

GILSON COSTA



SOB O TREMOR DAS IMAGENS

cinema indígena, cultura e território

paruna



Conselho Editorial

Elizabeth Madureira Siqueira – IHGMT

Renilson Rosa Ribeiro – UFSCar

Nileide Souza Dourado – NDIHR/UFMT

Sérgio Henrique Puga da Silva – UFMT

Adrienne de Oliveira Firmo – USP

Adriana Gonçalves Pio – UNIVALE

Daniela Bitencourt Bueno – FMUSP

Madelene Marinho e Silva – UNESP

GILSON COSTA

**SOBO O
TREMOR
cinema indígena, cultura e território
DAS
IMAGENS**

paruna

São Paulo, 2026

© Gilson Costa, 2026.

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

A Paruna segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor no Brasil desde 2009.

A aceitação das alterações textuais e de normalização bibliográfica sugeridas pelo revisor é uma decisão do autor.

C838 Costa, Gilson.

Sob o tremor das imagens: cinema indígena, cultura e território /

Gilson Costa. -- São Paulo: Paruna, 2026.

199 f.; 21 cm

ISBN: 978-65-85106-75-7

1. Audiovisual. 2. Cinema. 3. Sociedade. 4. Povos indígenas

I. Título. II. Prefácio: Joel Pizzini.

CDU: 791.228:39

CDD: 306.089

Este livro foi financiado com recursos da Lei Paulo Gustavo, por meio do Governo de Mato Grosso / SECEL/MT, EDITAL DE SELEÇÃO PÚBLICA Nº 06/2023/SECEL/MT – CINEMOTION / EDITAL DE ACERVO/PUBLICAÇÃO

Parceria:

CINE MOTION

SECEL
Secretaria de
Estado de Cultura,
Esporte e Lazer



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Revisão e Normalização Textual:

Adrienne de Oliveira Firmo

Capa, Editoração e Projeto Gráfico:

Candida Bitencourt Haesbaert – Paruna Editorial



Paruna Editorial

Rua Lima Barreto, 29 – Vila Monumento

CEP: 01552-020 – São Paulo, SP

Fone: 11 97958-9312

www.paruna.com.br

Prefácio

A terra treme em Mato Grosso, sobretudo nos territórios originários, que ainda sofrem tragicamente com o avanço das fronteiras agrícolas. Desde os anos 1960, essa frente de expansão vem contaminando os rios e desmatando o entorno das reservas onde inúmeras nações indígenas vivem confinadas e ameaçadas – mesmo em áreas mais abrangentes, como o Parque Indígena do Xingu, a maior concentração linguística do mundo.

Contradições à parte, o Parque Indígena do Xingu salvaguarda povos e tradições que, de outro modo, dificilmente teriam sobrevivido às frentes de expansão abertas durante a ditadura, como a Transamazônica. Ao reunir nações de culturas e hábitos distintos, muitas delas inicialmente contrárias a esse arranjo territorial, o Xingu acabou por se constituir também como um polo ativo onde, hoje, coletivos como os Kuikuro e outras etnias se aliam a iniciativas independentes. Em outros territórios, as mulheres indígenas, por sua vez, também têm se organizado em redes nacionais como o Katahirine – a rede audiovisual de mulheres indígenas. O Coletivo Ijã Mytyli de Cinema Manoki e Myky reúne jovens realizadores dos povos indígenas Manoki e Myky, do Mato Grosso, potencializando a mirada jovem ao incorporar a tecnologia para reinventar a tradição.

O ponto de partida dessa corrente ganhou força no final da década de 1980, com o projeto Vídeo nas Aldeias (VnA). Essa iniciativa capacitou realizadores indígenas de diferentes regiões do país, dentre eles Divino Tserewahú e Caimi Waiassé, do Mato Grosso. No final dos anos 1990, a TV Universitária da UFMT lançou também o *Programa de Índio*, dirigido pela cineasta Glória Albuês em parceria com o

cineasta e indigenista Vincent Carelli. No contraponto da agrotolerância, o Festival Cinemato de Cuiabá faz sua parte ao veicular esses filmes em mostras retrospectivas e lançar “artevistas” que denunciam a tragédia anunciada.

No afã de reparar lacunas e lançar luz sobre produções protagonizadas por realizadores indígenas, Gilson Costa apresenta o estudo oportuno e rigoroso *Sob o tremor das imagens: cinema indígena, cultura e território*, no qual realiza uma imersão no campo do audiovisual – em especial entre os Xavante, com quem convive desde 2014, desenvolvendo parcerias e documentando a etnia por meio do Núcleo de Produção Digital da UFMT, no campus de Barra do Garças.

Gilson Costa, mestre em Estudos de Linguagem, doutor em Estudos de Cultura Contemporânea, professor universitário e realizador audiovisual, desloca seu olhar para os autores indígenas com quem trabalhou e fomentou a feitura de uma série de documentários, sem cair nas ciladas da compaixão ou do paternalismo, comuns em outras abordagens. Reconhecendo a dimensão artística dessas criações e valorizando a subjetividade dos autores, Gilson teoriza de forma fluente e precisa sobre o sentido do audiovisual como ato de reexistência e afirmação de identidade.

Conheci Gilson quando participamos de um júri no Cinemato, em Cuiabá. Antes disso, porém, já havia acompanhado todo o suporte que ele ofereceu, por meio do Núcleo de Produção Digital, para que Divino Tserewahú pudesse editar, durante a pandemia, seu filme *Abdzé, o vírus não tem cura?*, cuja produção também apoiei. As imagens nos eram enviadas por WhatsApp, da Universidade, em Barra do Garças, para São Paulo, a fim de que Vitor Campanário, colaborador na montagem, devolvesse o material ao realizador Xavante, permitindo-lhe articular sua narrativa sobre o impacto da Covid-19 na aldeia Sangradouro. A convite do saudoso curador Silvio Tendler, *Abdzé* estreou no Festival de Brasília (2021), superando a precariedade técnica com a força dos anciões-encantados nas telas da capital.

Além de desnudar, no livro, a vasta filmografia de Divino – relacionando rituais da câmera e os segredos do “olhar do tigre” com as iniciações oníricas e físicas que vivenciou na rígida hierarquia Xavante –, Gilson chama atenção para outro cineasta com formação universitária: Caimi Waiassé, da aldeia *Etenhiritipá*, na Terra Indígena Pimentel Barbosa, em Mato Grosso. Caimi, que transita entre as letras e as imagens, codirigiu *Waté’wa: os jovens xavante que batem na água*, com Leandro Parinaí’a – filme que recebeu o prêmio de melhor curta-metragem nacional no Festival de Cinema de Alter do Chão, em 2019.

No ano de 2025, tive a oportunidade de conhecer *in loco* o trabalho de Gilson à frente do Núcleo, ministrar uma oficina sobre dramaturgia documental e constatar que uma sala no campus se transformara em um autêntico laboratório imagético, onde realizadores atuantes da cidade, alunos e agentes culturais se dedicam a desvendar, nos documentários, a potência de revolver o imaginário da região, com ênfase na emergente produção de cineastas indígenas e em personagens representativas do Araguaia. O Núcleo pariu recentemente, entre outras fitas, *Divino: sua alma, sua lente*, co-dirigido por Divino Tserewahú em parceria com Gilson Costa e Clea Torres, egressa do curso de Jornalismo da UFMT. Trata-se de um filme “com”, e não “sobre”, o pioneiro cineasta originário do país, que também foi personagem de *O Mestre e o Divino* (2013), no qual contracena com Adalbert Heide, que o iniciou no fazer vídeo e de quem herdou o vasto acervo do excêntrico missionário alemão que viveu em Sangradouro.

Saí entusiasmado desse convívio, ao provocar e ser instado pela inquieta geração de Barra do Garças, que frequenta esse ambiente seminal no qual se debate acaloradamente sobre ética e se experimentam procedimentos estéticos a partir do olhar do outro, de forma pactuada, externando diferenças e testando, no ato – do set à ilha –, os limites do lugar de fala.

Ao escutar os tremores do território Xavante com olhos livres, Gilson se expõe e investiga princípios da linguagem, mostrando que, na prática, a teoria é dinâmica e pode ser reformulada a cada vivência inventiva. Na imersão em uma realidade dilacerada, em que o consumo contamina e a perspectiva de manutenção da cultura tradicional depende da adesão da comunidade mais jovem – seduzida pelas luzes da cidade –, o “artevismo” latente na dupla atuação de Gilson, seja filmando “com” ou escrevendo “sob”, tem resultado de modo afirmativo, cumprindo, assim, a função pública do autor ao formar sentidos na “universalidade”.

De outra parte, ao refletir sobre o estatuto da imagem e sua reprodução fora do espaço sagrado das comunidades indígenas, Gilson coloca o corpo no eixo da discussão, desmontando visões romaneadas em busca da inocência perdida no paraíso das florestas. O aparato técnico é visto, em seu ensaio, como instrumento que pode ser “carnibalizado” com propriedade por quem tem sido, invariavelmente, objeto de estudo ou cúmplice das “melhores intenções”. A leitura de ***Sob o tremor das imagens***, em que cada passagem reafirma o caráter coletivo da cultura indígena, remete-nos ao mito do cinema enquanto arte fraterna, feita essencialmente em equipe e que, hoje, em escala industrial, é “esterilizada” pelo *streaming*. O espírito comunitário resiste nas aldeias, que se apresentam como canto desarmado ao aprendizado, aberto ao rito da contemplação e à presentificação do tempo na liturgia da imagem.

As sólidas referências conceituais do autor não se rendem ao ranço de certo academismo positivista que ainda permeia publicações do gênero, nas quais o ator indígena é enquadrado em modelos geralmente refratários ao conhecimento sensível e mágico do retratado. Nesse cenário, sitiado por interesses que ignoram a riqueza ancestral, o livro de Gilson projeta, em primeiro plano, as lentes dos criadores indígenas, autenticando o diálogo intercultural sem artifícios ou disfarces, incluindo todas as fragilidades inerentes a um *approach* não indígena. Como instrumental de sua pesquisa, o autor sonda a

mitologia Xavante – sobretudo sua cultura iconográfica – para especular sobre a cosmovisão dessa cultura, que sobreviveu estrategicamente ao “negociar” com missionários, sem abdicar de seu *ethos*, reavivado no gesto documental, a princípio amador e desesperado, mas marcado, contudo, por um senso estético pungente.

Na herança de documentaristas como Jean Rouch, que inaugurou o cine-transe, Costa, com seus pares criativos, vai rompendo a distância entre o pensar e o fazer, até aspirar, no breve devir, o “fora de quadro”, para que a escrita se torne mais do que um registro ou catalogação de um grupo exótico, mas um dispositivo excitante e amplificador de possibilidades. A dimensão política da imagem é um dos vetores que atravessam a obra de Gilson, ao ressaltar que o registro documental, antes de se tornar ato artístico, foi incentivado de forma consciente por lideranças indígenas como “memória, prova e proteção” daquilo que não pode ser perdido e que atesta o vínculo com a terra. O líder Juruna encarna bem essa dimensão.

Entre tremores e temores, os enunciados concebidos por Gilson, neste momento crucial e imprevisível do país, ainda sob o pesadelo do retrocesso, surgem como um alento na bibliografia voltada aos cineastas do Cerrado e da Floresta, que assumem um protagonismo sustentado por uma lógica selvagem e *perspectivista*, fora da curva da gramática visual hegemônica.

Bem-vinda a consistente publicação da Paruna Editorial, que aguça a utopia de que este filme-livro se preste, como diz Jean-Luc Godard, a “citar para ressuscitar”, proporcionando à obra aberta do escritor-realizador um chão fecundo para que os próprios cineastas indígenas – revistos aqui como sujeitos fabuladores – confrontem suas visões e possam, assim, alcançar sua autonomia expressiva, que só será plenamente praticada quando, enfim, se apropriarem dos meios de produção e vierem a montar seus próprios filmes.

Joel Pizzini

Cineasta e pesquisador, autor de 500 Almas (2004)

Sumário

PRÓLOGO — 15

**TECENDO TEIAS, CONSTRUINDO CAMINHOS:
TRAÇADOS QUE DELINEIAM O LIVRO — 23**

CAPÍTULO I

A MÁQUINA DE FAZER VER — 33

1.1 - Cartografia introdutória: esboçando o audiovisual indígena — 40

1.2 - O Vídeo nas Aldeias e outros horizontes — 44

1.3 - O olho do tigre — 48

1.4 - A majestosa sombra do jatobá — 54

CAPÍTULO II

**ABRINDO A CENA: REALIZADORES
XAVANTE EM PRIMEIRO PLANO — 62**

2.1 - Trajetórias que ficam — 63

2.2 - Utebrewê Xavante, o menino prodígio — 67

2.2.1 - A palavra dos velhos — 75

2.2.2 - Recado para um outro devir — 76

2.3 - Valeriano Rãiwí'a, construindo ponte entre dois mundos — 79

2.4 - Caimi Waiassé, o curioso — 91

2.4.1 - Andanças — 99

2.4.2 - Imagens e letras — 105

2.5 - Divino Tserewahú, da aldeia para o mundo — 108

2.5.1 - A imagem como arma política — 117

2.5.2 - Filmando como Jean Rouch — 121

CAPÍTULO III

IDENTIDADE E CULTURA SOB O OLHAR DA LENTE XAVANTE — 126

- 3.1 - “O branco não entende a nossa língua” — 128**
- 3.2 - “Isso é cinema indígena: falado na nossa língua” — 133**
- 3.3 - “A cultura você vai inventando, de acordo
com as necessidades...” — 139**

CAPÍTULO IV

SOB O TREMOR DAS IMAGENS — 146

- 4.1 - O sujeito-da-câmera na iminência do conflito — 146**
 - 4.1.1 - Quem não pode com a formiga
não assanha o formigueiro — 149**
 - 4.1.2 - Vamos à luta!: parceria interétnica
para ação política — 156**
- 4.2 - O sujeito e a câmera — 163**
- 4.3 - Imagens e afetos — 166**

CONSIDERAÇÕES FINAIS — 170

EPÍLOGO — 177

REFERÊNCIAS — 181

FILMOGRAFIA — 193

AGRADECIMENTOS — 195



**A'uwê Uptabi,
"Povo autêntico"
ou "Povo verdadeiro"**





PRÓLOGO

A primeira vez que tive contato de maior proximidade com os indígenas da etnia A'uwẽ Uptabi¹ foi em janeiro de 2013, no município de Barra do Garças, fronteira leste do estado de Mato Grosso com seu vizinho, Goiás. Recém concursado para exercer a função de docente na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), eu explorava, como um *flâneur* benjaminiano, as ruas daquela cidade que, por sua rica beleza natural, encanta facilmente todos aqueles que nela chegam. Para além da beldade ambiental, o que me saltava aos olhos era a quantidade de pessoas xavante que circulavam pelas ruas centrais do município, principalmente em uma região de hotéis populares, onde comumente as famílias que chegam das diferentes aldeias se hospedam.

No centro urbano, essas pessoas buscam acesso a diferentes serviços, em especial, para a resolução de demandas junto à Fundação Nacional do Povos Indígenas (Funai). O constante trânsito da etnia por esse pólo econômico e educacional do Araguaia também é garantidor da sobrevivência de diferentes estabelecimentos comerciais, mercearias, pequenas pousadas e restaurantes populares. Por outro lado, reforçam a diversidade étnica, cultural, política e intelectual da região. Destaca-se, entre os lugares de encontro dos A'uwẽ, um improvisado bazar especializado na compra e venda de DVD, pen drives e outras mídias digitais com registros de práticas cerimoniais gravadas de forma amadora² por diferentes indígenas. Nesse estabelecimento

1 Autodenominação Xavante que pode ser traduzida como “Povo autêntico” ou “Povo verdadeiro”. Segundo os números apontados pelo Censo do IBGE de 2022, a população xavante é formada por cerca de 25 mil pessoas que estão divididas em nove Terras Indígenas demarcadas e homologadas, localizadas no Leste do estado de Mato Grosso.

2 Aqui reivindico o sentido etimológico da palavra, conforme consta no dicionário Aurélio: “amador = amante; que se dedica a arte ou ofício por prazer, não por profissão” (Ferreira, 2010).

é possível encontrar uma infinidade de imagens provenientes de diversas aldeias da região: rituais, caçadas, casamento tradicional, expedições no Cerrado e manufaturas de artesanatos estão entre os valiosos títulos que podem ser apreciados.

Se os indígenas estão presentes no ambiente urbano local, no câmpus da UFMT, em Barra do Garças, essa assertiva não é verdadeira. A presença de um ou outro estudante xavante em algum curso era uma exceção à regra. De outra parte, alguns professores mantinham projetos de pesquisa ou de extensão que contemplavam ou incluíam temas de relevância para os povos indígenas, bem como a participação destes. Creio que, tocado por esse cenário paradoxal, comecei a desenvolver uma forte empatia pelos Xavante que, em pouco tempo, se converteu em fecundas amizades emanadas de um processo de troca de saberes que se fortalece a cada dia.

O audiovisual certamente foi o ingrediente que aprofundou o meu contato com a etnia e possibilitou as bases que estruturam este livro. Essa ferramenta foi, em um só tempo, o mediador e o motor da frutífera relação que venho construindo desde o ano de 2013 com diferentes realizadores, coletivos e comunidades xavante. Não por acaso, a interposição entre o meu mundo e a rica cosmologia desse povo deve-se, fundamentalmente, ao conjunto de aparatos técnicos e simbólicos que constituem e são constituídos pela agência da imagem movente. A primeira experiência relevante neste sentido ocorreu quando, em 2014, por decorrência da implantação do Núcleo de Produção Digital (NPD)³ na UFMT, recebi a incumbência de coordenar a instalação de dez cineclubes na região do médio Araguaia. Para minha surpresa, três desses espaços deveriam ser articulados com as comunidades indígenas: duas aldeias Xavante (São Marcos e

3 Os NPDs são espaços físicos, com estrutura humana e tecnológica, cujo principal objetivo é apoiar a produção audiovisual independente e promover a sua difusão, além de ser um centro de capacitação de pessoas para atuação nas diferentes etapas da cadeia produtiva do audiovisual. O NPD/UFMT foi implantado no ano de 2014 por meio de um convênio entre a UFMT e a Secretária do Audiovisual-SAV, do Ministério da Cultura.

Namunkurá, na Terra Indígena São Marcos) e uma Bóe Bororo (aldeia Meruri, localizada na Terra Indígena homônima).

Desde então, venho desenvolvendo atividades acadêmicas, culturais, extensionistas e políticas – categorias que, no campo, revelaram-se profundamente imbricadas. Entre essas experiências, destaco uma produção audiovisual realizada em parceria com a comunidade Namunkurá, na Terra Indígena São Marcos: o documentário *Xavante: memória, cultura e resistência* (2016). Essa realização marcou de modo irreversível minha inserção – assim como a de outras pessoas – na vida do povo Xavante, e a deles na minha. Foram necessários dois anos de trabalho até que o documentário tomasse forma. Um processo atravessado por constantes deslocamentos, pela convivência prolongada na aldeia e pela imersão na cultura A'uwê. Ao longo desse percurso, acumularam-se experiências sensíveis: o banho no rio das Mortes, a fumaça da fogueira no centro da aldeia, o corpo que estremece nas madrugadas frias do Cerrado, o consumo da carne de caça, a pintura de urucum sobre a pele, a escuta dos cantos e o contato com uma espiritualidade densa, que excede os limites de qualquer prática estritamente racional. Em pouco tempo, tornou-se evidente que tal experiência não operava apenas no plano da observação, mas instaurava uma forma de afetação: fui tocado, interpelado e positivamente deslocado pela presença xavante.

Quanto ao documentário, eu aprendi muito. Por um lado, ele deu certo: circulou em diferentes festivais, recebeu prêmios, rodou por países da América Latina, e, ainda hoje, somos demandados por escolas da região para exibir o filme e promover debates com alunos e professores. Enquanto projeto de um não indígena ou *waradzu*, como preferem os Xavante, o documentário ganhou vida própria. Por outro lado, ele foi a pedra angular para edificação de uma pesquisa bem mais profunda que resultou em minha tese de doutorado e, conseqüentemente, neste livro. Explico: quando fizemos a exibição de nossa suposta “versão final” na comunidade, para além dos aplausos,

os velhos⁴ chamaram a atenção para diferentes aspectos do documentário. No entanto, antes de explicitar essas críticas, quero abrir um parêntese para compartilhar o argumento principal, a partir do qual construímos a narrativa do filme: a ideia foi a de documentar dois rituais de grande relevância para a vida social e espiritual do povo Xavante. Um deles é o danhono (também identificado como *wapté mnhõnõ*) que, em síntese, condiciona o processo de passagem dos meninos para a vida adulta; nessa cerimônia, depois de um regime de reclusão de até cinco anos na *hõ* (casa dos solteiros), os garotos protagonizam a cerimônia de perfuração dos lóbulos auriculares e recebem o brinco cerimonial, acentuando, no plano simbólico, um importante “sinal diacrítico”⁵ que opera como demarcador da recente posição social desses atores; reinseridos na comunidade, agora como adultos, passam a assumir novas responsabilidades, entre elas o casamento e o início na participação política comunitária⁶. O segundo ritual é uma iniciação espiritual, denominada *darini* (ou *wai’á rini*), certamente uma das celebrações mais importantes na cosmologia Xavante que marca a vida imaterial dos jovens, buscando o aperfeiçoamento transcendental pela espiritualidade. Particularmente, nesse caso, a complexidade ganha outra dimensão, dado o caráter sigiloso, secreto e restritivo inscrito em diferentes ações rituais. Como consequência, o processo de gravação das imagens e, posteriormente, da edição do filme teve que ser negociado, parte a parte, com os velhos (fato que influenciou sobremaneira no resultado do corte final do filme).

Desde o início das gravações, ocorridas entre 2014 e 2015, até a finalização dos trabalhos, no começo do ano de 2016, tive a assessoria imprescindível do professor Gaspar Waradzeré. Morador

4 Esta classificação é sinônimo de reconhecimento e respeito social por aqueles que são os profundos conhecedores da cultura, dos costumes e da espiritualidade da etnia.

