ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004, p.113-133

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, ANNE. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, 1994. Papyrus

VIVEIROS DE CASTRO. **A Inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.