5 Barth, 2000.

6 Obviamente que o processo ritual é repleto de complexidades que não cabem neste segmento do texto. Não obstante, para o alento do leitor, me comprometo a apresentar mais detalhes ao longo deste livro.

da comunidade e então diretor da escola local, ele foi a pessoa que mediou a relação com o grupo, acolhendo generosamente toda a equipe, negociando nossa contrapartida e estabelecendo os limites do que poderia ou não ser captado pela câmera. Ademais, coordenou a tradução, ajudou-nos a esclarecer diferentes dúvidas sobre os rituais e o universo Xavante, realizou contato com as fontes e contribuiu, de forma determinante, para a elaboração do roteiro. Também tivemos a cooperação de outros indígenas, como o cinegrafista Pio Tsimhoropupu Butsé, que, além de nos acompanhar nas gravações na aldeia, também cedeu parte de suas imagens para serem utilizadas no processo de edição. Consolidado sob esse histórico, reivindicamos que o documentário é fruto de um laboratório que envolveu uma equipe indígena e outra não indígena, portanto, uma produção intersocietária, cunhada no âmbito das parcerias estratégicas estabelecidas pelos Xavante.

Pois bem, voltando à crítica dos velhos. Didaticamente, arriscar-me-ia a resumi-la da seguinte maneira: como poderiam dois rituais tão complexos serem reunidos em um filme de pouco mais de 30 minutos? Por sinal, dois rituais tão díspares e com funções tão particulares na dinâmica social da vida Xavante. Ouvi poucas e boas! Então percebi que eu começava a entender um pouco mais da complexa cosmologia desse povo. Entre outras coisas, os velhos reclamaram dos cortes que interrompiam o desenrolar das ações: “o *waradzu* não deixa o ritual acontecer, ele tira um grande pedaço”; ou ainda: “o ritual está fora da sequência [...] isso não aconteceu no mesmo dia”. Para além desses reclames, também dispararam outras observações quanto à direção e à montagem que nós havíamos pleiteado para a materialização do filme. Depois dessa sabatina, seguida de um saudável processo de negociação, o resultado concreto foi a consumação de, ao menos, duas versões do documentário: a primeira, um corte de 33 minutos que a comunidade aprovou para ser exibida a um público externo; e uma segunda, com duração de quase duas horas, disposta em uma montagem na qual os rituais foram separados e encadeados

de forma linear (sempre seguindo a sequência original da captação). Esta última é destinada para fruição interna e socialização com outras aldeias da etnia.

A experiência de exibição do filme no *warã*⁷ me ofereceu, ao menos, duas lições fundamentais. A primeira, como já mencionei, relaciona-se à necessidade de conhecer de forma mais densa a complexa organização social xavante, de modo a vislumbrar, ainda que minimamente, suas práticas rituais, cosmologias e espiritualidades.

A segunda lição – que viria a impulsionar minha pesquisa de doutorado e, conseqüentemente, este livro – diz respeito às formas pelas quais as narrativas representam os povos indígenas e, sobretudo, às formas pelas quais eles desejam ser representados. As objeções dirigidas ao filme operaram como um gesto de desconstrução de conceitos, práticas e procedimentos frequentemente naturalizados no documentário e consagrados na tradição ocidental do cinema. Entre as convenções questionadas pelos anciões, destacam-se a duração dos planos, os ângulos de enquadramento, o ritmo da montagem e outros paradigmas do campo cinematográfico. No plano da narrativa propriamente dita, tornou-se evidente o desejo por protagonismo em sua condução: a comunidade não queria ser mostrada pelo olhar do outro, mas participar ativamente da construção desse olhar. Cheguei, assim, à compreensão de que tal reivindicação afirmava, em essência, o desejo por um outro cinema – um cinema capaz de tensionar as regras canônicas que, em certa medida, eu trazia inscritas na minha formação e reproduzia no espaço acadêmico.

A partir da experiência que acabo de compartilhar com o(a) leitor(a), pude entender, empiricamente, a assertiva que André Brasil logrou ao tecer comentários sobre um dos filmes pioneiro do projeto Vídeo nas Aldeias (VnA)⁸: “a própria noção de imagem se insinua

7 Este termo denota tanto o espaço físico central da aldeia quanto a assembleia dos anciões que acontece usualmente duas vezes por dia, no nascer e no pôr do sol.

8 Por ora, vale ressaltar que o projeto Vídeo nas Aldeias (VnA) foi um dos pioneiros na formação de cineastas indígenas de todo o território nacional. Ainda hoje, desenvolve ações

outra, em alguma medida, diferente da acepção que forjamos historicamente no Ocidente” (2013, p. 247). Corroborando com esta interpretação, que sentencia a paisagem para as vicissitudes de um outro cinema, o professor Moacir Barros atesta que:

Como dispositivo moderno, o cinema aparece aí de modo complexo: permite traduzir traços endógenos e relações intercultural, mas, para tanto, terá, ele próprio que se transformar, distanciando-se da transparência e do didatismo na abordagem da cultura e nos oferecendo, em contrapartida, uma escritura lacunar e esgarçada. (2014, p. 20)

Diante desse quadro, apresento, de forma preliminar, um conjunto de indagações que delineiam o ponto de partida das problemáticas que atravessam este projeto: o que acontece quando povos indígenas se apropriam das técnicas e tecnologias do audiovisual para produzir suas próprias narrativas? Que deslocamentos se produzem, do ponto de vista fílmico, quando passam a enunciar não apenas discursos sobre si, mas também sobre o outro? Quais dimensões estéticas, éticas e estilísticas do cinema ocidental se veem, então, colocadas em tensão? Que regimes de subjetividade se abrem quando coletivos e realizadores adentram suas comunidades empunhando uma câmera? E de que modo esse instrumento se converte em arma política e estratégia de afirmação identitária na luta por direitos sociais e territoriais?

Essas questões adquirem especial densidade no cenário contemporâneo em que se insere o campo da produção audiovisual em sua relação com os povos indígenas. Algumas respostas já foram esboçadas em diferentes trabalhos e servirão como pontos de apoio às proposições aqui desenvolvidas. Por essa razão, ao longo da pesquisa, recorri a uma ampla revisão bibliográfica sobre estudos dedicados às produções audiovisuais de diferentes povos.

de capacitação, produção e audiovisual indígena. Voltaremos a falar sobre esse projeto no primeiro capítulo deste livro.

De modo complementar, busco oferecer como contribuição singular um olhar atento às produções vinculadas a coletivos e realizadores xavante, habitantes do leste do estado de Mato Grosso, privilegiando o que conjeturo ser a dimensão política dessas narrativas e sua função como dispositivo de consolidação da condição *a'uwê hōimanadzé*⁹. Essa expressão, conforme demonstrou a antropóloga Laura Graham, encontra-se profundamente enraizada na história Xavante e se transmite de geração em geração por meio de narrativas orais, cantos, rituais e outras práticas culturais. Na contemporaneidade, ela é mobilizada estrategicamente, interna e externamente, tanto como afirmação de autodeterminação quanto como instrumento voltado a fins políticos identificáveis¹⁰.

Este trabalho, contudo, perderia complexidade se o recorte proposto fosse pensado de modo isolado. Por isso, o diálogo com experiências diversas torna-se fundamental para modular as proposições aqui levantadas, tendo como espinha dorsal a experiência dos próprios realizadores e cineastas. Trata-se de valorizar um saber outro, frequentemente alheio aos gestos acadêmicos, mas ancorado em uma experiência singular de vida, na qual se entrelaçam as turbulências da contemporaneidade e as camadas da ancestralidade.

É nesse contexto – no qual, como observa Ivana Bentes (2004), “novos sujeitos do discurso recebem ou tomam as câmeras e passam a produzir” – que se delineia uma renovação da luta política e das disputas simbólicas, impulsionada “pela questão tecnológica e pela qualificação dos povos indígenas para um trabalho decisivo no capitalismo cognitivo: a produção de imagens”¹¹.

9 Esta noção pode ser traduzida como “jeito xavante de ser” ou “modo de ser xavante” ou ainda, como afirmou uma de minhas fontes: “assim são os Xavante”.

10 Graham, 2005.

11 Idem.

Tecendo teias, construindo caminhos: traçados que delineiam o livro

Com a difusão de filmes e vídeos realizados por cineastas, militantes e coletivos indígenas, torna-se possível vislumbrar um processo de constituição *sui generis* no fazer cinematográfico, passível de ser reunido sob a categoria, ainda que genérica, de cinema indígena. Em uma acepção ampliada, trata-se de um mosaico singular de formas, tempos e conteúdos que tensionam lógicas narrativas historicamente ancoradas em perspectivas eurocentradas. Essa conjuntura vem fortalecendo um campo específico de reflexão, dedicado a se aproximar dessas produções e a refletir sobre suas singularidades, tanto no que se materializa na narrativa enquanto obra fílmica quanto nos atravessamentos sociais, políticos e cosmológicos que circundam e interferem em sua realização.

No horizonte dessas inquietações, podemos identificar, ao menos, dois caminhos que ganham relevo nos estudos sobre a temática. O primeiro orienta-se por experiências empíricas junto a grupos indígenas, envolvendo oficinas de produção audiovisual e/ou realizações fílmicas compartilhadas com cineastas nativos, a partir das quais se constroem reflexões sobre os próprios processos e seus desdobramentos.

Outra linha de investigação centra-se na análise das produções autorais dos povos indígenas, buscando uma compreensão sobre as singularidades que se sobressaem nesta modalidade de fazer cinema, seja em uma perspectiva da orientação estética ou focando a abordagem a partir do *modus operandi* que possibilita a materialização do produto fílmico.

Em se tratando do contexto de grupos Xavante e sua relação com a tecnologia audiovisual é notável o pioneirismo da pesquisadora Laura Graham, especificamente com a comunidade de Pimentel

Barbosa-Etenhiritipá¹², no leste do estado de Mato Grosso. Durante a década de 1980, enquanto a etnógrafa dava início ao seu trabalho com a etnia, os anciões já vislumbravam a possibilidade de uso estratégico das novidades tecnológicas que acompanhavam a estúdio norte-americana. Naquela primeira fase, conforme relatado pela autora, o gravador de áudio era disputado pelas pessoas da comunidade para a gravação e reprodução dos cantos executados por jovens e velhos. Em 1991, Graham desenvolve o primeiro projeto com o uso do vídeo entre os xavante da aldeia. Além da câmera de vídeo, a pesquisadora providenciou um televisor de tubo, aparelho de videocassete para a reprodução de imagens e um pequeno gerador de energia movido a gasolina. Também foi a responsável por oferecer os primeiros treinamentos para os jovens entusiastas que se encantavam com as possibilidades da filmadora¹³. Refletindo sobre essa experiência e mapeando os riscos e possibilidades do audiovisual entre o grupo, a autora desenvolveu o conceito de “soberania representacional”¹⁴ buscando demonstrar os desafios contemporâneos da comunidade no sentido de conquistar uma maior autonomia na produção, uso e distribuição de suas próprias imagens. Argumenta que, desde o início, os anciões deliberadamente desenvolveram seus próprios protocolos com o uso instrumental do vídeo e valorizavam a gravação de práticas culturais tanto para o consumo interno, quanto

12 Após um intenso histórico de disputas territoriais, a Terra Indígena Pimentel Barbosa foi homologada no ano de 1986. Está situada nos municípios de Canarana e Ribeirão Casca-leira, no leste do estado de Mato Grosso. A comunidade Pimentel Barbosa, denominada na língua nativa como *Etenhiritipá*, é considerada a “aldeia mãe” da referida TI.

13 Graham, 2016.

14 Segundo a autora este conceito foi inspirado na noção de “soberania visual” presente em duas obras de Michelle Raheja (*Reservation Reelism: Redfacing, vi-sual sovereignty, and representations of native Americans in film* [2010]; *Reading Nanook’s Smile: Visual so-vereignty, indigenous revisions of ethnography and “Atanarjuat – The Fast Runner.”* [2007]). Note-se ainda que a ideia de “soberania comunicacional” (Ginsburg, 1991; 1995) também pode ser reputada como outro importante ponto de referência. Para Graham, sua contribuição ao cunhar a ideia de “soberania representacional” veio com a intenção de evitar o privilégio da dimensão visual, incorporando a importância do som e da imagem movente que são relevantes para a ideologia e práticas culturais dos povos nativos (Graham, 2016).

como recurso para apresentar a beleza da cultura Xavante para não indígenas e projetar a imagem do grupo na esfera pública nacional. Em um contexto de luta pela efetivação de direitos sociais e territoriais, o vídeo já era apreciado como importante aliado estratégico¹⁵.

A partir do trabalho precursor de Graham outros pesquisadores focaram o olhar sobre a experiência com o audiovisual em Pimentel Barbosa-*Etenhiritipá* e *Wederã*¹⁶. Kelly Russo¹⁷ e Samuel Leal¹⁸ são outras referências relevantes quando consideramos as especificidades dessas comunidades. Esses estudos reforçaram a constatação de que os registros audiovisuais são produzidos tanto para apreciação interna quanto para o direcionamento para públicos externos, mobilizados, em grande medida, em uma perspectiva de viés cultural e político.

Também considero importante sublinhar um outro conjunto de estudos centrados nos trabalhos do cineasta Divino Tserewahú, da Terra Indígena São Marcos. Seu percurso no audiovisual, enquanto um dos primeiros xavante formados pelo projeto Vídeo nas Aldeias, produziu ampla filmografia focada majoritariamente nas práticas rituais e cerimoniais da etnia. Destacamos a tese de Cláudia Gonçalves¹⁹, na qual a autora desenvolve uma “etnografia de encontros”, resultando em um pertinente trabalho histórico sobre o processo de formação do cineasta, analisando, neste contexto, os atravessamentos e contribuições imprescindíveis do VnA para sua trajetória enquanto realizador audiovisual. Por sua vez, Fernanda Silva²⁰ desenvolve notável análise fílmica em um conjunto de documentários realizados por Divino (também em parceria como o VnA)

15 Graham, 2016.

16 A aldeia *Wederã* surgiu como um desdobramento da comunidade de Pimentel Barbosa-*Etenhiritipá* e, mais recentemente, tem sido palco de diferentes experiências com o audiovisual (Ver Leal 2012; 2018).

17 2005.

18 2012; 2018.

19 2012.

20 2013.

entre os anos de 1998 a 2009, procurando problematizar como a ideia de “cultura Xavante” é mobilizada no discurso cinematográfico presente em seus filmes. Por fim, a tese de Bernard Belisário²¹, focada na ideia de “desmanchar o cinema”, discute a obra do cineasta a partir de três filmes sobre o ritual *wai’a rini*, nos quais é possível, segundo o autor, observar a prática de retomada e reconstrução desses documentários a partir da participação e colaboração dos anciões e outros membros da comunidade, desconstruindo a ideia de cinema enquanto obra acabada.

Mapeando um contexto mais amplo, circunscrito no estado de Mato Grosso e refletindo sobre o cenário da apropriação de tecnologias digitais por indígenas de diferentes etnias, a pesquisadora Naine Terena de Jesus empreendeu, durante o ano de 2015, ampla cartografia investigativa e constatou que a presença desses atores sociais na produção de conteúdos para internet e para mídias audiovisuais estava relacionada, em grande medida, a ações de militância, tanto para “combater as investidas contra os povos tradicionais” quanto para divulgação de seus respectivos universos culturais, buscando apresentar-se como sujeitos protagonistas e, por consequência, romper com a invisibilidade social²². Outra importante constatação compartilhada pela autora é que esses meios também são utilizados como método para aprimorar a sustentabilidade por meio da comercialização de artefatos e dos próprios filmes produzidos, contribuindo como reforço para a autonomia financeira das pessoas e coletivos envolvidos no processo. Na referida pesquisa, das 40 iniciativas de produção de conteúdo levantadas, um número aproximado de 15 pessoas e/ou coletivos estavam envolvidos diretamente na produção de filmes ou vídeos. Este número, que abrange as diferentes etnias presentes no território mato-grossense, já delineava, em meu entender, uma esperançosa expectativa no devir do cenário das

21 2018.

22 Jesus, 2015.

produções audiovisuais protagonizadas por esses atores. A cooperação e parceria entre indígenas e não indígenas também foi um dado relevante apresentado no estudo. Na ocasião, os dados já destacavam a relevância de realizadores da etnia Xavante nesse universo, em especial, dos cineastas Divino Teserewahú e Caimi Waiassé (personagens com os quais dialogamos nesta obra). Os registros audiovisuais, em sua maioria, já seguiam o padrão majoritário que domina as temáticas preferidas por diferentes etnias: são do gênero documental e trazem, na construção imagética, aspectos relacionados a rituais, mitos, festas e cotidianos.

É admissível que o viés cultural ganhe relevo em considerável fração das pesquisas que buscam refletir sobre o cinema indígena no Brasil. Experimentando agregar outras generalidades a esse percurso, minha proposta parte de um composto emanado de relações e vivências com o povo Xavante e chega à análise de um conjunto de filmes produzidos por realizadores indígenas ou fruto de parcerias com outros atores sociais. Dentre esse universo, vale sublinhar uma constatação que me foi bastante evidente já no início desta pesquisa e, em grande medida, ecoa deduções já elencadas por outros pesquisadores: predominantemente esses materiais são produzidos para a apreciação interna ou para compartilhamento com outras comunidades; essas produções mais “simplificadas”, muitas vezes sem qualquer técnica de edição, são apreciadas em seu formato bruto e, no geral, cumprem uma função social importante, já que servem como material de entretenimento, de memória, de contemplação das performances rituais ou, simplesmente, para o desfrute coletivo²³. Certamente são detentoras de grande sucesso e estima no âmbito interno da comunidade, compondo uma intrincada rede de troca de conteúdos audiovisuais entre diferentes grupos. Mesmo reconhecendo a importância dessas produções “amadoras”, o foco desta pesquisa irá priorizar uma escala de produção cujo objetivo é, também, ser direcionada a

23 Russo, 2005; Graham, 2016; Leal, 2012; 2018.

públicos para além das aldeias. Majoritariamente são filmes produzidos em contexto de parcerias, com participação determinante de agentes indígenas e submetidos a processos técnicos de montagem. Ademais, julgo que as obras cotizadas para esta pesquisa são concebidas, em grande medida, como recursos mobilizados em um campo de disputa que envolve a noção de *política de identidade*²⁴.

Posta a observação acima, saliento que minha intenção sobre a materialidade desses filmes é menos desenvolver uma análise fílmica, do ponto de vista da pragmática da imagem, do que lançar um olhar para essas narrativas e conjecturar sobre os espelhamentos e reflexos possíveis por meio da imagem. Nesse sentido, advogo que esta pesquisa se alinha com a proposição metodológica de Silvia Cusciquanci²⁵ ao pensar nos termos de uma “sociologia da imagem”. Isso não quer dizer que irei negligenciar uma mirada mais detida sobre os procedimentos técnicos da montagem ou dos elementos inscritos na composição e fotografia do quadro fílmico (farei isso com maior ênfase para discutir dois filmes na seção final deste livro). Não obstante, quero pensar os filmes em sua totalidade constitutiva ou, ainda, abordando sua produção e utilização em uma perspectiva sociológica, focando mais especificamente nas relações políticas e culturais que articulam. Penso que tal perspectiva de leitura me permita abordar esses filmes como discursos imbricados por um acentuado viés político que marca, enfaticamente, o próprio sentido de sua existência.

Um outro desdobramento presente neste projeto é compreender como a “consciência étnica” (ou, se preferirmos: a noção estratégica sobre a importância política em torno da identidade étnica) está contida no cinema produzido por realizadores xavante e como isso se constitui como prática de resistência diante dos desafios deste povo na contemporaneidade.

24 Graham, 2005.

25 2015.

Conforme iremos debater nesta obra, a autora Faye Ginsburg sustenta que a *mídia indígena* é um veículo poderoso para as comunidades que lutam por reconhecimento, contra a expulsão geográfica e principalmente pelo aniquilamento cultural. Cogito que, no bojo deste conceito um tanto genérico, permanece o estímulo pelo direito de dar significado aos embates culturais refutando muitas das representações e das construções simbólicas efetivadas a partir de um olhar contaminado por preconceito e estereotipia. A reformulação de sua própria imagem reconfigura também as identidades e as alteridades desses grupos, dando-lhes ferramentas tecnológicas para que possam constituir uma maneira de empoderamento das próprias narrativas.

Este livro está estruturado à partir de um caminho tecido por memórias, imagens, encontros e experiências que se acumularam ao longo do tempo e do trabalho de campo. Não busco aqui oferecer uma leitura definitiva sobre o cinema indígena, tampouco esgotar seus sentidos. O que proponho é acompanhar os modos pelos quais a imagem passou a ocupar um lugar relevante na vida social, política e simbólica dos povos indígenas, em especial do povo Xavante, com quem estabeleci vínculos que atravessam esta escrita.

Neste sentido, o ponto de partida situa-se na própria imagem. No primeiro capítulo, volto o olhar para o cinema enquanto “máquina de fazer ver”, capaz de produzir sentidos, ordenar visibilidades e consolidar imaginários. Ao revisitar diferentes regimes de representação que marcaram a modernidade ocidental, procuro evidenciar como os povos indígenas foram, por longo período, inscritos em narrativas produzidas a partir do olhar do outro. A imagem, longe de ser neutra, participou ativamente da construção de estereótipos e da legitimação de projetos coloniais, sustentando formas hierarquizadas de perceber a diferença. Entendo que compreender essa herança é fundamental para reconhecer os deslocamentos que se anunciam quando os próprios indígenas passam a produzir suas imagens.

É a partir desse movimento que o livro avança. Nos capítulos seguintes, acompanho o surgimento do audiovisual indígena enquanto campo de práticas, experiências e disputas. Ao articular iniciativas internacionais e latino-americanas, busco compreender como diferentes povos se apropriaram das tecnologias do vídeo e do cinema, convertendo instrumentos historicamente associados à dominação em ferramentas de expressão, memória e ação política. O audiovisual passa, então, a operar como território de reinvenção narrativa, no qual outras temporalidades, outros modos de ver e outras formas de presença se tornam possíveis. Nesse percurso, o projeto Vídeo nas Aldeias ocupa um lugar central. Mais do que um espaço de formação técnica, ele aparece, ao longo da reflexão, como território de encontro, negociação e aprendizado compartilhado. As experiências ali desenvolvidas permitem compreender um cinema que se constrói no processo, na escuta e na circulação das imagens entre aldeias, comunidades e públicos externos – fortalecendo alianças, afirmando identidades e produzindo novas estratégias de atuação política.

Gradualmente, o livro se aproxima do universo Xavante. A partir das experiências vivenciadas na Terra Indígena Pimentel Barbosa-*Etenhiritipá*, retomo as reflexões em torno da soberania representacional, conceito que me auxilia a compreender como os Xavante elaboraram protocolos próprios para o uso do audiovisual. Nesse contexto, a câmera não se apresenta como objeto neutro, mas como presença social atravessada por valores coletivos, limites rituais e negociações constantes. Filmar passa a ser uma prática situada, orientada por responsabilidades compartilhadas e por compromissos com a comunidade.

O percurso segue acompanhando as trajetórias de cineastas xavante, com destaque para as obras de Caimi Waiassé e Divino Tserewahú. Seus filmes revelam modos singulares de habitar a imagem, nos quais ritual, memória, cotidiano e política se entrelaçam. A câmera circula pela aldeia não como intrusa, mas como extensão do corpo e da experiência. Nesse sentido, o cinema se afasta da ideia de

obra acabada e se aproxima de processos contínuos de retomada, reconstrução e reelaboração coletiva, sempre atravessados pela palavra dos velhos e pelo debate comunitário.

Nos capítulos finais, retorno de forma mais direta à experiência etnográfica. O encontro com jovens realizadores, como Utebrewê, e a participação em rituais e cerimônias coletivas permitem compreender o gesto de filmar como prática profundamente relacional. A câmera aparece como presença constante, acompanhando a vida, registrando aquilo que deve permanecer e assegurando a memória como forma de continuidade. Filmar, nesse sentido, não significa apenas guardar imagens, mas produzir vínculos – entre gerações, entre territórios, entre mundos.

No terceiro capítulo busco evidenciar como a política de identidade²⁶ se constitui como componente que atravessa, de diferentes formas, a produção audiovisual xavante. Neste movimento farei menção a documentários produzidos por realizadores das Terras Indígenas Sangradouro e Pimentel Barbosa articulando, de um lado, o envolvimento comunitário nos processos de produção dos filmes e, de outro, o latente manifesto de uma afirmação étnica singular que evidencia a força da comunidade.

Por fim, fechando a proposta deste projeto, o quarto capítulo busca refletir sobre o gesto de filmar como componente de uma prática política que tem se tornado cada vez mais presente na trajetória dos filmes indígenas; para isso, proponho uma análise baseada em registros que exacerbam o papel político do audiovisual quando este é acionado como recurso que acompanha a ação direta e se incorpora no meio desta como agente de empoderamento da luta social. Demonstrarei como, nestas situações, o cineasta e sua câmera conformam a agência criadora da imagem movente e, inseridos na desordem do cotidiano, entregam ao espectador a convulsão do momento filmado.

26 Graham, 2005.



***Narras as próprias histórias
a partir de diferentes
camadas de ancestralidade***

A MÁQUINA DE FAZER VER

Discutir o cinema sob o prisma proposto por Ella Shohat e Robert Stam (2008) é advogar que este, enquanto linguagem, se constitui tanto a partir de uma base material (câmera, iluminação, enquadramentos etc.) quanto de um princípio imaterial de envergadura abstrata (desejos, símbolos, repertório, afetos etc.). Para os autores, a soma dessas diferentes camadas subsidia sua compreensão enquanto forma cultural detentora de uma potência capaz de concorrer no processo de constituição das subjetividades individuais e coletivas, quase sempre construindo representações sociais e ideológicas. Posta esta assertiva, refletir sobre o desenvolvimento tecnológico do audiovisual é pensar sobre os processos sociotécnicos que a ele se vinculam e que adquirem forma nas “malhas do cotidiano”²⁷.

Ao considerarmos o transcurso histórico do cinema, é possível admitir que, desde o seu nascedouro, no final do século XIX, ele já se apresentava como uma técnica cujo emprego estava restrito (com raríssimas exceções) a um seletivo grupo. Sua complexidade tecnológica e a exigência de conhecimentos específicos restringiram seu uso. De outra parte, desde o cinematógrafo²⁸ as projeções realizadas em salas escuras despertavam a curiosidade e o encanto de um público que, via

27 Ingold, 2012.

28 Dispositivo inventado pelos irmãos Lumière, considerado um aperfeiçoamento das primeiras máquinas que tinham a capacidade de registrar imagens em movimento em uma película fotossensível.

de regra, ficava maravilhado com a simples possibilidade de “duplicação de um mundo visível”. Conforme argumenta Arlindo Machado,

O que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário. (1997, p. 25)

Com efeito, uma parcela significativa dessas projeções estava associada ao registro de populações humanas cujas formas de organização social, cultural e econômica se distanciavam dos padrões dominantes do mundo ocidental. As imagens de sociedades não ocidentais – como os aborígenes africanos, entre outros povos – eram reiteradamente mobilizadas como objetos de curiosidade, em uma perspectiva que, quase sempre, enfatizava a exotização e a estereotipia. Sob essa mesma modulação, os fotogramas que figuravam os povos então designados como “primitivos” dos trópicos compunham um repertório de representação etnocêntrica, alimentando um imaginário fundado na oposição entre povos “civilizados” e indígenas “selvagens”²⁹.

Uma breve digressão com Ronald Raminelli³⁰ vai nos mostrar que, mesmo bem antes do cinema, um complexo regime de visualidades foi mobilizado por projeto colonizador que buscava fabricar uma representação estereotipada dos nativos “brasileiros” no imaginário europeu, criando as condições necessárias para dar legitimidade ao violento processo de colonização econômica, cultural e simbólica levado a cabo pela Coroa portuguesa e pelo desejo jesuíta. O autor desenvolveu ampla pesquisa sobre diversificado conjunto de ilustrações iconográficas, gravuras e pinturas realizadas nos primeiros séculos após o “descobrimento”, buscando compreender “a polissemia da representação do índio e sua relação com os projetos

29 Costa; Galindo, 2018.

30 1996.

coloniais”³¹. Com a chegada dos europeus à América, no séc. XVI, e a consequente proliferação de crônicas e narrativas de viagens endossadas, quase sempre, por um vasto material ilustrativo e iconográfico, a representação dos povos nativos foi condição necessária para legitimar tanto o projeto colonial português quanto as investidas religiosas que buscavam, por meio da catequese e dos aldeamentos, a conversão das “almas selvagens”. Tais visualidades, conforme argumenta o autor, fizeram com que os ameríndios ocupassem:

[...] um espaço singular no imaginário europeu sendo classificados ora como cristãos e colonos tutelados, então aliados dos conquistadores, ora como selvagens, bárbaros e demoníacos, por conseguinte incapazes de integrar-se na ordem instituída. (1996, p. 164)

A questão levantada pela citação desse autor permite compreender como a representação imagética foi mobilizada como componente que participou das estratégias de dominação colonial e, em certa medida, balizou a “legitimidade” do processo de conquista a partir da racionalidade do conquistador. Com a projeção de um imaginário para o Velho Mundo, repito, a imagem dos nativos oscilava entre o burlesco e a selvageria. Com tal subterfúgio a “colonização pautava-se no pressuposto de que os nativos eram seres imersos nas trevas e necessitados da intervenção europeia para o estágio de ‘evolução’ humana atingido pelos cristãos”³².

Voltando o olhar aos primórdios do cinema produzido no Brasil, o pioneirismo cinematográfico da Comissão Rondon³³ resultou em um legado histórico com vasta filmografia sobre diferentes povos

31 Idem, p. 16.

32 Idem, p. 165.

33 Chefiada pelo Marechal Cândido Rondon, tinha como um de seus objetivos realizar a instalação da linha telegráfica entre os estados de Mato Grosso e Amazonas. Durante os longos anos de trabalho da Comissão foram registrados diversos conflitos entre seus integrantes e populações indígenas que habitavam extensas regiões por onde a comitiva se instalava.

indígenas captados nas primeiras décadas do século XX. Luiz Thomas Reis, o fotógrafo oficial da Comissão, registrou, durante os anos de 1914 e 1915, um conjunto de atividades e rituais do povo Bororo no interior do estado de Mato Grosso, originando o filme *Rituais e festas bororo*. A película ganhou notoriedade internacional e galgou um lugar de vanguarda no registro de povos com pouco contato com a “civilização”. Certamente, um importante destaque desse filme foi ter conseguido romper com as estratégias de filmagem que demarcavam a prática dos registros etnográficos, demonstrando um dinamismo de imagem que ultrapassava o uso da câmera somente como instrumento de registro e observação (prática que, até então, se configurava como regra geral entre os documentaristas etnógrafos). Apesar da inovação na perspectiva estética, o filme de Reis está claramente inserido em um contexto que demonstra a perspectiva alienígena em que os povos não ocidentais eram representados nos documentários que marcaram as primeiras décadas do cinema.

O pesquisador Fernando de Tacca, ao resumir a compreensão acerca do material imagético produzido pela Comissão Rondon, mesmo reconhecendo a intenção positiva do grupo em realizar o registro etnográfico, os costumes e a cultura material de diferentes povos, crava a seguinte observação: “as sequências fotográficas e cinematográficas procuram também mostrar um índio genérico, permissível ao contato com os brancos, autodenominados ‘civilizados’”³⁴.

Em obra anterior, também ao analisar filmes e fotografias produzidos pela equipe de Rondon, o autor já observara que os povos indígenas eram apresentados comumente a partir de três perspectivas: o bom selvagem, o pacificado e o integrado/aculturado³⁵. A imagem do “bom selvagem” se inscreve em uma ótica que busca a projeção romântica do “mito de origem ou um brasileiro original fora do esquema

34 2002, p. 194.

35 Tacca, 2001.

colonialista, um referente indicial dos tempos do descobrimento”³⁶; o “índio pacificado” representa a benevolência da civilização ao retirar esses povos do estado de selvageria e acolhê-los sob o manto agregador do processo civilizatório; por fim, o “integrado” ou “aculturado” abarca o corolário positivista e o seu triunfo em tornar os indígenas trabalhadores aptos a contribuir com o avanço do “progresso nacional”. Nas palavras do autor,

A transformação de um índio genérico selvagem em um índio genérico integrado, foram práticas portadoras de valores de sua “nova pátria”, e assim, o índio passa a ser um trabalhador a mais para produzir o progresso ordenado e essas ações civilizatórias eram como um degrau conquistado nesse roteiro, fossem elas religiosas ou laicas. (p. 09)

Considerando a crítica evidenciada no trecho acima, o arbítrio da integração do indígena à sociedade envolvente e sua reconfiguração como “sujeito trabalhador” foi meta almejada por distintas instituições do Estado brasileiro, a exemplo do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) que, em diferentes episódios, protagonizou ações que colocavam em xeque a existência do povo indígena enquanto categoria social.

Por sua parte, Robert Stam, ao desenvolver uma análise descritiva a respeito da representação do índio no cinema brasileiro ao longo do século XX, propõe a seguinte leitura:

Depois do índio idealizado da era do cinema mudo, do índio positivista objetificado dos documentários da década de 1920, do canibal alegórico dos modernistas e tropicalistas, as décadas de 1980 e 1990 trazem o índio rebelde do filme de ficção, o índio reflexivo dos antropólogos e o índio ativista da mídia indígena. (2008, p. 445)

36 Idem, p. 07.

Este breve panorama é apresentado como índice para dimensionar a maneira pela qual, hegemonicamente, os povos indígenas foram representados (e de certa forma, ainda o são) a partir do olhar do outro (um outro não indígena). Tal quadro começa a mudar, paulatinamente, quando a opção política pela apropriação de instrumentos ocidentais e sua conversão em canais favoráveis aos interesses indígenas, erigida em um contexto de lutas por direitos sociais e territoriais, se depara com a possibilidade de contato com as técnicas e tecnologias de produção audiovisual, suscitando novos meios para a autorrepresentação e potencializando práticas já existentes. A popularização das câmeras cinematográficas de 8 e 16 mm e o gravador de áudio portátil em fita magnética, que começaram a ser difundidos em maior escala no pós-guerra, foram adventos tecnológicos notáveis para a reconfiguração gradativa desse cenário. Com efeito, em uma perspectiva instrumental, esses equipamentos permitiram que diversos realizadores tivessem maior autonomia na produção de filmes, articulando novas linguagens, estéticas e abordagens sobre antigas temáticas.

Karliane Nunes *et al.*³⁷ nos ensinam que o movimento cultural e político que conhecemos como Cinema Novo tencionou a paisagem artística nacional, contribuindo efetivamente na disputa pela representação dos componentes étnicos e culturais da sociedade brasileira. Mesmo tendo considerável parte de sua inspiração fundada em experiências europeias como o Neorrealismo, na Itália, e a *Nouvelle Vague*, na França,

[...] o dispositivo intelectual “neoeuropeu” leva os cineastas e os intelectuais brasileiros [...] a mergulharem na profundidade e na superficialidade do cotidiano marcado pelas questões do nacional, do popular, do índio e do negro se opondo ao nacionalismo industrial burguês. Entra em cena, a diversidade do povo. (2014, p. 181)

37 2014.

Nessa guinada para o popular, continuam os autores, o movimento inseriu na pauta do cinema nacional novos paradigmas para se pensar o protagonismo de índios e negros nos processos políticos constitutivos do Brasil enquanto Estado-nação. Tal tema, seria retomado, em grande medida, pelos movimentos populares a partir das possibilidades criadas com o advento da tecnologia do vídeo e das câmeras eletrônicas.

Concomitante à escalada da comunicação transnacional via satélite, a popularização das câmeras de vídeo abriu espaço para que diversos setores sociais (que ficavam à margem de todo o processo de produção) passassem a ter a possibilidade de serem os produtores de seus próprios conteúdos. A partir da década de 1970, diversos movimentos sociais inseriram o vídeo em suas estratégias de luta e mobilização, produzindo suas próprias narrativas e possibilitando que novos discursos passassem a disputar o espaço público com a linguagem audiovisual. Já em meados dos anos de 1980, com a disseminação de câmeras VHS³⁸ e Super-VHS e, em um contexto de disputa pela democratização dos meios de comunicação, criou-se uma atmosfera favorável para o surgimento de diferentes experiências populares em audiovisual. Foi justamente essa conjuntura técnica-estética e política que favoreceu o surgimento das primeiras experiências de apropriação da tecnologia de vídeo por coletivos indígenas.

Do ponto de vista político, conforme destacamos anteriormente, o movimento cinemanovista já havia rompido as fronteiras da ordem imagética de perspectiva imperialista³⁹. Novos atores sociais e cineastas politicamente engajados buscavam uma maneira contra-hegemônica de representar a identidade nacional. Para Stam, outro acontecimento notável que merece destaque e se fortaleceu a partir

38 *Video Home System* ou Sistema de Vídeo Doméstico é um padrão de gravação e reprodução de imagens voltado para uso doméstico e/ou semiprofissional. Seu baixo custo possibilitou o acesso de realizadores ligados a diversos movimentos sociais, causando uma ruptura no acesso à produção de vídeo na década de 1980.

39 Nunes *et al*, 2014.

dos anos 2000 é a emergência da “mídia indígena”, ou seja, “o uso de tecnologia audiovisual para fins políticos e culturais dos povos indígenas”⁴⁰. Com o audiovisual indígena, o olhar do outro – não indígena – sobre os povos originários é questionado. O desafio apresenta-se como a possibilidade de narrar as próprias histórias a partir do entendimento nativo e, nesse movimento, emergem as linhas de fuga que subvertem padrões de produção, regimes de visibilidades e concepções ideológicas.

1.1 – Cartografia introdutória: esboçando o audiovisual indígena

A pesquisadora Faye Ginsburg⁴¹ desenvolve a noção de indigenous media (mídia indígena) para designar, com ênfase – embora não exclusivamente – um conjunto de experiências significativamente bem-sucedidas no campo da produção midiática entre povos aborígenes do norte do Canadá e de regiões remotas da Austrália. Tais conquistas, oriundas de uma longa trajetória de lutas pelo direito a uma “soberania comunicacional”, culminaram, na década de 1980, em iniciativas inéditas de produção e difusão de conteúdos audiovisuais por meio da radiodifusão televisiva, resultando na criação de importantes redes de comunicação naqueles países.

De forma concomitante, no Brasil e em outros contextos da América Latina, emergia um cenário no qual movimentos sociais, sindicatos e setores populares passavam a vislumbrar na tecnologia do vídeo um recurso estratégico diante dos desafios políticos impostos por um Estado militarizado, autoritário e sistematicamente violador de direitos sociais. Nesse mesmo período, fortalecia-se a articulação entre lideranças indígenas e setores progressistas da sociedade, dando origem a diferentes projetos que incorporavam o uso do audiovisual. Essas iniciativas, ainda que de maneira incipiente, começavam

40 2008, p. 449.

41 1991.

a delinear uma atmosfera favorável à apropriação de técnicas e tecnologias de comunicação e expressão por parte dos povos indígenas.

No campo do cinema, destaca-se a experiência de Andrea Tonacci que, em parceria com os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, apostou no compartilhamento da câmera com indígenas da etnia Canela durante a realização do longa-metragem *Conversas do Maranhão* (1977). Embora a empreitada não tenha alcançado seus objetivos iniciais – uma vez que os Canela, efetivamente, não chegaram a operar a câmera –, a experiência converteu-se em um marco relevante, ao possibilitar formas positivas de participação indígena nos caminhos construídos pelo filme⁴². A professora Clarisse Alvarenga⁴³ apresenta uma situação que demonstra a lucidez daquela comunidade quando percebeu as possibilidades que os aparatos filmicos podiam proporcionar. Assim relata a autora:

Tão logo perceberam que aquela câmera permitia registrar imagens que poderiam ser vistas em outras situações espaço-temporais, eles passaram a convidar a equipe para fazer gravações, que poderiam ser utilizadas junto às instâncias políticas em Brasília. Eram os índios, portanto, que falavam o que deveria ser filmado. (2004, p. 61)

A experiência com os Canela fermentou iniciativas que passariam a ter grande relevância na luta por direitos indígenas e também no provimento do acesso a equipamentos e práticas de produção audiovisual. Gilberto Azanha, empenhado em apoiar a luta por demarcação de território e viabilizar projetos com os povos indígenas, fundou, em 1979, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI). A ação é corroborada por outros antropólogos, educadores e importantes nomes do indigenismo brasileiro, como Maria Elisa Ladeira, Vincent Carelli, Virgínia

42 Araújo, 2015; Carelli, 2011.

43 2004.

Valadão, Sylvia Caiuby Novaes, Dominique Gallois, entre outros. Como um braço do CTI, surgiu, em 1987, o projeto Vídeo nas Aldeias, o qual abordarei com maior ênfase no próximo tópico desta seção.

Trabalhando com documentários etnográficos entre os Kaiapó⁴⁴ desde 1976, quando atuava como consultor em antropologia para uma série da BBC, o antropólogo Terence Turner observou um interesse marcante dessa etnia pelas linguagens do audiovisual. Atendendo a uma demanda da própria comunidade, a equipe da emissora britânica disponibilizou, em 1987, uma unidade completa de gravação e reprodução em vídeo – incluindo câmera, mesa de edição e monitores. Iniciava-se, assim, uma trajetória singular, na qual os recursos audiovisuais passariam a ser concebidos como aliados no fortalecimento da luta indígena.

Cabe lembrar que, desde a década de 1960, os Kaiapó já mantinham contato com tecnologias de comunicação, como gravadores de áudio e rádios de ondas curtas, utilizados por agentes da Funai. Nesse contexto, o acesso ao vídeo se deu por meio de um projeto que, segundo Turner⁴⁵, emergiu da iniciativa das próprias lideranças, que já reconheciam a apropriação instrumental dos meios audiovisuais como um recurso estratégico nas disputas políticas, especialmente diante de projetos estatais e das ameaças à posse de seus territórios.

É nesse horizonte que se constitui o projeto Vídeo Kaiapó, cujo objetivo foi capacitar jovens das aldeias nas práticas de filmagem e edição, visando, em um primeiro momento, à circulação de conteúdos audiovisuais entre diferentes comunidades. Para além do registro das práticas rituais, os Kaiapó revelaram-se também estrategistas no uso político da imagem, empenhando-se em documentar grande parte de seus atos, reuniões e encontros com não indígenas.

44 Também estão corretas as grafias: Kayapó e Caiapó, que significam “aqueles que se assemelham aos macacos”. A origem do nome [que segundo estudos antropológicos foi lançado por grupos vizinhos] é associada ao ritual no qual os homens dançam paramentados com máscaras de macacos.

45 1993.

Esses arquivos desempenharam um papel central nas ações políticas bem-sucedidas da década de 1990⁴⁶. Em uma situação descrita pelo antropólogo que acompanhava a etnia, é possível vislumbrar de forma precisa essa dimensão:

Em 1989, no começo da mobilização para o grande comício em Altamira contra a represa da hidrelétrica no rio Xingu, que alagaria suas terras, os líderes Kayapó fizeram um passeio na grande represa Tucuruí. Eles trouxeram sua própria câmera de vídeo para filmar e mostrar para as pessoas que ficaram na aldeia, o que uma grande represa faz com o rio e com a terra em torno dela. Eles também apontaram suas câmeras para o rosto dos burocratas brasileiros que tentavam inutilmente explicar o que aconteceu com os outros povos indígenas cujas aldeias foram cobertas pela água da represa. (p. 88)

Além de as imagens serem instrumentalizadas como um importante alerta à própria comunidade acerca das consequências catastróficas da hidrelétrica, o episódio evidencia, ao menos, dois aspectos centrais. O primeiro diz respeito à autonomia dos Kaiapó no manejo do equipamento – sem a mediação técnica de um forasteiro entre o indígena e a câmera. O segundo aponta para a consciência aguda da imagem como dispositivo de enfrentamento: mirar a câmera, registrar os burocratas, significava dominar a magnitude daquele gesto, compreendendo a palavra e a imagem como garantias futuras, como arquivos de prova, como instrumentos capazes de exigir o cumprimento de promessas. Em pouco tempo, esse povo especializou-se no registro de encontros com autoridades e na filmagem de rituais, fazendo com que seus vídeos passassem a circular por múltiplos espaços e meios.

46 Turner, 1993, p. 98.

Esse acesso possibilitou que os Kaiapó se tornassem o primeiro povo da Amazônia brasileira a exercer soberania sobre o registro de suas próprias imagens, reconhecendo precocemente o potencial do vídeo e suas possibilidades representacionais no campo político e cultural. Dessa forma, povos indígenas, que por muito tempo figuraram como personagens de filmes ficcionais, documentários e etnográficos – quase sempre a partir do olhar do outro e sob perspectivas estereotipadas e descontextualizadas –, passam a assumir o protagonismo de suas narrativas e a ocupar um espaço historicamente lhes negado.

Paralelamente a essas iniciativas, o engajamento do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e seu comprometimento com as causas indígenas criaram as condições para que alguns de seus colaboradores, como Vincent Carelli, Cristina Valadão e Dominique Gallois, dessem os primeiros passos na implementação de um projeto que transformaria de modo decisivo a relação dos povos indígenas com o vídeo e o cinema: nascia o Vídeo nas Aldeias.

1.2 – O Vídeo nas Aldeias e outros horizontes

Nascido no contexto das amplas frentes de atuação do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), o projeto Vídeo nas Aldeias (VnA) constituiu-se como uma experiência determinante no contato com a linguagem do cinema e na qualificação de povos indígenas para a produção audiovisual⁴⁷. Ao final da década de 1980, o VnA passou a desenvolver uma ação expressiva com o objetivo de “tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a apropriação e a manipulação de sua imagem em consonância com seus projetos políticos e culturais”.

Inscrito em uma paisagem mais ampla de reafirmação identitária e de fortalecimento da organização política entre diferentes etnias no

47 Para acessar uma discussão ampliada sobre as ações do VnA e seus desdobramentos, recomen do a leitura da tese de Juliano Araújo (2015).

Brasil, o projeto implantou uma rede de videotecas e realizou produções audiovisuais em 12 aldeias⁴⁸. Seu método de trabalho previa a exibição de vídeos sobre a realidade de distintos povos indígenas do território nacional, buscando, do ponto de vista pragmático, ampliar redes de aliança, promover o intercâmbio de experiências e favorecer o conhecimento mútuo acerca de manifestações culturais, formas de vida social, lutas políticas e desafios enfrentados na relação com a sociedade envolvente⁴⁹.

Em complemento a essa proposta, foi produzido um conjunto de documentários voltados a apresentar visões positivas das comunidades indígenas, distanciando-se, assim, dos estereótipos historicamente difundidos pela grande mídia. Conforme argumenta Caixeta de Queiroz⁵⁰, os temas recorrentes desses filmes orbitavam em torno da questão da identidade indígena, do dinamismo das trocas interétnicas e da luta política pelo reconhecimento e pela demarcação dos territórios⁵¹.

No interior das ações do VnA, Gallois e Carelli⁵² descrevem uma experiência particularmente significativa desenvolvida junto aos Waiãpi, no Amapá. Segundo os autores, naquele contexto, o uso do vídeo tinha como intenção primeira a transmissão de mensagens dirigidas aos brancos, em um cenário marcado por fortes ameaças, como a iminência da redução das reservas e a invasão dos territórios por madeireiros e garimpeiros, no final da década de 1980 e início dos anos 1990. Os relatos ressaltam o papel desempenhado pelo vídeo

48 Entre os povos indígenas participantes da primeira etapa do projeto estão: Waiãpi (Amapá), Enawenê Nawê, Xavante e Nambikwara (Mato Grosso), Gavião-parketêjê e Xikrim Kayapó (Sul do Pará), Krinkati (Maranhão), Terena e Guarani (Mato Grosso do Sul) (Gallois; Carelli, 1995).

49 Gallois; Carelli, 1995; Araújo, 2015.

50 2008, p. 107.

51 Dessa fase inicial do Vídeo nas Aldeias resultaram os seguintes filmes: *A festa da moça* (1987), *Pemp* (1988), *O espírito da TV* (1990), *Boca livre no Sararé* (1992), *A arca dos Zo'é* (1993), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996) (Araújo, 2015, p. 103).

52 1992.

na ampliação do conhecimento sobre outros povos, suas lutas e estratégias de sobrevivência, assim como sobre as pautas políticas do movimento indígena. Essa experiência evidenciou novas chaves de compreensão acerca das consequências e dos impactos que a relação com os brancos pode produzir nas realidades indígenas. Nas palavras dos autores, “o vídeo proporcionou, de forma única, uma consciência da mudança, indispensável para a formulação de ações visando o controle do convívio interétnico”⁵³.

Outra frente do projeto, intensificada entre 1997 e 1999, visou à capacitação direta de indígenas e à disponibilização de equipamentos de produção, criando condições para que passassem a produzir suas próprias narrativas. Alinhados a uma vertente progressista da antropologia social, seus idealizadores defendiam a necessidade de avançar nos processos de devolução e corresponsabilidade com as comunidades envolvidas. Já consolidado, nos anos 2000, como organização não governamental independente, o Vídeo nas Aldeias tornou-se uma importante escola de formação de cineastas indígenas, expandindo suas atividades para outros povos.

Como resultado desse percurso, foram realizados, até 2015, cerca de 70 filmes – entre longas, médias e curtas-metragens – protagonizados por indígenas de diversas etnias, com ampla diversidade temática, estética e conceitual, que se tornaram referências fundamentais do cinema indígena brasileiro, além de conquistarem reconhecimento em festivais nacionais e internacionais.

Se até meados da década de 1970 as produções audiovisuais eram majoritariamente realizadas por grandes agentes e instituições (emissoras estatais e privadas, estúdios de cinema e grandes produtoras), é notável que a partir de 1990 passam a ganhar espaço nos meios alternativos, populares e comunitários. Esse cenário se configurou notadamente a partir de duas dimensões que se entrecruzaram: de um lado há que se considerar uma complexa conjuntura política que

53 Gallois; Carelli, 1992, p. 36.

atravessou a ditadura militar e se fortaleceu durante o processo de redemocratização influenciando, inclusive, uma recomposição dos movimentos sociais e a luta por direitos em diferentes áreas, adensando uma ampla mobilização pela democratização das práticas culturais e dos meios de comunicação; de outra parte, um favorável contexto tecnológico tornava os equipamentos de vídeo comparativamente mais acessíveis ao mesmo tempo que deixava sua operacionalização menos complexa, permitindo seu uso por pessoas e grupos em processo de capacitação.

Como enfatizado por Alvarenga⁵⁴, a reivindicação de que a câmera estivesse sob o domínio de setores marginais – para que estes realizassem suas próprias imagens e com elas pudessem construir uma maneira conveniente de registrar o mundo e seus acontecimentos, com fins de atender a interesses comunitários e políticos – remonta a uma intenção do *vídeo militante* que construiu suas bases à esteira da efervescência cultural que culminou no maio de 1968 francês. Nesse itinerário, o movimento do vídeo popular das décadas de 1970 e 1980 e o vídeo comunitário, da década de 1990, são, na avaliação da autora, frutos do legado de diferentes movimentos sociais e culturais que buscavam aprimoramento das práticas políticas para favorecer uma relação de proximidade com suas bases.

No domínio do cinema, enquanto no Brasil o Cinema Novo buscava marcar uma estética política, apresentando, nas telas, as mazelas sociais; o *Nuevo Cine Latinoamericano* assumia uma posição anti-imperialista e a favor da luta de classes. Tanto em um caso quanto em outro, a conduta contra-hegemônica buscava romper com o paradigma do cinema comercial e alavancar os matizes para um cinema social, em certa medida comprometido com questões de interesses subalternos. Nesse bojo, fazendo uso de uma tecnologia mais acessível e ancorados nessa atmosfera política, o movimento do vídeo popular e outras iniciativas levam a prática da produção audiovisual

54 2004.

para contextos que até então, quando muito, só serviam de cenários para produções cinematográficas. Ademais, o vídeo popular, em certo sentido, pleiteava o desafio de adentrar em temáticas e abordagens comumente negligenciadas pela TV comercial, dando protagonismo e autonomia a setores marginalizados para que pudessem experimentar uma comunicação que dialogasse de forma mais legítima com sua realidade imediata e abrissem novas possibilidades para enunciação como atores sociais.

Para os povos indígenas, a apropriação dos meios de comunicação, sobretudo os de produção audiovisual, emerge como canais expressivos para a preservação da memória coletiva, autodeterminação e afirmação cultural. Na luta por territórios e pela defesa de direitos sociais, lideranças de diferentes etnias agem, estrategicamente, no sentido de tornar o audiovisual um dispositivo relevante na paisagem das disputas políticas. Identifico nessas iniciativas um cinema que transborda a constituição mesma da imagem, cuja representação simbólica e política, como veremos, está além dos limites do quadro fílmico.

Buscando demonstrar como a apropriação do audiovisual é mobilizada no cotidiano das comunidades cotizadas para esta pesquisa, trarei, no próximo segmento, uma primeira análise considerando filmes produzidos por realizadores xavante em parceria com agentes externos, sublinhando como o cinema fortalece a política de identidade⁵⁵ e corrobora para a conquista de objetivos sociais, culturais e políticos pretendidos por grupos locais.

1.3 - O olho do tigre

As Terras Indígenas reconhecidas e demarcadas para o povo Xavante estão, sem exceção, inseridas no Cerrado mato-grossense, mais especificamente no leste do estado de Mato Grosso. Durante séculos esse povo conseguiu conhecer e dominar as potencialidades e os segredos do seu território. É desse rico bioma que os Xavante

55 Graham, 2015.

conseguem prover boa parte de seu sustento. Dominam, como ninguém, diferentes espécies de plantas e raízes que são utilizadas para fins medicinais e alimentares. Do buriti (*Mauritia flexuosa*) fazem o telhado e edificam as casas tradicionais; as mulheres produzem uma grande variedade de cestarias, com destaque para o bakité, um cesto que pode ser produzido em diferentes tamanhos e que possui múltiplas utilidades, tais como: carregar as crianças pequenas e recém-nascidas, transportar alimentos, conduzir animais abatidos nas caçadas, acomodar as cabaças com água, entre outras funcionalidades. Também, da palha do buriti, os homens produzem as esteiras que são usadas nos processos cerimoniais. São comuns, durante os meses mais secos do ano, as expedições feitas exclusivamente por mulheres e crianças cujo objetivo é explorar o bioma durante dias para realizar a coleta de sementes e frutos como jatobá, pequi, bocaiuva, mangaba e gabioba, que são usados como alimentos para diversificar a dieta nutricional.

Essa afeição pelo Cerrado pode ser observada, de forma direta e indireta, em diferentes documentários produzidos por Divino Tserewahú⁵⁶. Desde muito cedo, quando ainda descobria os segredos de sua câmera de fitas VHS, o jovem entusiasta se preocupava em acompanhar as expedições. Registrar o sucesso das caçadas era uma exigência dos velhos. Em uma dessas ocasiões, Divino lembra que, para fugir do fogo, teve que entrar em uma lagoa repleta de sucuris. Para não ser percebido pelas serpentes, ficou, por mais de duas horas, sem se mexer e com o corpo praticamente submerso na água; apenas os braços e a câmera que apoiava em uma de suas mãos mantiveram-se protegidos das turvas águas. Tanto esforço, segundo o corajoso explorador, era necessário para garantir “um registro da imagem, como um *waradzu* nunca tinha feito”⁵⁷.

56 É cineasta xavante da aldeia Sangradouro. Para uma compreensão ampliada sobre a carreira e o processo de formação de Divino Tserewahú, ver capítulo II, seção 2.5.

57 Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador.

A dedicação de Divino Tserewahú à captura e preservação de imagens do Cerrado e de seus desafios não é apenas gesto estético ou técnico, ela inscreve-se numa luta mais ampla pelo reconhecimento das identidades e saberes dos povos originários. Essa busca por visibilidade e valorização cultural dialoga com a análise de Seth Garfield⁵⁸ e Laura Graham⁵⁹ sobre como os Xavante instrumentalizam o reconhecimento de sua especificidade como espaço de poder político. Para os autores, tais marcadores têm sido pilares que sustentam uma característica importante para que se possa compreender os diferentes subterfúgios encampados pelos Xavante na relação com a sociedade envolvente. Certamente alinhado a esse pensamento, Tserewahú filma, em parceria com o projeto Vídeo nas Aldeias (VnA), o documentário *Tsõ'rehipãri – Sangradouro* (2009). O filme tem o intuito de revelar a história de constituição de sua comunidade, enaltecendo o papel dos primeiros anciões que chegaram à Missão Salesiana de Sangradouro. Seu argumento central parece orbitar pelo seguinte entendimento: mesmo diante de diferentes investidas de fazendeiros, posseiros e órgãos governamentais que buscavam, a qualquer custo, a assimilação dos povos indígenas à sociedade nacional perpetuando uma ideia de progresso na qual o “índio” deveria se tornar um trabalhador desprovido de direitos diferenciados, os Xavante conseguiram equilibrar uma base social, cultural e cosmológica sólida, sustentada, sobretudo, em valores herdados da ancestralidade. Dessa forma, fazem valer um modo de vida diferenciado.

As primeiras cenas do documentário *Tsõ'rehipãri – Sangradouro* (2009) já anunciam o tom paradoxal pelo qual a narrativa será atravessada: uma imagem aérea do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro – símbolo do progresso desenvolvimentista do Estado Novo –, apoiada pela seguinte narração em *off*: “o Rio de Janeiro é o ponto inicial de uma nova incursão pelos sertões bravios a que o progresso e a civilização ainda não chegaram. O avião, reduzindo a distância, vai tornando

58 2011.

59 2018 [2015].

cada vez menos penosa a penetração no oeste selvagem”. Trata-se de um trecho do filme *Sertão: entre os índios do Brasil Central*⁶⁰ de que Divino e Thiago Campos⁶¹ sabiamente se apropriaram para recontar a história do contato, agora, de outro ponto de vista.

Na sequência, sob a imagem de um plano aéreo enquadrando uma isolada aldeia xavante, filmada pelo Serviço de Proteção ao Índios (SPI) na década de 1940, presenciamos uma repentina elipse⁶² denotando a passagem de tempo para a atual aldeia Sangradouro. Com a impactante trilha *Eye of the Tiger*⁶³, da banda americana Survivor Band, nos surpreendemos com a imagem de um Divino bastante pomposo: óculos escuros, chapéu de palha e uma camiseta do projeto Vídeo nas Aldeias. Ao manusear a sua farfalhuda caixa de som, aumenta o volume dando uma maior dimensão para a trilha cosmopolita do *rock'n'roll* americano. A montagem⁶⁴ que segue apresenta outros ícones da “modernidade” já assimilados na aldeia: enquanto um velho Celta branco se espreme nas ruelas apertadas, um grupo de Xavante disputa uma partida de futebol. Um outro corte volta para a imagem de Divino, que, agora, com o tórax descoberto, carrega uma câmera e um tripé. Essa sequência, preparada arduamente para o espectador, é portadora de uma acentuada carga simbólica. A começar pela dicotomia entre a *civilização* e a *barbárie*, manifestada explicitamente na narração de Genil Vasconcelos, o filme joga com a aparente assimilação irreversível representada nas curtas tomadas do automóvel e do futebol, costuradas por uma trilha musical americana.

60 Produzido por Genil Vasconcelos, o filme foi rodado em 1948 como propaganda para demonstrar o “sucesso” das incursões do governo na Amazônia Legal.

61 Thiago Campos é membro da equipe do projeto Vídeo nas Aldeias (VnA). Nessa obra, assina a direção do filme com Divino Tserewahú.

62 Efeito utilizado na montagem de um filme para denotar a passagem de um tempo histórico na narrativa cinematográfica.

63 *Eye of the Tiger* foi a música tema do filme *Rock III*, protagonizado por Sylvester Stallone na década de 1980.

64 O termo técnico “montagem” designa a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração.

Contrariando o que o plano fílmico denota simbolicamente nas imagens descritas acima, a narrativa segue reivindicando que, apesar das diferentes intrusões da sociedade nacional, os Xavante permanecem firmes e resistentes. Desnudo, tal qual seus antepassados (que na época do contato enfrentavam os invasores com bordunas e flechas), Divino ostenta uma câmera de vídeo, atualmente sua principal arma de ataque e defesa (figura 01).

A partir de uma abordagem bastante honesta da realidade da aldeia Sangradouro, *Tsõ'rehipãri* busca evidenciar como eram equivocadas as previsões oficiais da década de 1970 que atestavam o desaparecimento dos povos indígenas no Brasil enquanto segmentos etnicamente diferenciados. O filme, por um conjunto de relatos dos anciões, volta ao ano de 1957, quando, depois de séculos de resistência e fuga, um grupo Xavante se refugiou na Missão Salesiana de Sangradouro. Após resistir a um grande projeto de monocultura de arroz implementado pela Funai na ditadura militar, Divino mostra, nesse documentário, os principais desafios da comunidade em meio à avalanche de mudanças que está vivenciando.

A linha narrativa, que dá corpo ao documentário, parte de um constante conflito entre as influências da vida urbana e a tradição. Oscila entre as interferências da sociedade nacional e as práticas contemporâneas no seio da comunidade. Divino opera esse litígio de forma bastante franca no filme. Esse gesto fica evidente quando, por exemplo, evidencia o comércio de produtos industrializados em uma mercearia improvisada no interior da comunidade; ou ainda quando explicita o dissenso entre alguns jovens e os velhos que reclamam da falta de interesse dos primeiros pelos rituais tradicionais da comunidade.

Vale lembrar que os limites entre a modernidade e a tradição são evocados já nas primeiras cenas do filme, conforme já descrevemos na sequência entre a locução de Genil Vasconcelos e a forma que o próprio Divino é apresentado. A trilha que compõe o cenário acústico na cena descrita, insinua ao espectador as referências a

notório personagem de um *blockbuster hollywoodiano*, popularmente conhecido como Rocky Balboa. Naquele, o lutador de boxe alcança o triunfo em meio às adversidades impostas por sua condição social. Em *Tsõ'rehipãri – Sangradouro* é possível sugerir que a trilha proposta busca remeter Divino a uma condição simbólica e material que, hipoteticamente, parece estabelecer paralelos com o boxeador: Divino, em certo sentido, é também um vencedor que, dada as adversidades impostas à sua condição social, conseguiu galgar um lugar de destaque em sua comunidade assumindo função de mediador entre os Xavante e a sociedade nacional, que, mesmo imerso nesse universo estrangeiro, mantém um vínculo orgânico com seu povo, desempenhando um importante papel político exercido, principalmente, por meio de seus filmes que levam a cultura Xavante aos quatro cantos do mundo, provando, imagetivamente, a resistência ao processo de colonização econômica e cultural pela singularidade existencial de seu povo.

Figura 01: O realizador Divino Tserewahú entrevista ancião da aldeia Sangradouro.



Fonte: Frame do documentário *Tsõ'rehipãri – Sangradouro*, 2009.

1.4 – A majestosa sombra do jatobá

Naquela madrugada, o frio do Cerrado estava cortante. Antes mesmo de o sol nascer estávamos cruzando as estreitas veredas entre a vegetação esverdeada que tocava a linha do horizonte. Sumené, o então cacique da aldeia e seus dois filhos, optaram por seguir na carroceria da F4000 novinha em folha, adquirida recentemente por uma associação criada na comunidade. Ali, sentados, tivemos uma longa conversa em meio aos solavancos da estrada esburacada que ligava a aldeia Santa Cruz à aldeia *Etenhiritipá*, nosso destino final. Até pouco tempo atrás esse percurso, que de carro leva em torno de 2h30, era costumeiramente feito a pé para a visita a parentes e outros interesses das duas comunidades.

Dessa vez estávamos indo até a aldeia do cacique Jurandir para participar de um ritual fúnebre, no qual, o cacique Sumené, nosso anfitrião na aldeia Santa Cruz, iria cooperar exercendo um importante cargo ritual.

Na noite anterior, após acompanhar a reunião do Conselho dos Homens (*warã*), no centro da aldeia, Sumené havia me convidado para fotografar a sua participação no ritual, já que ele desempenharia uma função de grande vulto na cerimônia que marcava a partida definitiva de um parente para a dimensão dos mortos. Laura Graham⁶⁵, inspirada pela sabedoria dos velhos, investigou que os Xavante de Pimentel Barbosa acreditam que quando uma pessoa morre seu espírito (*da-höibawarõ*) vai habitar um lugar especial. Desse lugar, sugere a autora, os espíritos protegem aqueles que continuam habitando o mundo dos vivos. Alertam sobre os perigos da mata, interferem para que a colheita seja bem-sucedida, para que as crianças se desenvolvam com força e saúde e para que os velhos continuem sábios. Nessa crença, o lugar sagrado fica no interior da Serra do Roncador. É lá que se localiza o mundo dos espíritos, os guardiões dos vivos.

65 2018.

Quando chegamos em *Etenhiritipá* o sol já estava iluminando um imponente céu azul. O velho Sumené sentou-se embaixo de uma cabana coberta com palhas de buriti, onde iria dar início a sua ornamentação ritual. Segurando uma afiada lâmina de barbear, o filho mais velho de sua recém-falecida tia raspou-lhe completamente os cabelos. O ato de raspar os cabelos representa respeito e luto para com a pessoa finada e é feito toda vez que um parente próximo vai a óbito.

Essa cena foi a primeira de uma generosa coleção registrada naquele dia. Logo que as ações ritualísticas foram ganhando intensidade, com a reunião de um numeroso grupo de familiares, pude avistar um jovem xavante empunhando uma atenta câmera que fotografava e filmava todos os detalhes do ocorrido.

Foi assim que conheci Utebrewê. Nascido na TI Pimentel Barbosa, ao lado da Serra do Roncador, ele havia herdado – já há alguns anos – o ofício do cineasta Caimi Waiassé. Este último, por sua vez, foi um dos primeiros indígenas a serem formados pelo projeto Vídeo nas Aldeias. Na década de 1990, Caimi foi presenteado pela antropóloga Laura Graham com uma câmera e um gravador. Desde aquele ato, havia recebido a missão de ser o cinegrafista oficial para os registros dos rituais da aldeia. Quando se tornou adulto, passou a trabalhar, primeiro, na associação de sua comunidade e, depois, na escola local. Sendo assim, precisou dividir o seu tempo entre os registros e as atividades políticas e pedagógicas. Sem poder se dedicar integralmente ao ofício, ele passou seus conhecimentos para o jovem Utebrewê. Adiante voltaremos a nos referir a esses realizadores de forma mais aprofundada, trazendo um breve histórico de seus respectivos processos de formação enquanto cineastas. Por ora, as informações preliminares até aqui apresentadas têm o objetivo de situar o leitor sobre esses atores sociais que possuem protagonismo no campo do audiovisual e desenvolvem trabalhos relevantes em suas respectivas comunidades.

Figura 02 – Cacique Sumené (sentado) em processo de raspagem dos cabelos.
Aldeia Éténhitpa, 2018.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador. Foto: Gilson Costa.

Durante o tempo que acompanhei o ritual naquela manhã, pude perceber que Utebrewê não se desfez sequer um instante de sua câmera. Era como se aquele equipamento fosse uma extensão de seu próprio corpo. Logo percebi que não dava para “concorrer” com o jovem *dapotó’wa*⁶⁶. Haja vista a estreiteza que cultivava na comunidade, ele sempre dava um jeito de obter os melhores ângulos para capturar os fragmentos daquele momento. Tal pertencimento do realizador indígena para com seu povo, sua comunidade, parece ser um dos grandes diferenciais na legitimidade de seus registros e, conseqüentemente, da potência das narrativas audiovisuais decorrentes dessas circunstâncias.

66 O termo *dapotó’wa* faz referência à pessoa que manipula a câmera de vídeo, por sua vez denominada como *daptozé* (Leal; Caminat *et al*, 2015).

Abrindo um parêntese, avalio que o registro imersivo confere uma força singular ao cinema indígena. Em *Waia'Rini – o poder do sonho* (2001), de Divino Tserewahú, essa potência se evidencia de modo particular na condução da narrativa. Arrisco dizer que ela se manifesta com tal intensidade que Divino se inscreve, simultaneamente, como participante ativo do ritual e como cineasta atento aos detalhes – detalhes estes muitas vezes inalcançáveis a qualquer outro *waradzu*. Esse duplo pertencimento imprime ao documentário uma autenticidade rara e, ao mesmo tempo, subverte procedimentos consagrados da produção fílmica ocidental, ao fazer do realizador também personagem de seu próprio filme.

Retomando a situação etnográfica vivenciada em *Etenhiritipá*, quando a paramentação ritual foi concluída, o cacique Sumené encontrava-se pronto para exercer a função cerimonial atribuída ao *wamaridzuptede'wa* (termo que pode ser traduzido como “dono da paz”), ator social responsável pela mediação diplomática entre grupos ou indivíduos em situação de conflito. Na situação que descrevo, foi possível constatar empiricamente que sua presença no ritual fúnebre denotava tanto o afeto cultivado por ele em relação à família da pessoa falecida quanto o vínculo que esta nutria por ele. Seu corpo fora pintado com uma mistura de urucum e cera de abelha; o couro cabeludo raspado acentuava o grau de parentesco que mantivera com a finada. Por fim, recebeu sobre a cabeça uma espécie de pó branco, produzido a partir de um vegetal denominado '*wamari*'⁶⁷. Ele estava, então, preparado para cumprir sua função cerimonial.

O passo seguinte do ritual consistia em uma caminhada até a cova onde o corpo de sua tia fora enterrado dois dias antes. Para o registro dessa etapa, Utebrewê pediu que eu permanecesse na retaguarda, enquanto ele se encarregaria das imagens a partir do enquadramento frontal. Desse modo, comporíamos dois pontos de vista

67 Delgado também registra o nome ritual '*wamaridzutede'wa* ou '*wamaritede'wa* como sendo o dono do '*wamari*'; “isto é, o dono de um pó branco extraído de um tipo de madeira de mesmo nome, considerado um pacificador” (2008, p. 16).

complementares da breve procissão em direção ao cemitério tradicional, situado a cerca de 300 metros do pátio da aldeia.

Figura 03 – Caminhada até o cemitério tradicional: à frente, cacique Sumené. Aldeia Etenhiritipá, 2018.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador. Foto: Gilson Costa.

Por respeito aos segredos do povo Xavante não relatarei os outros procedimentos do ritual. No entanto, subsiste um pequeno e instigante detalhe que quero compartilhar: após a última invocação fúnebre, o espírito estaria pronto para seguir seu caminho rumo à Serra do Roncador. Subitamente, uma revoada de pássaros apareceu sobre nossas cabeças e, após alguns rodopios, sumiu no horizonte em direção ao leste. Quando eu já descansava, sentado embaixo da majestosa sombra de um pé de jatobá, fui indagado por Utebrewê se havia observado os referidos pássaros. Minha resposta foi afirmativa e despretensiosa. E foi daquele jovem que emanou a explicação: os pássaros estavam ali para acompanhar o espírito até sua morada final:

a Serra do Roncador. Eram eles que iriam garantir que a viagem fosse segura. Desde então, o trabalho e a sabedoria de Utebrewê passaram a fazer parte de meu interesse nesta pesquisa.

Em nossas primeiras conversas tivemos certa dificuldade em nos entendermos. Utebrewê não dominava completamente o português e eu, por minha vez, entendia apenas um ou outro termo xavante. Isso não inviabilizou nossa comunicação. Perguntei a ele por que registrava tudo que se passava a seu redor. Em um primeiro momento, ficou em silêncio, pensativo. Olhou para a fresta de sol entre os galhos do imponente jatobá e respondeu: “É para manter na memória, para não esquecer. Para ficar vivo!”.


Laura Graham interpreta que, na organização social xavante, os mortos compõem uma espécie de categoria de idade, a última do ciclo de existência do indivíduo. Para a autora a inter-relação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos denota uma estratégia de perpetuação da cultura xavante que não se esgota com o desaparecimento da vida biológica. Aguerridos à importância política que sobressai sob a perspectiva cultural, “os Xavante engajam-se continuamente em tentativa de estabelecer uma continuidade entre os vivos e os mortos, de alinhar presente e passado, e de promover uma perpetuação cultural ao longo do tempo”⁶⁸.

Os velhos, pela oralidade, buscam garantir que essa disseminação seja alimentada e mantida no seio social. As histórias sobre a vida e a morte, o acesso ao mundo dos mortos, por meio dos sonhos, contribuem para a manutenção da vida social. De outra parte, jovens como Utebrewê, que ainda não alcançaram o mesmo nível de sabedoria dos velhos, utilizam-se da força da imagem buscando o mesmo objetivo: promover a perpetuação cultural ao longo do tempo pela memória visual/imagética como forma de resistir ao assolamento cultural da sociedade envolvente.

68 2018, p. 158.

No próximo capítulo, meu objetivo é apresentar alguns dos atores sociais que cotidianamente se articulam para que o audiovisual seja uma realidade em diferentes aldeias Xavante. Farei um mergulho na trajetória desses personagens no sentido de elucidar como se deu, em cada um dos casos, o processo de apropriação e domínio da técnica e da tecnologia do audiovisual e como isso reverbera no cotidiano da aldeia. Considero esses realizadores como sujeitos protagonistas responsáveis, muitas vezes, por modular a relação das comunidades com a sociedade envolvente, incorporando o cinema como instrumento favorável ao campo de interesse de sua coletividade.

Por fim, sublinho que, nas comunidades onde realizei o trabalho de campo, é possível admitir ao menos duas tendências preva-lentes quanto aos objetivos dos vídeos produzidos: a primeira delas, engloba um conjunto de registros geralmente voltados para a própria comunidade, ou seja, são direcionados ao desfrute “doméstico” cumprindo a função de promover o entretenimento comunitário, a apreciação de rituais executados em diferentes ocasiões, de instrumentalizar a memória coletiva do grupo e ainda, como meio pedagógico utilizado nas escolas e nas reuniões da comunidade. Um outro conjunto de filmes, além dos objetivos já citados, são deliberadamente produzidos para circular além dos limites locais, buscando atingir a sociedade externa. Sem menosprezar a importância dos primeiros, minha análise se propõe a estreitar seu foco para estes últimos, entendendo sua importância enquanto expediente que busca reverberar, no âmbito externo, uma representação construída sob protocolos definidos segundo os desejos dos próprios Xavante.

A young indigenous child, likely from Brazil, is the central focus. The child has dark hair with a red headband and red body paint. They are wearing a white necklace with two large white tassels and a white bracelet on their right wrist. They are holding a wooden staff with several yellowish, knob-like objects attached to it. The background is slightly blurred, showing another person with dark skin and a white necklace. The text is overlaid on the left side of the image.

**O cinema
indígena
é uma arma...
Uma forma de
mostrar nossa
identidade, de
sermos indígenas
verdadeiros**

ABRINDO A CENA: REALIZADORES XAVANTE EM PRIMEIRO PLANO



Waptés (adolescentes) durante uma das fases do processo cerimonial de iniciação xavante - Aldeia Sangradouro/2025. Foto: Gilson Costa

2.1 – Trajetórias que ficam

Durante os quatro anos em que estive envolvido na pesquisa que resultou neste livro, me deparei com a oportunidade de conviver, trabalhar, viajar e dialogar com diferentes realizadores que produzem relevante diversidade de registros imagéticos sobre e com as suas comunidades. Gravações de rituais, imagens do cotidiano da aldeia, reuniões, atos políticos e diversas outras urgências do povo Xavante conformam um pujante mosaico audiovisual que vem se avolumando desde que diferentes grupos que compõem a etnia optaram por apoderar-se da linguagem do vídeo como instrumento a ser usado de acordo com os objetivos estabelecidos pela comunidade, fortalecendo suas práticas no campo da política de identidade. Os resultados dessas ações são acessados por diferentes públicos: exposições no pátio da aldeia, festivais e mostras de cinema, eventos acadêmicos, sessões fílmicas no interior de escolas indígenas e não indígenas, além de constituírem uma intrincada rede de intercâmbio entre as diferentes aldeias xavante.

Obviamente que, entre esses realizadores, é possível se deparar com diferentes níveis de domínio e manejo das tecnologias de produção audiovisual, além das múltiplas finalidades empregadas pelo meio. Portanto, nesse universo, temos documentaristas como Divino Tserewahú e Caimi Waiassé que são reconhecidos, inclusive internacionalmente, tanto pela atuação militante no campo quanto pelo conjunto de suas obras. Já outros, como o jovem Utebrêwe e o professor Valeriano Rãiwí'a, são realizadores que estão em fase de formação e aperfeiçoamento, mas que já desenvolvem importantes projetos em suas respectivas comunidades.

Considerando a dinâmica da política interna entre os Xavante, Laura Graham⁶⁹ já chamou a atenção para o fato de que a função de cinegrafista, por sua notabilidade no âmbito gregário, é um ofício

69 2016; 2018.

comumente designado por meio da chancela dos anciões. O posto configura prestígio e respeito social dada a relevância que a comunidade direciona aos registros realizados. Como consequência dessa distinção, possuir uma boa câmera é sinônimo de poder na arena local. Tal fato pode fazer da posse do equipamento uma contingência para competições de interesses entre atores e grupos gregários. De outra parte, conforme pude constatar em diferentes relatos, a atribuição requer certa dose de dedicação e comprometimento, já que são constantemente cobrados pelos resultados dessa incumbência.

A esse respeito, o próprio Divino Tserewahú constantemente precisa se reportar aos velhos para realizar o seu trabalho. No laboro de sua práxis é comum a intervenção destes, tanto na definição dos temas abordados nos filmes quanto no processo de edição e finalização dos mesmos.

Ainda me recordo, por mais de uma vez, de circunstâncias em que Divino teve que alterar sua agenda em função de demandas urgentes oriundas das necessidades de sua comunidade. Lembrome de uma ocasião em particular, em que precisamos interromper um trabalho⁷⁰ porque a comunidade, em protesto contra um atropelamento que vitimou fatalmente um indígena, resolvera fazer uma ação e interromper o fluxo da BR-070. O ato político não aconteceria caso os velhos não tivessem a certeza de seu registro imagético. Diante disso, Divino teve que partir às pressas transpondo os 210 km que separavam o campus da UFMT, em Barra do Garças, da aldeia Sangradouro, próxima ao município de Primavera do Leste (MT). Sob o olhar da câmera atenta de Tserewahú, o protesto foi materializado e o grupo fez chegar, pelos registros audiovisuais produzidos na ocasião, as reivindicações que cobravam da administração estadual

70 Durante o ano de 2018, o NPD/UFMT realizou a digitalização de um conjunto de fitas magnéticas com imagens produzidas por Divino. Como consequência dessa parceria, tive diversos encontros com Divino naquele laboratório. Além das visitas que fiz a sua aldeia (2018 e 2019), nossas reuniões em Barra do Garças renderam projetos de filme em conjunto, parcerias institucionais e projetos culturais.

melhorias na sinalização da via expressa bem como a regulamentação do tráfego de cargas pesadas no perímetro próximo à TI Sangradouro.

Fechando este parêntese, indico ao leitor que o objetivo deste capítulo é abrir espaço para as palavras dos realizadores xavante buscando interpretar a visão destes sobre a relevância social, cultural e política do audiovisual que produzem em suas respectivas comunidades. Assim, recorro a uma série de entrevistas e vivências que realizei ao longo de três anos em diferentes aldeias da etnia.

Dentre os personagens que entrevistei⁷¹, como critério de predileção, levei em consideração o fato de que os mesmos são depositários de um histórico relevante no trabalho com audiovisual entre seu povo, e que, de diferentes maneiras, tiveram participação em alguns dos filmes que são discutidos neste livro. Outro fator que contribuiu para a escolha foi a familiaridade com o idioma português, o que favorecia a conversa deste pesquisador com os entrevistados⁷². Sendo assim, ao cabo dessa seleção, foram elegidos os seguintes nomes: Utebrewê Xavante (da aldeia *Etenhiritipá*, TI Pimentel Barbosa) e Valeriano Rãiwí'a (aldeia homônima à TI Sangradouro). Já a entrevista com Divino Tserewahú foi realizada em uma ocasião específica para esse fim. Um quarto personagem, de grande relevância para a trajetória do audiovisual entre os Xavante, foi o professor Caimi Waiassé da aldeia *Etenhiritipá*, na TI Pimentel Barbosa, que, junto com Divino Tserewahú, foi um dos primeiros Xavante presente na intensa experiência de formação de cineastas indígenas do projeto Vídeo Nas Aldeias (VnA).

71 No total, foram realizadas dez entrevistas. No entanto, mediante a exaustiva timidez (típica dos Xavante), estas conversas resultaram em respostas excessivamente curtas, que, por mais que aqui não constem explicitamente, contribuíram para diferentes enunciações diluídas no corpo do texto.

72 Ainda que este fator tenha sido relevante, a entrevista com Utebrewê foi realizada no idioma Xavante. Esse entrevistado entendia as minhas perguntas (feitas em português), mas tinha dificuldades em articular a fala fora de seu idioma. A tradução para o português foi feita pelo indigenista Alexandre Lemos e pelo xavante Gideão Twate Butse.

Minha intenção com esta ação metodológica é, em certa medida, tencionar com a provocação apresentada por Gayatri Spivak⁷³, quando instiga a pesquisa social a refletir quanto ao lugar de fala proporcionado aos “sujeitos” pesquisados. Para isso, a autora lança o seguinte questionamento: *pode o subalterno falar?*. Não sem correr o risco de reproduzir práticas verticais que, vez ou outra, pincelam as pesquisas com minorias étnicas, intento trazer para o primeiro plano as palavras desses realizadores com o objetivo de interpretar a relevância (social, étnica, cultural e política) do audiovisual xavante segundo o ponto de vista daqueles que estão na ponta do processo. Ou seja, dar relevo à versão desses atores sociais que estão inseridos em suas respectivas comunidades e construindo, no dia a dia, um *campo de possibilidades*⁷⁴ para o audiovisual xavante.

Não por acaso, tal propósito abre a segunda metade desta pesquisa. De fato os Xavante apresentados acima, junto com alguns outros nomes, são legítimos coautores deste trabalho. Essas pessoas destilam fabulosamente uma propriedade intelectual que é, a um só tempo, fazer-pensar e pensar-fazer. Neste pensar que nutre o fazer (e vice-versa) estão incorporadas a trajetória ancestral da experiência da etnia e a sabedoria alimentada por uma oralidade que é naturalmente dinâmica, consistindo o vasto cabedal da memória coletiva do povo Xavante.

Portanto, são eles, no âmbito desta pesquisa, que estão se colocando como mediadores que modulam e tornam possíveis as reflexões que aqui estão sendo propostas desde a primeira linha. Com este fermento, arriscamos estimular a abertura dialógica entre a posição de pesquisador (que, como tal, responde pelos erros e acertos do empreendimento) com os parceiros xavante que, por serem frutos da coletividade, ecoam o posicionamento de um complexo organismo social.

73 2010.

74 Velho, 2003.

2.2 – Utebrewê Xavante, o menino prodígio

Meu filme não é só cultura, só festa e ritual. Também penso que é importante gravar esses conflitos, por isso, eu busco apoio e a comunidade gosta. Estou atento aos problemas que tem em Pimentel Barbosa para poder registrar. (Utebrewê Xavante)

Utebrêwê ainda era uma criança com pouco mais de dois anos de idade quando, em novembro do ano de 1995, dois aviões de pequeno porte pousaram em meio ao Cerrado trazendo os integrantes da banda de *heavy metal* Sepultura, acompanhados por uma parafernália de equipamentos de som. Era um encontro que se tornaria histórico, tanto para a banda quanto para os Xavante de Pimentel Barbosa. O resultado desse concílio produziu a faixa de nome *Itsári*⁷⁵ no sexto e mais aclamado álbum da banda: o disco *Roots*. Não demorou muito para que as imagens realizadas durante os três dias em que os *meta-leiros* estiveram na aldeia ganhassem o mundo.

Quando o cacique Cipassé recebeu a banda em seu território, tinha consciência dos riscos desta ousada atitude, mas acreditava, conforme o tempo demonstrou, na projeção que o encontro poderia proporcionar para o seu povo. Logo após o lançamento do álbum e seu sucesso (de crítica e de público) a performance vocal dos Xavante ecoou em diferentes países. Esse e tantos outros projetos, estrategicamente capitaneados por meio de parcerias, fizeram da aldeia de Cipassé uma referência em ações nas quais a projeção simbólica foi sinônimo de articulação e prestígio da cultura xavante⁷⁶.

Crescido nesse universo, desde muito pequeno, Utebrewê atestava, com o típico olhar de curiosidade da criança xavante, a presença de pesquisadores, documentaristas e profissionais de

75 Na língua Xavante o termo pode ser traduzido como raiz.

76 Outros projetos de relevância política e cultural para os Xavante de Pimentel Barbosa são relatados com maestria por Laura Graham (2005; 2018).

televisão (além de outras estirpes de *waradzu*) portando equipamentos de imagem e som que sempre chamavam a atenção da comunidade. Tal conjunto de experiências despertou a afeição que desenvolveu para o audiovisual. Antes dele, na sua aldeia, Caimi Waiassé e Jorge Protodi já tinham sido iniciados no projeto Vídeo nas Aldeias e se tornaram personagens importantes no cenário do audiovisual indígena. O próprio Cipassé, o cacique que recebeu o Sepultura, veio a ser personagem do longa-metragem *Estratégia xavante* (2006), um documentário que conta a saga de crianças xavante, meticulosamente escolhidas pelos velhos e adotadas por famílias não indígenas, que foram estudar a cultura do branco nas grandes cidades com o objetivo de se tornarem interlocutores com a sociedade envolvente.

Com singular simpatia e aspiração em se tornar uma referência para a sua geração, Utebrewê é, certamente, o mais jovem realizador que participou diretamente desse projeto. Dada a sua jovialidade, é de se admirar o trabalho que vem concretizando em sua comunidade. A relação com o audiovisual teve o incentivo determinante de Caimi Waiassé e de seu tio Jorge Protodi. Durante nossa entrevista, por diversas vezes, estes nomes foram citados. Vejamos um exemplo:

Perguntei ao Caimi Waiassé e [a]o Jorge Protodi como se fazia vídeo e como aproximar imagem e então [eles] me perguntaram se eu gostava. E disse que sim, e logo eles iam explicando para mim os detalhes e gostaram das minhas ideias. Agora eu assumi este papel. Por isso estou aqui com o pessoal na casa de vocês⁷⁷. (Utebrewê, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Além dessas influências, seu histórico de contato com audiovisual é bastante similar ao dos demais cineastas que aqui estamos

⁷⁷ Quando Utebrewê usa o termo “casa de vocês”, na verdade, está se referindo ao fato de ter sido indicado por sua comunidade para fazer o curso de formação em audiovisual organizado pela Funai – CR Xavante e que teve o apoio institucional do NPD/UFMT. Portanto, a “casa de vocês” era, neste caso, as instalações da UFMT.

considerando: de uma forma ou de outra, a proximidade com o campo provém de uma curiosidade pessoal alimentada com a presença da câmera trazida por não indígenas em situações de filmagens de rituais, trabalhos, pesquisas ou outros eventos na/da comunidade.

Suas primeiras experiências se iniciaram com o uso de uma pequena câmera doméstica, com a qual realizava registros aleatórios no pátio da aldeia: crianças brincando, corrida de tora, cantos e danças durante os rituais da comunidade eram os temas mais recorrentes. Quando estava mais “treinado”, migrou para uma pequena câmera semiprofissional, com a qual conseguiu aprimorar algumas técnicas e gravar com maior intensidade.

Em que pese o histórico de sua comunidade de origem, o jovem cinegrafista relata que desde pequeno, ainda na fase adolescente, ficava impressionado com a possibilidade do equipamento capturar e reproduzir as imagens que estavam sob o “olho da câmera”. Em poucas palavras conta como, por iniciativa própria, conseguiu se aproximar cada vez mais do audiovisual:

Chegavam os brancos de fora na aldeia e eu perguntava da ferramenta, de celular e de filmadora. Sempre tive vontade de aprender como usar para filmar e pegava celular emprestado de alguém para filmar e foi assim que cheguei, que melhorei meu trabalho. Aos poucos, fui começando a fazer filmes de verdade. (Utebrewê, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Desde o ano de 2016, tem assumido o papel de cinegrafista “oficial” da comunidade, já que seus tutores, envolvidos em diferentes compromissos no âmbito local, lhe repassaram o ofício. Considerável parte do seu trabalho consiste em realizar os registros dos rituais do grupo. Além de utilizar o vídeo, Utebrewê é também um eminente fotógrafo. Quando fala sobre sua tarefa, fica perceptível a importância que atribui ao ofício:

Não é fácil trabalhar na filmagem, fazer vídeo dentro de nossa sociedade a'uwe. Tem que fazer bem feito para lembrar do nosso ritual, trabalhar, registrar e resguardar nossa memória através da filmagem com a nossa comunidade. A comunidade cobra muito. (Utebrewê, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Quando se produz imagem no interior de uma aldeia xavante, é comum que as pessoas esperem o retorno do material gravado para apreciação ou até mesmo arquivos em mídias digitais como *pen drives* ou *links* para acesso on-line. Diante de experiências frustradas com o trabalho dos brancos, que, por vezes, não apresentam qualquer tipo de *feedback*, Utebrewê assume para si um importante desafio:

Quando aquele que tem contato com o Xavante vem filmar na aldeia, eles fazem o vídeo e eles vão embora. Não deixa nada do vídeo que produziu na aldeia. Por isso, queremos nós mesmos produzir os nossos vídeos. Quando a comunidade pergunta sobre o vídeo, nós podemos fornecer para ele daquilo que foi produzido e assim podemos fazer um bom trabalho em nossa comunidade. Com esse pensamento temos que continuar fazendo este trabalho de vídeo. E como jovem, para que a gente se respeite uns com os outros, eu vou continuar não só filmar, mas registrar com escrita e legenda. (2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Com este posicionamento, nosso personagem nutre uma importante modulação política sobre a relevância do audiovisual para sua comunidade e, mais ainda, sobre a necessidade do próprio Xavante ter o domínio e a autonomia para realizar a captura da imagem. Uma preocupação em particular aparece como justificativa para seu trabalho: priorizar o registro dos aspectos culturais que, segundo seu entendimento, estão sendo abandonados e/ou esquecidos, principalmente pelos mais jovens. Nesse gesto, sua preocupação ressalta a

consciência acerca da função didática do material filmado enquanto recurso que pode ser trabalhado na escola como auxiliar ao processo da educação tradicional xavante. Acredita que esse é um caminho para que os jovens possam preservar os traços que aparentam mais determinantes daquela cultura.

Como já mencionei neste livro, a preocupação em torno da autonomia e do protagonismo indígena no processo de produção audiovisual é uma demanda que também se expressa na consciência dos velhos. Sendo assim, é de se esperar que a fala de Utebrewê traga, na verdade, um anseio e um desejo que são também os da comunidade, reverberando aceno positivo para uma formulação que Laura Graham⁷⁸ nomeou como “soberania representacional”. O conceito é relevante uma vez que busca identificar, no cenário contemporâneo, como populações nativas exercem o controle social, político e processual sobre os bens simbólicos produzidos no âmbito da comunidade e sobre os protocolos que estruturam suas práticas culturais. Nessa dimensão, ao menos no tocante às populações xavante, o audiovisual ganha centralidade.

Nesta percepção, Utebrewê tem a exata medida da importância que o seu trabalho, enquanto cinegrafista, representa para a coletividade. Essa compreensão, espelhada em sua curta, mas promissora trajetória, fortalece o argumento em torno da apropriação estratégica desses meios e sua ressonância comunitária. Vejamos um outro trecho de sua fala:

Na minha aldeia as pessoas gostam do meu trabalho, eles assistem gostam e ficam alegres. Por isso me dedico muito ao trabalho que faço. Quando fiz filmagem na aldeia Santa Cruz, fiz a gravação do ritual lá, o pessoal de lá assistiram e gostaram também. Por isso estou aqui, para aprender mais e para produzir melhor. (Utebrewê, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

78 2016.

Suas imagens, como fica evidente nesse relato, circulam entre diferentes aldeias e compõem parte importante do repertório de entretenimento dos jovens e dos velhos. Esses mesmos registros são utilizados para exibir, no âmbito gregário, a performance dos grupos durante as práticas dos rituais, em especial as danças em círculo e os cantos que as embalam. Desfrutadas no contexto da etnia, armazenadas em *DVDs*, *pen drives* e *links*, essas imagens integram frações significativas da reminiscência comunitária. Como sabedor dessa conjunção o cinegrafista empenha esforços para não desapontá-los. Tal responsabilidade faz com que ele assuma, com afinco, a sua missão e já faça projeções para continuar contribuindo no seu meio social. Em outro segmento da entrevista, destaco o seguinte relato:

Muitas vezes quando eu sonho, me vejo fazendo filmes, me vejo trabalhando com a câmera. Talvez por isso eu tenho esta força. Vejo que é minha missão trabalhar com cinema para ajudar a comunidade. Para que assim o branco respeite mais a nossa comunidade. Meu grande sonho distante é poder filmar em todas as aldeias e depois poder mostrar pra todo mundo. Eles ficam felizes quando assistem aos filmes. Ficam alegres. Lembram dos que já morreram, por isso ficam alegres em preservar a memória. (Utebrewê, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

A professora e pesquisadora Severiá Idioriê entende o sonho como um diálogo entre os mestres ancestrais e o sonhador para que “se constitua uma visão de mundo e assim a realidade possa ser compreendida”⁷⁹, por meio dele, endossa a autora, é possível “ouvir os cantos transmitidos, enxergar lugares e caminhos bons a serem trilhados”. Dada essa dimensão⁸⁰, o fato de o desejo aparecer nas

79 2016, p. 47.

80 Sobre a relevância social do sonho entre os Xavante de Pimentel Barbosa, ver Laura Graham (2018).

experiências oníricas de Utebrewê pode ajudar a entender como ele leva a sério o ofício e como isso impregna o seu cotidiano. Seu fazer e sua vida social estão entrelaçados na perspectiva de seu trabalho com o audiovisual. Reivindica este papel, pois advoga que o cineasta indígena, por ter o conhecimento da cultura que retrata, atinge um maior grau de fidelidade àquilo que está sendo registrado. Considera que boa parte dos produtos audiovisuais realizados por não indígenas comumente estão saturados de distorções, apresentando elementos culturais desconexos do contexto filmado o que, segundo sua opinião, pode prejudicar a cultura do seu povo (haja vista que o resultado desses produtos comumente são projetados, também de forma descontextualizada, em diferentes ambientes sociais):

Antigamente não tinha cineasta indígena. Então, os filmes perdiam muito porque o pessoal que filmava não sabia direito o que estava fazendo. Por isso, quando o próprio Xavante filma, o ritual não perde, não mistura as partes e não fica confuso. Por isso, nós estamos aprendendo cada vez mais. Hoje em dia o jovem também está aprendendo, fazendo cursos e correndo atrás de equipamentos para poder produzir. (Utebrewê, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Como sujeito atuante em seu meio social, afirma-se na posição de estar atento aos problemas de sua comunidade, principalmente aos conflitos de terra ou com fazendeiros da região. Nesse papel busca registrar as articulações emergidas do chão de sua aldeia. Essa noção, que está ancorada na pragmática de usar as imagens como instrumento para a luta de seu povo, aparece explicitamente em uma de suas falas:

Quando tem conflito com fazendeiro eu procuro entender e registrar isso para a minha comunidade. Hoje em dia qualquer coisa que está acontecendo [em relação aos diferentes conflitos que possam atingir a sua

comunidade] eu estou atento para registrar para a comunidade e depois conversar sobre isso. Eu sempre procuro apoio no Sefapro, na Funai [...] para poder estar registrando estes conflitos. Meu filme não é só cultura, só festa e ritual. Também penso que é importante gravar estes conflitos, por isso, eu busco apoio e a comunidade gosta. Estou atento aos problemas que tem em Pimentel Barbosa para poder registrar. (Utebrewê, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Dada a conjuntura de alerta diante da possibilidade da implantação e pavimentação de um grande trecho da BR-080⁸¹, Utebrewê admite que sua comunidade se encontra em estado de permanente mobilização. Como é uma pauta política de grande interesse comunitário, principalmente quando considerados os riscos ecológicos, sociais e culturais para diferentes aldeias da TI Pimentel Barbosa, ele se coloca como importante agente nesse processo de resistência: com sua câmera, vem acompanhando as reuniões, os debates no interior da comunidade e todos os eventos relacionados a essa agenda. Os registros, conforme indica, poderão fazer parte de um material mais amplo a ser usado para conscientização da comunidade no sentido de fortalecer a luta contra os prejuízos sociais e ambientais consequentes dessa empreitada. O audiovisual, nesse sentido, além de sua função pedagógica visando a esclarecer os impactos e prejuízos que atingirão diretamente a comunidade, também resulta como um meio de contestação à versão oficial que busca implementar uma retórica desenvolvimentista deturpando as consequências do empreendimento capitalista. Nessa atmosfera de disputa, os conflitos territoriais futuros se

81 A pavimentação e implantação da BR-080, ligando os municípios de Ribeirãoascalheira (MT) e São Miguel do Araguaia (GO), faz parte de um grande empreendimento pleiteado por gigantes do agronegócio, com o objetivo de abrir um grande canal de escoamento para a produção de grãos no estado de Mato Grosso. A ameaça ao território decorre principalmente da proximidade da iniciativa com parte significativa dos territórios da etnia Xavante, além dos prejuízos ambientais ao rio Araguaia e ao rio das Mortes, importantes meios de recursos hídricos para toda a região do Araguaia.

tornam iminentes. Para isso, é necessário apoiar sua comunidade no sentido de ampliar os instrumentos de resistência e de defesa social.

2.2.1 – A palavra dos velhos

A consulta aos velhos é uma prática comum em seu trabalho com o audiovisual. Sempre que possível, quando está imerso na montagem dos registros que produz, Utebrewê tem por hábito apresentar as diferentes versões de montagem aos velhos a fim de mapear os caminhos pretendidos com os filmes. Com tal procedimento, consegue aprimorar os conhecimentos sobre a cultura e aprimorar o alinhamento do seu trabalho aos desejos da comunidade. Ou seja, mais uma vez, encontramos em sua fala, elementos que atestam o caráter coletivo da produção audiovisual indígena, mostrando que esta prática não está distante do *modus operandi* da cultura local. Dessa maneira, a produção audiovisual também passa a ser orgânica, por estar na pauta da política comunitária. Durante a entrevista, ele cita, a título de exemplo, um dos trabalhos realizados na aldeia Santa Cruz (TI Pimentel Barbosa), no qual participou – junto com outros indígenas – do processo de registro do ritual *darini*⁸². Sempre que tinha a oportunidade, apresentava o material bruto para os velhos, tentando obter a aprovação destes e também receber orientação dos procedimentos para os próximos passos da filmagem:

No geral, os velhos aprovam meu trabalho. Quando estou filmando, eles ficam olhando, verificando meu trabalho. Depois eu mostro pra eles e tem o momento de ter a aprovação. Eu acho muito importante a palavra dos velhos. A opinião sobre a produção. Quando eu filmava o *darini*, na aldeia Santa Cruz, eu colocava as imagens no computador e mostrava para os velhos: olha aí como eu estou fazendo. Então, eu

82 Conforme já aludimos, o *darini* (também referido como *wai'a rini* ou somente *wai'a*) é um complexo cerimonial de forte apelo espiritual e de grande relevância entre as comunidades xavante.

tenho este objetivo de filmar e mostrar para ver se a comunidade aprova e escutar a opinião. (Utebrewê, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Com tais procedimentos, o seu laboro parece seguir uma mesma dinâmica encontrada na prática de outros realizadores e já descrita em pesquisas anteriores, a exemplo dos estudos de Graham, Leal e Belisário⁸³. Isso reforça um dos argumentos que estamos desenvolvendo nesta pesquisa: o cinema xavante não pode ser observado apenas sob uma perspectiva de caráter individualista, dentre outros fatores, as práticas culturais e as dinâmicas estruturantes da política interna da comunidade são elementos que corroboram para os rumos que os filmes e registros apresentam enquanto resultado final.

2.2.2 - Recado para um outro devir

Dentre as experiências que figuram com maior relevância em sua trajetória com o audiovisual, Utebrewê se recorda com orgulho da participação em um dos episódios da série televisiva *Amanajé – mensageiro do futuro*. O projeto⁸⁴ convidou 13 etnias⁸⁵ da região Centro-Oeste para a produção de uma série com 13 episódios⁸⁶, na qual cada grupo indígena foi desafiado a realizar um curta-metragem em formato de “filme-carta” para deixar como mensagem para as gerações futuras. Para representar o povo Xavante, a Associação Xavante *Etenhiritipá*, em parceria com a Escola Estadual Indígena Samuel Sahutuwe, encampou o projeto e, como resultado, nasceu o curta *Wanãridobe* (2016).

83 2016; 2012, 2018; 2018, respectivamente.

84 *Amanajé – o mensageiro do futuro* consta como um projeto aprovado no âmbito da primeira edição do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav/TVs Públicas/2014). O projeto foi desenvolvido pela produtora Kam Filmes LTDA e, além da produção dos curtas, também foram oferecidas oficinas de produção audiovisual para as comunidades envolvidas.

85 As etnias contempladas foram: Karajá, Āwa, Javaé, Tapuia, Kuikuro, Kalapalo, Ikpeng, Kisédjê, Kaiabi, Xavante, Terena, Guarani Kaiowá e Guarani Nandeva.

86 No dia 05 de fevereiro de 2019, a TV Cultura transmitiu em rede nacional o primeiro dos 13 episódios produzidos. Na sequência, os outros filmes foram exibidos, um a cada semana.

O filme, que cobre uma prática cultural executada pelos padriños na parte final do ritual *danhono*, é exemplo pertinente para se pensar o envolvimento social em torno de uma obra audiovisual. Em certo sentido, sua produção alterou a dinâmica de toda a comunidade, uma vez que essa concordou com a execução do ritual fora das circunstâncias tradicionais, tornando o filme possível. Também demarca o envolvimento da escola local, já que professores e alunos endossaram a efetividade da obra. De outra parte, a participação do *warã*, o Conselho dos Anciões, outorga a legitimidade do filme e lhe atesta seu caráter coletivo. Nesse meio, Utebrewê se destaca como protagonista e dá o recado final, asseverando a resiliência cultural de *Etenhiritipá*: “mesmo que a cultura não indígena tenha nos cercado, o canto *wanãridobe* vai se manter vivo no meio de nós”. Essa referência se constitui como uma metáfora que remete à importância das práticas culturais como vetores estruturantes da afirmação identitária do povo Xavante e testifica, pelo audiovisual, como essas mesmas práticas são articuladas estrategicamente como políticas de interação com a sociedade não indígena.

Ao descrever esse curto perfil de Utebrewê, pretendo apresentar vestígios que compõem um quadro cada vez mais comum entre os realizadores xavante: são jovens, estão em um processo de formação e possuem, no geral, relevante intensidade de contato com a sociedade envolvente. Não obstante, esta condição, como veremos logo mais, foi a tônica que delineou a trajetória de outros realizados, a exemplo de Caimi Waiassé que, antes de se tornar *wapté* (adolescente), já enfrentava os desafios de sobreviver em uma sociedade incongruente com sua cultura.

Outro fato a ser destacado é que, assim como os demais xavante que estão em um processo de formação no audiovisual, ele já possui referências entre cineastas de seu próprio povo. Tanto Caimi Waiassé, Jorge Protodi e Divino Teserewahú são realizadores que conquistaram um importante histórico no audiovisual indígena e, com os quais, mantém contato pessoal; portanto estes participam diretamente do

seu processo de formação. Corroborando com as proposições de Graham⁸⁷, advogo que esse fato se apresenta como índice importante que nos permite presumir um cenário otimista para o audiovisual xavante, no sentido de que, o acesso às tecnologias e a processos de formação possa trazer ainda mais autonomia de trabalho para esses realizadores. Tal conjuntura pode significar, em um futuro próximo, o incremento da produção cada vez mais diversificada de filmes que, para além dos rituais e do cotidiano comunitário, fortaleçam a luta no campo visual rompendo com a abordagem majoritária do indígena pelo olhar do outro (não indígena) e assentando protagonismo singular na produção de narrativas que assegurem relevo aos anseios próprios da comunidade e de seus realizadores audiovisuais.

Figura 04 - Utebrewê Xavante durante gravação do curta-metragem *Wanãridobe*. Aldeia Etenhiritipá.



Fonte: Frame do filme *Wanãridobe*, 2016.

87 2016.

2.3 – Valeriano Rãiwí'a, construindo ponte entre dois mundos

Toda vez que eu faço a filmagem, a comunidade sempre fica ao meu lado, eles sempre me pedem: filma aquele lá que é bom. Filma aquele outro também, que é muito importante, porque está acabando [...]. (Valeriano Rãiwí'a)

O personagem que descrevo a seguir maneja, com originalidade, o idioma português. Quando necessário, se apropria dele para expressar seus valores, sua trajetória e a composição de seu pensamento. Por vezes, durante nossa conversa, tive que reportá-lo para que eu pudesse dar conta da heterogeneidade de ideias que me eram simultaneamente apresentadas. Nascido na aldeia Sangradouro, lugar onde cresceu e constituiu o seu núcleo familiar, Valeriano não esconde o orgulho de ser educador que domina sua cultura tradicional e a faz ecoar entre os mais novos. Em certa medida, os relatos que permeiam sua trajetória espalham vestígios que me permitem argumentar como a dimensão simbólica/cultural se constitui como elemento aglutinador da força social xavante e como o audiovisual se instaura como uma ferramenta a ser considerada no processo de ampliação e valorização dessa dimensão simbólica.

Quando tinha pouco mais de cinco anos de idade, sua comunidade ainda vivia permeada pelas constantes influências das diretrizes oriundas da ideologia dos missionários salesianos. Uma parte do dia era dedicada aos estudos, a outra, à execução de pequenas tarefas coletivas, como a capinagem de pequenas áreas e demais tarefas manuais. Em meio a essa rotina, Valeriano praticava os rituais e as expedições de coleta de sementes, típicas da vida de uma criança xavante. Aprendeu a ciência e a cultura do branco na Missão Salesiana São José de Sangradouro. É biólogo de formação, educador e atualmente exerce a função de consultor da Funai, no município de Primavera do Leste, a 40 km de sua aldeia. Apesar de sua formação calcada na

rigidez dos missionários, jamais quis abster-se de seu histórico de homem xavante, cumprindo os desafios de sua metade exogâmica de origem: em diferentes oportunidades durante a nossa conversa, fez questão de atestar a sua condição de pertencimento ao clã öwawê, da classe de idade *hötörã*, importantes categorias que demarcam a vida social da pessoa xavante.

Com suas andanças pelo universo dos *waradzu*, Valeriano admite que cresceu levando as novidades para os anciões, os quais, por sua vez, sempre o apoiaram. Mesmo nas atividades que realizou no âmbito externo da aldeia, como durante o período em que cursou graduação em Biologia e Etnofauna na Universidade Estadual de Mato Grosso (Unemat), jamais se sentiu abandonado por sua comunidade.

Suas palavras deixam transparecer a visão estratégica que cultiva em relação ao audiovisual, principalmente no que ele denomina como meio de “valorização da cultura tradicional”. Ressalta, também, sua relevância enquanto dispositivo de preservação da memória e da história de seu povo. Aprendeu a trabalhar auxiliando o cunhado, Divino Tserewahú, durante diferentes filmagens que este fizera para registrar as cerimônias distribuídas no intenso calendário cultural xavante. Começou fazendo serviços braçais, como carregar tripés e outros equipamentos utilizados por seu tutor. Em pouco tempo já estava empunhando uma *handycam* e fazendo seus próprios registros. Conquistou o respeito dos velhos e galgou, junto com Divino, à posição oficial de cinegrafista para os diferentes eventos da comunidade:

Eu fico muito contente, sempre fazendo esforço com este pedido da comunidade. A comunidade já está visualizando o futuro porque hoje está fazendo deste jeito e amanhã vai mudar. E daí? Onde vai aprender? [...] Por isso que eles acham muito importante filmar, fazer a edição e deixar como arquivo. Futuramente, alguém vai precisar pesquisar, pra ver como era o ritual.

Então isso é o que me incentiva também o acompanhamento da comunidade. Eu fico muito contente toda vez que a comunidade me pede pra filmar. Isso é muito importante pra mim. (Rāiwi'a, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Seu processo de iniciação no audiovisual foi concomitante com sua ascensão à categoria de *ĩprédu* (condição de homem maduro), fase de grande importância na vida de um homem xavante, uma vez que abre caminho para novas experiências em relação à política interna de seu grupo social. É com esse *status* que o homem passa a assumir protagonismo como membro da sociedade adulta e, nessa condição, tem o direito de participar plenamente do *warã*, a reunião dos homens, intervindo nas decisões da sociedade xavante. Como “homem maduro”, o trabalho de Valeriano passou a ter uma relação dialógica com as deliberações do Conselho. Ao mesmo tempo que aperfeiçoava o manejo do equipamento de captação de imagem, aprimorava o repertório de conhecimento de sua própria cultura. Nesse sentido, as suas escolhas enquanto cinegrafista estavam, via de regra, em sintonia com os desejos dos velhos, o que, em certa medida, poderia representar a prerrogativa para exercer um trabalho com a legitimidade em seu meio social. Vejamos mais um segmento do seu relato:

O que eu aprendi eu apresentava no *warã* para os anciões. A ideia dos anciões era formar uma equipe de filmagem [...] porque é muito importante registrar, em primeiro lugar, a origem do povo Xavante, a história do povo Xavante, cultura do povo Xavante, tradição, língua, crenças, rituais e religião. Por isso que os velhos estão sempre a favor do nosso trabalho [...]. Toda vez que eu faço a filmagem, a comunidade sempre fica ao meu lado, eles sempre me pedem: filma aquele lá que é bom. Filma aquele outro também, que é muito importante porque está acabando, está

mudando a execução deste ritual. (Rãiwí'a, 2018.
Comunicação pessoal ao pesquisador)

O *warã*, enquanto relevante *locus* da política comunitária, é a arena na qual os principais assuntos da comunidade são discutidos e deliberados cotidianamente. A amplitude temática desse espaço delinea uma modalidade de democracia direta protagonizada por homens adultos que demarcam os caminhos a serem seguidos pela comunidade⁸⁸. Dessa forma, nenhum tema que seja considerado de importância para o grupo local deixa de ser debatido entre seus participantes. Ademais, é um recinto que fortalece e delinea os caminhos a serem seguidos na educação tradicional comunitária.

A educadora Severiá Idioriê, franqueada com sua extensa práxis no âmbito da educação com povos tradicionais, nos ensina que o processo formativo da pessoa xavante se materializa em uma complexa prática social que une o saber, a vida e o trabalho e que, mesmo na ausência da escola formal, “educam-se na vida do dia-a-dia da comunidade, quando plantam, coletam, escutam da boca dos anciãos as histórias da tradição oral e participam nas cerimônias coletivas [...] Aprende-se com as próprias experiências e com a experiência dos outros”⁸⁹. Valeriano reconhece o valor que a comunidade lhe imputa ao ocupar a dupla posição de educador, que oscila entre a educação tradicional da etnia e o ensino formal no âmbito escolar. Frente a este papel assume para si a responsabilidade de ação pedagógica positiva e, nesse sentido, compreende no audiovisual relevante *campo de possibilidades* para socializar aspectos que são caros à sua cultura:

O meu jeito é semear conhecimento para os mais jovens. Eu quero que os jovens se aproximem de mim para eu ensinar e levar para frente [...] porque a minha

88 Graham, 2018.

89 2016, p. 48.

visão, junto com a dos velhos, vem do nosso futuro: como as nossas gerações, os netos vão conhecer o arquivo do nosso ritual, da nossa cultura, da nossa convivência. Tem muita coisa que ainda não foi registrada, então a minha oportunidade é resgatar o que os nossos avós realizam no cotidiano, então isso é muito importante [...]. Por isso que os velhos estão sempre torcendo pra mim, para que dê tudo certo. (Rãiwí'a, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Com viva franqueza, sua fala evidencia que o conhecimento da cultura tradicional – apreendida por meio da oralidade, das cerimônias e da vivência cotidiana com os mais velhos – é fundamental para a continuidade da etnia enquanto sociedade diferenciada e, conseqüentemente, permeada de particularidades cosmológicas. Nesta modulação, o audiovisual pode ser admitido como catalizador para reverberar esta rica sabedoria:

É muito importante a gente filmar, registrar esse nosso ritual e deixar como documento para poder apresentar para a comunidade e também para os professores usarem na escola e deixarem também como material didático. Assim, as crianças vão aprender também como que é a convivência do povo Xavante, como que é a origem do nosso povo e a nossa história, de onde que nós surgimos para formar o nosso grupo xavante, especialmente a nossa aldeia, Sangradouro. (Rãiwí'a, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

A avaliação de Valeriano, sobre a relação de colaboração entre o cinema e as cerimônias singulares de sua cultura, encontra ressonância nas proposições já sugeridas por Samuel Leal, quando da análise dos filmes xavante. Nessa linha, o autor argumenta que:

O uso do cinema para documentação dos rituais potencializa os efeitos dessas cerimônias, especificamente sua dimensão de preservação e transmissão de memória por meio da repetição performática de elementos estéticos significativos. Sua conversão em narrativa audiovisual provoca transformações ao mesmo tempo quantitativas e qualitativas. (2018, p. 38)

Ao valorizar a permanência histórica de referenciais estruturantes de sua cultura, Valeriano não quer torná-la estática aos moldes do “índio genérico” que fora congelado no horizonte histórico pela visão do branco, ao contrário, esse gesto (mesmo que insinue uma preocupação voltada enfaticamente para uma condição interna de sua comunidade) busca refutar as imagens que empobreceram as experiências de seu povo para dar lugar a um outro campo de representação que, nas palavras de Daniel Munduruku, conforma a reivindicação de “imagens mais próximas da verdadeira humanidade indígena”⁹⁰.

Dado que sua comunidade vem identificando o decréscimo da população adulta, principalmente no que diz respeito aos anciões, ele acredita que o audiovisual pode ser um instrumento para suprir parte dessas carências e continuar garantindo o repasse da tradição entre as gerações: “os anciões estão acabando, está diminuindo o número. Então algumas pessoas estão muito preocupadas porque até os professores não procuravam aproveitar os últimos anciões sobreviventes para pegar a história”⁹¹. A noção de “pegar a história” e produzir, por meio dela, um repositório que possa salvaguardar a memória social e as práticas culturais estruturantes de seu grupo reaparece em um outro trecho de sua fala, quando traz para o campo discursivo uma situação já vivenciada por outras comunidades:

90 2012, p. 223.

91 Rãiwí'a, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador.

Na aldeia Parabubure isso já aconteceu! Eles não tinham mais conhecimento, não lembravam mais, parte por parte, para seguir no rito religioso que a gente chama de *Darini*, que é muito difícil. O que eles fizeram: alguém levou daqui, de nossa aldeia de Sangradouro, as filmagens do ritual que aconteceu em 2015. Eles assistiam sempre toda noite um pedaço e no dia seguinte já praticavam. No dia seguinte, assiste um outro pedaço e já pratica [...]. Quando a gente ouve esse comentário aí a comunidade se preocupa de que um dia isso possa acontecer aqui também. Por isso vamos aproveitar que os cineastas estão fazendo o trabalho, vamos deixar pra eles o lugar aberto. (Rāiwi'a, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Se, por um lado, esse exemplo demonstra uma conjuntura preocupante que pode causar fissuras na vida social xavante; por outro, sinaliza a relevância que os registros audiovisuais podem assumir em determinadas situações. Como fica evidente no depoimento acima, foi o recurso audiovisual, em sua função pedagógica e memorial que, quando recuperado pela comunidade, forneceu referências para o cumprimento de um ritual de grande importância para a etnia. No caso específico do *darini*, sua celebração é executada entre intervalos de 15 ou 20 anos. Dado o distanciamento temporal entre uma execução e outra, pode haver uma mudança geracional significativa, fazendo com que os velhos de uma classe de idade não necessariamente estejam presentes (ao menos de corpo físico) entre duas celebrações consecutivas. Tal descontinuidade pode causar ruídos em uma irradiação de conhecimentos baseada na oralidade e na memória dos velhos.

Com a experiência da vida social xavante que prioriza o coletivo em detrimento do indivíduo, é possível imaginar que esta lógica possa influenciar positivamente a pragmática de trabalho do realizador que está envolvido, cotidianamente, no organismo social. Em outro

fragmento da fala de Valeriano é possível ter a percepção sobre como o seu laboro está atravessado pela forma de organização social de seu povo. Talvez, nesse trecho, ele nos indique que a dinâmica constitutiva de seu trabalho com o audiovisual passa, necessariamente, pela dinâmica decisória do *warã*, fazendo par a outros temas de grande importância para a comunidade (como o calendário de caça, de rituais, que tradicionalmente são decididos no conselho dos velhos):

Esse ano decidimos que tem que editar o ritual desde onde começou até o final com as várias parte da filmagem. Depois que a gente terminar a gente sempre apresenta este vídeo no *warã*. Todo mundo assiste para ver se está bom ou se está faltando alguma coisa, ou se presta para deixar como um documentário, ou se tem que completar com imagens. A comunidade é quem decide! Às vezes eles concordam na hora ou eles sentem que falta alguma coisa pra completar e a gente completa para deixar como documentário, deixar também na escola, como material didático. Depois a gente distribui para a comunidade⁹². (Rãiwí'a, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

O que ganha relevo nessas palavras, além de sua sabedoria e serenidade, é a compreensão do audiovisual como um instrumento a ser utilizado, preferencialmente, no contexto interno da comunidade, proporcionando reflexões sobre a própria vida social em seu âmbito mais imediato. Não estou querendo dizer que ele ignora o seu valor enquanto mediador para com a sociedade envolvente, no entanto, o que saliento é que a sua fala é constituída sempre pensando este instrumento perante a sua comunidade: seja como elemento didático para as gerações mais novas, seja como vetor de preservação da memória (que está se perdendo com o decréscimo dos velhos no meio social) ou ainda como um meio para reforçar a essência da

92 Os vídeos são distribuídos em DVDs e em *pen drives* para a comunidade e àqueles que demonstram interesse individual.

vida Xavante, traduzida em um rico e complexo calendário ritual. Por isso, no meu entender, a preocupação, por exemplo, em criar um espaço privilegiado para que o cineasta (que não é aquele que usa um “simples” celular) possa captar a imagem e o som da forma mais fidedigna possível. Vejamos:

Hoje quando acontece a dança, fica cheio de pessoas com o celular, isso atrapalha. Assim, a comunidade sempre pede: “afasta, deixa o cineasta por que o trabalho dele vai ser publicado para todos nós”. No celular a pessoa que filma é só pra si mesmo. Para isso, a comunidade já está discutindo para os próximos rituais, deixar um lugar para o celular e um lugar aberto só para o cineasta para não amontoar e não aparecer a pessoa que está vestido com a roupa. Isso atrapalha também. Os velhos não gostam mais disso. (Rãiwí’a, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

A preocupação estética, reservada às imagens “contaminadas” por objetos ou vestuários fora do contexto cultural, já é fruto de um processo autorreflexivo consequente do efeito de espelhamento que é acionado nas exposições feitas no pátio da aldeia. Ao se ver em quadro, no movimento do filme, a comunidade passa a avaliar a sua própria performance. Com isso, busca um constante aperfeiçoamento da execução ritual. Esta ocorrência tem um efeito interno que, como já dissemos, é pedagógico para as gerações mais novas. Já em uma perspectiva de projeção externa, exerce seu efeito ao encorajar uma performance que possa ser admirada por outras aldeias da etnia, no intenso intercâmbio de imagens que ocorre no interior das Terras Indígenas.

Essa aflição de Valeriano, exacerbada com a presença de roupas de *waradzu* nas cenas, me faz lembrar de um episódio relatado por

Vincent Carelli⁹³, quando este apresentara ao povo Nambiquara a gravação de um ritual executado pela etnia: estes últimos, ao se perceberem nas imagens e avaliarem a incorreção da prática do ritual filmado, resolveram reencenar o documentário “do jeito antigo” como forma de corrigir inadequações em sua execução e nos ornamentos que usavam (por exemplo a reclamação dos velhos ao perceberem que alguns participantes usavam chinelos durante a prática). Em um exercício de rememoração do passado, reencenaram a cerimônia e, por consequência, retomaram um ritual de furação dos lábios dos jovens que havia sido abandonado há mais de 20 anos. Essa experiência, narrada no filme *A festa da moça* (1987), demonstra como o cinema produz um processo de reflexibilidade na cultura: ao colocar a própria cultura em questionamento, os Nambiquara, a partir da experiência que tiveram com o filme, ao se verem filmados, resolveram retomar aspectos de sua cultura que haviam sido abandonados, reafirmando sua “cultura”, a partir de um processo de autorreflexão⁹⁴.

Em outra oportunidade, Divino Tserewahú (que divide parte de seus trabalhos com Valeriano) relatou-me a preocupação dos velhos que reclamavam do fato de que os rituais estavam sendo descaracterizados pela presença de pilares de concreto usados na iluminação elétrica que, vez ou outra, apareciam no quadro das cenas. Desta feita, os velhos pediam planos mais fechados para que, na medida do possível, fossem evitados os enquadramentos dos postes elétricos (já que estes, sabidamente, são elementos que não constam como componentes da cultura tradicional xavante). Essa afeição dos velhos soa em tom bastante curioso se pensarmos que o próprio ritual é vestido de elementos incorporados da sociedade não indígena: como exemplo posso citar o uso dos calções de nylon padronizados nas cores

93 2010.

94 Carelli, 2010; Cesar, 2012.

preta e vermelha (peças substanciais na ornamentação masculina)⁹⁵; ou ainda, sendo um pouco mais radical, a presença de refrigerantes e outros alimentos industrializados em situações de trocas cerimoniais. Em uma situação etnográfica na qual presenciei etapas da celebração do ritual *darini*, ocorrido no ano de 2015, na aldeia *Namunkurá*, na TI São Marcos, observei que o uso tradicional da cabaça, um fruto de casca dura usado no ritual por mulheres que tentam “driblar” os guardas cerimoniais e abastecer com água os meninos que subsistem ao sol e às intensas provações físicas, já não era mais usada. Em seu lugar, as garrafas *pets* de diferentes tamanhos atestavam a intrusão de objetos forasteiros.

A natureza de autorreflexão apresentada pelos velhos é também um atributo recorrente nas palavras de Valeriano e se revela em um tom paradoxal: se, por um lado, transparece sua preocupação com processos estruturantes da cultura autóctone, com destaque aos desafios que esta vem enfrentando com a moderna dinâmica apresentada pelas novas gerações; de outro, admite que a intrusão de elementos da cultura do branco (vide em sua fala: “eu trago novidades para os anciões”) pode contribuir com novos ingredientes para a valorização da cultura de seu povo, configurando a conduta de uma sociabilidade que se transforma com o tempo e se reinventa a partir dos novos estímulos. Em outros termos, é perceptível um posicionamento que demonstra preocupação legítima com o abandono de determinadas práticas culturais, mas também o reconhecimento de que a intrusão do audiovisual pode contribuir justamente para corroborar com um patrimônio que está sob o constante risco de perder vitalidade. Aliás, em minha avaliação, esse tom paradoxal constitui uma singular virtude diante do dinamismo cultural que se transforma na linha do tempo.

95 Certa feita, em decorrência de uma das etapas do cerimonial de iniciação masculina na aldeia Sangradouro, em 2017, fui demandado a presentear a comunidade com 500 unidades de calções de nylon. Curiosamente, depois de entregar a encomenda percebi que a aceitabilidade de meu trabalho ganhou outra dimensão.

Com destaque, às experiências que Valeriano cultivou durante os períodos em que permaneceu afastado de sua comunidade, com o objetivo de concretizar o curso de nível superior, eclodiram as tensões entre a cultura xavante e as novidades vivenciadas com a vida de universitário. Ali, além de ter contato com indígenas de outras etnias, pôde também conhecer, de forma mais intensa, um outro conjunto de valores simbólicos e sociais. Paradoxalmente, esse cabedal de experiências proporcionou-lhe a possibilidade de ver a sua cultura pelo “lado de fora”⁹⁶. Condição que reforçou a noção de como foi fundamental a valorização de seu *ethos* enquanto Xavante e o quanto este (o seu *ethos*) entra em relação de contraste com a cultura do *waradzu*. Daí vem, em grande medida, a sua opção pelo audiovisual como vetor pedagógico e de valorização de seu universo simbólico e social.

Neste sentido, julgo possível sustentar que a visão articulada de Valeriano para o audiovisual tem aderência à percepção de um *projeto* de longo prazo que, na perspectiva proposta pelo antropólogo Gilberto Velho, pode ser interpretado como uma “conduta organizada para atingir finalidades específicas”⁹⁷. Corroborando tal linha argumentativa, Munduruku endossa que essa noção, conscientemente ordenada, se converte “em uma tentativa de salvaguardar a identidade que a memória articula em seus fragmentos. Sem um projeto, a identidade se deteriora e corre o risco de não conseguir compreender o processo histórico em que se desenrola”⁹⁸.

O grande *projeto* que transparece nas aspirações de Valeriano é reflexo do sentimento coletivo que, assim como a memória social, tem sido imprescindível para a manutenção dos pilares estruturantes da complexa sociedade xavante. O audiovisual, nessa perspectiva, cumpre um papel paralelo à medida que se comporta também como

96 Já que estamos tratando de cinema, por analogia, podemos comparar esta noção com um movimento de *zoom out*, no qual é possível ver a totalidade de um cenário, fazendo um recuo com a objetiva da câmera.

97 2003, p. 41.

98 2012, p. 50.

um repositório das práticas culturais que estarão, na materialidade das imagens, sempre vivas, avolumando as possibilidades da memória grupal e reverberando os feitos do presente no futuro, contribuindo, por fim, para a continuidade histórica do grupo social.

Figura 05 – Valeriano Rãiwí'a durante gravação do *danhono*.
Aldeia Sangradouro, 2018.



Fonte: Acervo NPD/UFMT. Foto: João Paulo Fernandes.

2.4 – Caimi Waiassé, o curioso

Nossos pais acabaram percebendo que aquela ferramenta [a câmera de vídeo] seria muito útil pra aldeia. Então elas já tinham esta visão que era uma ferramenta que vinha para complementar o que eles estão pensando, pra deixar para as outras gerações. (Caimi Waiassé)

Em uma típica manhã ensolarada que marca o inverno na região do Araguaia, no Centro-Oeste do Brasil, fui recebido por Caimi Waiassé em um hotel popular no município de Barra do Garças. Era um domingo e ele estava na cidade trabalhando na revisão de um

livro sobre os saberes tradicionais do povo Xavante. Liguei o gravador, acomodei-me na cadeira de fio e comecei a ouvi-lo com muito entusiasmo. Com a voz serena e compassada contou-me sua trajetória desde as aventuras vividas no Cerrado, quando menino, até suas andanças pela América do Norte e países latinos, onde viveu intensas experiências. Quando apertei o *stop* do gravador de áudio e firmei o ponto final em minhas anotações, percebi que havia dado um importante passo para a continuidade desta pesquisa: meu informante deu preciosas pistas para que eu pudesse compreender melhor a contribuição do audiovisual para a afirmação cultural e identitária dos Xavante de Pimentel Barbosa. Na sequência, não sem correr o risco de imprecisões, compartilho com o(a) leitor(a) fragmentos comentados da caminhada que reflete uma guinada na ascensão e valorização do conhecimento e das práticas culturais do povo Xavante.

Uma narrativa que queira abordar a trajetória de Caimi Waiassé não pode abster-se do contexto de seu território de origem, fazendo foco na paisagem política na qual esteve inserido. Isso explica, em grande medida, o conjunto de ações exitosas obtidas por sua comunidade a partir da articulação de parcerias com diferentes organizações nacionais e internacionais resultando em um variado arco de projetos de ações ambientais e culturais. Tais projetos ganharam força a partir de meados da década de 1980 e início dos anos 1990. Não por acaso, o período é concomitante à uma conjuntura política de notável efervescência e fortalecimento do movimento indígena em diferentes estados do território nacional. Conectados a essa atmosfera, os Xavante de *Etenhiritipá*⁹⁹ fundaram a Associação Xavante de Pimentel Barbosa (AXPB), importante associação civil juridicamente

99 O leitor irá perceber que os termos *Etenhiritipá* (nome da aldeia no idioma Xavante) e Pimentel Barbosa (nome, em português, da Terra Indígena onde a aldeia *Etenhiritipá* está inserida) serão, em alguns casos, usados como sinônimos. Não se trata de uma tradução. Note-se que a aldeia *Etenhiritipá* é também denominada pelos próprios Xavante como Pimentel Barbosa. Esse nome é uma lembrança ao sertanista morto em confronto na década de 1940, quando as frentes de expansão avançaram sobre os territórios habitados pelo povo Xavante.

instituída e liderada exclusivamente por indígenas da etnia. Em pouco tempo a associação se tornou a grande ponte para a consumação de parcerias com ONGs, universidades, entidades de defesa dos direitos humanos e do meio ambiente, grupos culturais, pesquisadores, acadêmicos e outros atores sociais.

A projeção de *Etenhiritipá* e a articulação de parcerias com diferentes atores e organizações sociais estão inseridas em um cenário mais amplo que abarca a própria conjuntura do movimento indígena nacional, fortalecido com a criação da União das Nações Indígenas¹⁰⁰ (UNI), no início dos anos 1990; a política de retomada do orgulho de pertencimento étnico; e, acima de tudo, pela determinação em usar o potente capital simbólico para estabelecer ganhos sociais, políticos e monetários para a comunidade.

Nessa paisagem social, Caimi fez parte de uma geração que pôde, desde pequena, vivenciar a atmosfera de abertura de sua comunidade para o mundo do *waradzu*, conhecendo suas ferramentas e dominando os instrumentos técnicos do branco para sua auto-organização e reivindicação de direitos territoriais. Dentre os diferentes pesquisadores e pesquisadoras com os quais teve contato em sua infância, certamente a etnógrafa americana Laura Graham – já citada nesse livro – é personagem pela qual cultiva uma especial memória afetiva. Não por acaso, foi ela quem o apresentou ao equipamento ocidental, ainda em sua fase de *wapté*:

A Laura ficava na minha casa. Eu morava com meu tio Warodi, foi ele que me criou e a Laura morava com a gente também [...]. Ela tinha uma casinha dela, que era do lado, assim a gente tinha muito contato. Ela estava fazendo pesquisa, mas também estava sendo pesquisada: seu comportamento, seu modo de ser...

100 Lideranças dessa comunidade, como o já mencionado cacique Cipassé, mantinham contato direto com figuras expressivas do Movimento como Ailton Krenak e Álvaro Tucano. Por meio dessa proximidade foram construídas pontes com parceiros de grande peso internacional, a exemplo da atuante Word Wildlife Fund (WWF) (Graham, 2018).

tudo também era observado. Ela ficou alguns anos e acabou participando do ciclo da família [...]. Em 1990 ela levou uma câmera para a aldeia, para que a gente começasse a filmar. O que marcou bastante foi a filmagem de corrida [corrida de tora], danças e caçadas. A corrida nas aldeias marca muito, todo mundo quer ver isso. (Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador)

A filmadora não foi a primeira tecnologia apresentada por Laura à comunidade. Antes do vídeo, o gravador de áudio já havia feito sucesso entre os Xavante e despertado a curiosidade de Caimi. A capacidade de armazenar e reproduzir os cantos cerimoniais fazia do gravador um instrumento cobiçado por diferentes pessoas na aldeia. Certamente, Caimi estava entre elas: “O Xavante trabalha muito com o canto, com a voz, então o gravador foi uma das tecnologias que me atraiu ainda quando eu era pequeno, porque ele distribuía o canto com a fita k7”¹⁰¹. Conservar os cantos tradicionais em uma fita magnética era de fato uma novidade sedutora em uma cultura fundada na oralidade. Reproduzi-los, em diferentes situações, dava a oportunidade para que os numerosos executantes pudessem se orgulhar de suas respectivas performances vocais.

Quando pergunto para Caimi sobre suas lembranças em relação aos primeiros contatos com equipamentos de registro audiovisual, ele busca em sua memória e traz um evento que fora significativo para a sua comunidade sem, no entanto, esquecer-se da etnógrafa:

Foi no casamento do Cipassé¹⁰² e da Severiá¹⁰³, quando foi uma equipe da TV Serra Dourada para filmar o casamento. Agora, pra ter contato, poder pegar, foi quando

101 Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador.

102 Atualmente, Paulo Cipassé é produtor cultural e uma eminente liderança em sua comunidade.

103 Atualmente, Severiá Idioriê exerce a função de docente na escola da comunidade. Como notável intelectual indígena, é mestre em educação e vem desempenhando importante papel de protagonismo feminino na luta indígena.

a Laura Graham levou a primeira filmadora pra registrar e começava a mostrar o que ela estava filmando. Era muito interessante porque na filmadora é completo: tem o som, como no gravador, mas também a imagem. Está completo, com som e imagem. Fisicamente a pessoa está lá, com sua imagem capturada pela câmera. Era novidade e a notícia corria entre as casas. (Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Com efeito, o casamento, que selou a união entre membros de duas etnias com um passado nada amistoso (ele, Xavante; ela, Karajá), mostrava simbolicamente uma conjuntura de cooperação interétnica que reverberava no chão da aldeia e, também, nas articulações que fortaleciam a luta indígena no plano nacional. Não sem um certo apelo midiático, a matéria do repórter Darci Moreira¹⁰⁴, foi veiculada em rede nacional pela TV Bandeirantes e enfatizava a ruptura com um passado de disputas entre as duas etnias. Ademais, a peça jornalística mostrava a epopeia do noivo e seu grupo para obter sucesso na caçada em meio ao Cerrado que, por sua vez, selaria o matrimônio. Depois de uma espera angustiante que durou quatro dias, Severiá, a noiva, recebeu o seu companheiro e, juntos, deram início a uma nova família.

Não por acaso, as memórias do casamento interétnico se entrelaçam com as lembranças dos trabalhos que Laura Graham realizou em sua comunidade. Foi ela uma das responsáveis (se não a principal) em apresentar as tecnologias que seriam apropriadas por sua comunidade e convertidas em importantes instrumentos para o fortalecimento político e social de Pimentel Barbosa. No entanto, para a aflição de Caimi, o equipamento, antes de chegar em suas mãos, foi destinado ao clã *öwawê*, metade exogâmica oposta à sua linhagem. Vejamos:

104 Darci Moreira atuava como repórter da TV Brasil Central, sediada na capital do estado de Goiás. No final da década de 1980, fez a cobertura de pautas relacionadas aos Xavante, cobrindo, entre outros temas, práticas culturais e conflitos territoriais.

Como a Laura é [do clã] *po'redza'õno*, o equipamento foi entregue para o clã *õwawê*. Foram os *õwawê* que começaram. Quando um clã leva alguma novidade tem que presentear para o outro clã. Algumas pessoas que já falavam o português começaram a mexer na câmera. Como eles já tinham outra função e as pessoas queriam filmar de tudo, porque tudo era importante, eles não tinham tempo pra atender a vontade de todo mundo. Aí eles começaram a procurar os mais jovens. Fizeram a discussão no *warã* e, como naquela época eu tinha acabado de furar a orelha (eu era um *ritai'wa*¹⁰⁵), eles perguntaram se os *ritai'wa* estavam interessados em cuidar do equipamento e também ficar registrando. Aí a responsabilidade foi passada para o nosso grupo. Os velhos tinham visto o perfil de cada um e me chamaram. Eu falava português. Como o Jorge é meu *i'amo*,¹⁰⁶ companheiro de classe de idade, automaticamente ele passou a fazer os trabalhos junto comigo (Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador)

À margem da regra geral de seus companheiros de classe de idade, com os quais compartilhou sua experiência de adolescente, Caimi passou uma longa temporada estudando em Goiânia, capital do estado de Goiás, o que lhe permitiu, entre outras habilidades, o domínio fluente do idioma português¹⁰⁷. Nesse tempo avançou na educação formal e voltou para Pimentel Barbosa com a finalidade de concluir o seu ciclo de formação tradicional. Após o *danhono* (regime cerimonial na qual o menino xavante é submetido ao processo de

105 '*Ritai'wa* se refere a uma classificação social subsequente à fase do *wapté*. Nessa etapa de sua vida, o jovem é considerado um "recém-iniciado" e passa a assumir compromissos em seu meio social.

106 Quando o menino xavante é iniciado no *danhono*, ela ganha um amigo, como se fosse uma espécie de sua outra metade, portanto da mesma classe de idade, mas do clã oposto. A este "amigo inseparável" dá-se o nome de *i'amo*.

107 Graham, 2016.

furação dos lóbulos das orelhas), Caimi se tornou um *'ritai'wa*¹⁰⁸ e assumiu novas responsabilidades em seu meio social. Ingressou na recém-instituída Associação Xavante de Pimentel Barbosa, na qual assumiu, dentre outras funções, a responsabilidade pelo registro audiovisual das atividades da entidade.

Note-se que, naquele período (compreendido entre o final da década de 1980 e meados dos anos 1990), o movimento indígena já vivia um fecundo momento de articulação e participava ativamente de importantes acontecimentos na arena política nacional. Nesse sentido, os eventos ocorridos na aldeia de Caimi não estavam apartados de um importante contexto político, outrossim, estavam alinhadas a uma conjuntura nacional em que era possível identificar a criação de diversas associações de representação civil dos povos indígenas, alavancando a atuação política e cultural de diferentes etnias. As palavras de Caimi atestam esse fato:

Os projetos feitos através da Associação e as parcerias com não indígenas já eram fruto do Movimento. Isso era o nosso Movimento. Era resultado da nossa organização em Pimentel Barbosa. Eram as nossas conquistas. Então foi uma época em que conseguimos trazer muitos projetos. O projeto Jaburu foi uma grande conquista. Todo mundo estava focado na Amazônia, só tinha projeto na Amazônia. Nós conseguimos mudar isso, foi um dos primeiros projetos no Cerrado. O Cerrado estava sendo destruído silenciosamente. Foi um momento em que as associações indígenas estavam se organizando para cobrar e denunciar as coisas que estavam acontecendo. As Associações foram importantes para dar voz para as lideranças porque isso vem direto da aldeia. Assim a gente não ficava mais dependente da Funai porque a Funai é um órgão do

108 Novo guerreiro que se tornará padrinho na próxima iniciação de uma nova classe de idade (Delgado, 2018).

governo. Com as Associações a gente teve mais essa independência de denunciar, de cobrar, de fazer muitos projetos culturais. Os indígenas tiveram muita forma para divulgar sua cultura, falar que eles ainda existiam, que estavam sem territórios, que precisava demarcar as terras. Foi um movimento também que foi bem articulado, com lideranças muito fortes que estavam conectadas tanto na aldeia, quanto na cidade. (Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Considerando a definição de movimento indígena proposta por Gersem Baniwa¹⁰⁹ e admitida no âmbito desta pesquisa, é coerente reconhecer nessas ações, mesmo que aparentemente delimitadas às circunstâncias da esfera local da comunidade, sua conexão com uma rede que se articula nacionalmente e agrega um conjunto significativo de parcerias com diferentes instituições da sociedade civil e atores sociais. Pimentel Barbosa estava alinhada a esse emaranhado que alimentou o Movimento. É nesta modulação que ganha sentido a importância do trabalho de Caimi na articulação política da realidade imediata de sua comunidade. Vejamos como isso se materializava no cotidiano da aldeia:

Sempre que tinha reunião da Associação fora da aldeia, por exemplo das lideranças com o governo, com ONGs etc; eu ia filmar e depois trazia para a comunidade acompanhar as discussões. No início o objetivo das filmagens era registrar o que estava sendo discutido na reunião para mostrar para a comunidade. Os mais velhos pediam para filmar tudo para que eles pudessem assistir. Desta forma, eu trazia e mostrava na aldeia o que tinha acontecido. Esse era o objetivo dos velhos [...]. Quando ia para outra aldeia, filma e traz para os velhos... Era uma forma de eles manterem contato

109 2006.

com outras aldeias, mandar mensagens, receber mensagens, substituindo totalmente o k7¹¹⁰. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador)

A feição instrumental das imagens em movimento fez com que, em pouco tempo, a comunidade pudesse perceber o potencial desse meio enquanto canal para romper distâncias geográficas e levar os desejos e necessidades políticas da aldeia para além dos seus limites territoriais. Mesmo as pessoas que se demonstravam mais desconfiadas com a tecnologia (como aquelas que acreditavam que o instrumento poderia “roubar a alma”) passaram, paulatinamente, a perceber que a máquina de filmar poderia servir para os interesses perseguidos pela comunidade. Vejamos mais um fragmento do relato de Caimi: “Nossos pais acabaram percebendo que aquela ferramenta seria muito útil pra aldeia. Então elas já tinham esta visão que era uma ferramenta que vinha para complementar o que eles estão pensando, pra deixar para as outras gerações”¹¹¹.

2.4.1 – Andanças

A atuação enquanto membro da Associação Xavante de Pimentel Barbosa foi a ponte que proporcionou uma importante abertura política para Caimi, além de possibilitar que as pessoas de sua comunidade estivessem em sintonia com as discussões e deliberações mais abrangentes do movimento indígena nacional. Foi por intermédio desse canal que ele teve contato direto com as maiores lideranças do MI à época: Ailton Krenak, Álvaro Tucano e outros mais.

Isso tudo eu acompanhei, convivendo com estas pessoas através da Associação. Como eu trabalhava com a filmagem de nossas reuniões, eu encontrava estas pessoas: Ailton Krenak, Álvaro Tucano, estas lideranças acabavam incentivando a gente. Diziam eles quando

110 Refere-se às fitas magnéticas utilizadas para a gravação de áudio, em gravador portátil.

111 Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador.

eu estava filmando: “essa luta é importante, é importante fazer o registro”. Isso acaba animando a gente pra questão política né! (Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Essa rede contato propiciava uma visão ampla do movimento indígena e, nesse percurso, os subsídios para entender o modo pelo qual outros grupos articulavam o capital simbólico como componente político para a afirmação cultural e também para a reivindicação de direitos. Nessas andanças, Caimi sempre levava consigo as filmagens que havia feito sobre as práticas culturais xavante, presentando (com cópias em fitas VHS) pessoas e grupos com que tinha contato. Na verdade seu jogo era duplo: se, por um lado, ocupava-se em trazer as imagens como fonte de informação para sua comunidade; de outro, fazia circular os registros do Cerrado, dos rituais e cantos xavante para fora da aldeia, fazendo-os ecoar em diferentes órgãos e lugares. Essa reverberação, provocada pela “publicidade” feita por Caimi, tanto serviu para dar visibilidade à etnia, quanto para a aproximação com novos parceiros. Assim surgiu, por exemplo, a parceria que Laura Graham articulou entre sua comunidade, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e, mais especificamente, com o projeto Vídeo nas Aldeias, que se tornaria sua principal escola de formação.

No final de 1990, 1991, nós tivemos a primeira reunião com o pessoal da CTI. Foi a Laura que marcou. A aldeia já tinha me escolhido e o pessoal da Associação me liberou. A Associação já tinha um acervo com estas imagens mais antigas, que já vínhamos filmando, também fotos e imagens (Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador)

A exemplo de outros cineastas indígenas, as parcerias com o CTI, em um primeiro momento, e com a ONG Vídeo nas Aldeias, em um segundo momento, foram o caminho que consolidou a sua formação enquanto realizador audiovisual. Nessas colaborações,

as oportunidades para aperfeiçoar o domínio técnico para com os aparatos de filmagem e editar as imagens brutas, corroboraram para um campo de novas experiências:

Quando terminou nossa primeira reunião, a gente já ficou lá mexendo nas coisas. Foi só a gente que estava lá, aí eles cederam o espaço para a gente aprender o básico. No outro ano já agenciaram mais, pra gente aprofundar mais. Fomos conhecer outros trabalhos, de outros indígenas. Conhecemos o material produzido por outros indígenas na América Latina. (Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Com apoio técnico do VnA (que possibilitou a sistematização e finalização de um virtuoso volume de imagens), surgiu o primeiro curta dirigido por Caimi e Tutu Nunes¹¹². Um breve recorte de seu relato mostra os bastidores dessa produção:

Quando a gente foi pra segunda reunião do VnA nós levamos muitas fitas. Eram mais ou menos quatro caixas grandes, cheias de fitas VHS. Quando chegamos lá, vimos o susto do Vincent Carelli e do Estevão Tutu, o editor. Nós dissemos: “trouxemos aqui para deixar e copiar”. Então fomos estudando todo aquele material, vendo o que tinha mais filmagens pra discutir o que dava pra fazer. Falei que os objetivos dos velhos era preservar a história de nossa comunidade. Tinha muitas falas e entrevistas dos mais velhos, tinha muita corrida, dança, caça. Aí a gente fez o estudo para fazer o primeiro vídeo, foi o primeiro vídeo finalizado. Assim surgiu o vídeo *Tem que ser curioso*. (Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador)

112 À época, Tutu Nunes compunha a equipe técnica do projeto Vídeo nas Aldeias. Dentre suas principais funções, foi o responsável pela edição de diferentes vídeos realizados no âmbito do projeto.

Quando finalizou seu primeiro filme na sede do projeto VnA, em São Paulo, Caimi teve a oportunidade de cunhar sua participação em diferentes mostras, festivais, debates e seminários. Suas intervenções serviam tanto para apresentar o filme quanto para debater e representar o iminente cenário do cinema indígena que estava sendo arquitetado no Brasil. Fora isso, as viagens por outros países apresentaram-lhe a diversidade de povos e a amplitude que o audiovisual indígena já havia conquistado em outras partes do continente. Lembra, com muito entusiasmo, quando participou daquele que seria o Primeiro Festival de Cinema Indígena da América Latina, realizado na Bolívia. Naquela ocasião estava com a nobre incumbência de representar o cinema indígena brasileiro. Participou de processo de formação com realizadores reconhecidos naquele país e, (como ele mesmo brinca) “de sobra”, conheceu pessoalmente a principal liderança sindicalista do *movimento cocaleiro* da Bolívia, Evo Morales¹¹³.

Enquanto *Tem que ser curioso* ecoava o desprendimento de Waiassé para o manejo com o audiovisual, um outro importante projeto estava sendo articulado durante o encontro interétnico de realizadores indígenas organizado pelo VnA no Xingu. Dentre outros cineastas, participavam Caimi, Jorge Protodi, Divino Tserewahú e Winthi (este último da etnia Suyá). O desafio da nova empreitada era “realizar um documentário sobre um grande ritual xavante”. Coincidentemente, enquanto o projeto estava sendo arquitetado, veio a notícia de que o ritual do *wapté mnhõnõ*¹¹⁴ seria realizado na aldeia Sangradouro, onde Divino morava. Após a negociação empreendida

113 Indígena originário da etnia Uru-aimará, Evo Morales assumiu a presidência da Bolívia em 2006, depois de uma exitosa vitória em primeiro turno no ano anterior. No segundo semestre do ano de 2019, em meio a um tumultuado processo político em seu país, foi destituído do cargo de presidente e partiu para o exílio na Argentina.

114 Tenho me referido ao ritual de iniciação dos meninos xavante pelo nome de *danhono*. No entanto, o mesmo ritual é também nomeado como *wapté mnhõnõ*. Em outras palavras, *danhono* e *wapté mnhõnõ* são formas diferentes de se referir a um mesmo conjunto de práticas rituais.

por este último com sua comunidade, o projeto foi acordado. Caimi e Jorge partiram de Pimentel Barbosa para Sangradouro. Winthi Suyá deixou o Xingu para se somar à equipe. Com esse empenho coletivo, surgiu o documentário *Wapté Mnhõnõ - a iniciação do jovem xavante* (1999, 52 min)¹¹⁵.

Note-se que *Wapté Mnhõnõ* não foi o primeiro documentário sobre práticas rituais xavante. Antes dele, outras obras já haviam revelado a públicos não indígenas a complexidade cosmológica da etnia, tal como o fizeram os filmes *Wai'á - o segredo dos homens* (dirigido por Virgínia Valadão, de 1988) e *Ã'uwẽ Uptabi, o povo verdadeiro* (com direção de Angela Pappiani, Belisário Franca, Jurandir Siridiwẽ e Cristina Flória, de 1998). Apesar de estes últimos já abordarem as práticas cerimoniais como temas centrais de suas narrativas, enfatizo que o diferencial de *Wapté Mnhõnõ* está justamente no protagonismo assumido pelos cineastas xavante na condução do filme: além de operarem os equipamentos de captação de imagem e som, determinarem a estética da fotografia, conduzirem as entrevistas e o ângulo de abordagem dos personagens, estes realizadores proporcionaram uma participação efetiva do Conselho dos Anciões na definição da montagem do filme. Tanto Caimi quanto Divino lembram as idas e vindas do projeto (entre a aldeia e a ilha de edição em São Paulo) até a aprovação definitiva do corte final pelo *warã*, formado pelos velhos de Sangradouro.

Depois dessa arrojada empreitada, Caimi (sempre em parceria com Jorge Protodi) produziu outro documentário com o mesmo tema, mas agora filmando o ritual que acontecia em sua própria comunidade.

115 Esse projeto coletivo que pode ser considerado o primeiro documentário de média duração sobre um ritual xavante com participação determinante de cineastas indígenas. Talvez, por conta disso, seja, dos filmes da etnia (realizado no âmbito do projeto VnA), o que mais ganhou repercussão no Brasil e no exterior. Receio que o vínculo de sua direção a uma única pessoa possa borrar o entendimento de que a obra fora constituída por um processo eminentemente coletivo. Por isso mesmo, julgo importante destacar a participação efetiva da equipe do VnA, do Suyá Winth e dos xavante Caimi e Jorge, além de Divino, que assina a direção.

Esse material resultou no filme *Oi'ó – a luta dos meninos*. Em 2005, a dupla finalizou mais um importante projeto, dessa vez nascia *Darini – iniciação espiritual xavante*, um filme edificado a partir da mais complexa cerimônia dentre as práticas culturais que estruturam a vida espiritual do grupo. Para esse projeto, os cineastas contaram com o apoio imprescindível da fotógrafa Rosa Gaudiano, por intermédio da ONG Nossa Tribo, uma instituição que trabalha projetos culturais com povos nativos. Por fim, a finalização da obra se deu com o apoio do Departamento de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Esse exemplo ilustra como uma rede de apoiadores foi crucial para a materialização da obra. Ademais, reflete os inúmeros desafios que os realizadores xavante enfrentam para que o seu cinema possa ir além dos limites internos da aldeia¹¹⁶.

As alianças com sua irmã de criação, forma carinhosa com que Caimi se refere à etnógrafa Laura Graham, continuaram gerando bons frutos. Mesmo após o retorno da pesquisadora para os Estados Unidos, seu país de origem, os laços com *Etenhiritipá* e, por consequência, com Waiassé foram mantidos. Por diversas vezes Graham voltou à comunidade, tornando-se uma importante aliada internacional das pautas políticas dos Xavante. A título de exemplo, cito que essa parceria rendeu uma viagem de Caimi para os Estados Unidos, onde colaborou na montagem do filme *Ö Tede'wa: os donos da água* (2009)¹¹⁷ e participou de um curso de edição, na Universidade de Iowa, no qual aprendeu a operar o *Final Cut*, software difundido em grandes produtoras internacionais e que, à época, era pouco utilizado no Brasil. Caimi estava à frente de seu tempo. Quando voltou para o Brasil, trouxe em sua bagagem um *laptop MacBook Pro*, que recebeu por sua participação no projeto. Com esse equipamento,

116 Ver, por exemplo, Graham, 2016.

117 O filme é resultado da colaboração entre a etnógrafa Laura Graham, o indígena venezuelano da etnia Wayuu, David Hernández Palmar, e o xavante Caimi Waiassé. O documentário coloca em cena a manifestação de um grupo xavante para proteger o rio das Mortes contra as consequências destrutivas do avanço da monocultura no Cerrado, em especial, a escalada sem controle de gigantescas plantações de soja.

conquistava autonomia para editar os filmes em um lugar onde os velhos pudessem acompanhar o seu trabalho.

2.4.2 – Imagens e letras

A filmografia de Caimi oscila entre o registro documental das práticas culturais de sua comunidade e produções que desembocam em uma perspectiva com características um tanto mais pedagógicas, promovendo, dessa forma, interação entre a sua atuação como professor e cineasta. Esse conjunto de produções demonstra o vasto campo de possibilidades que Caimi vem elaborando para os seus filmes. Nos dias atuais, como ele mesmo reconhece, suas principais atividades em *Etenhiritipá* estão associadas diretamente às funções que desenvolve enquanto professor da Escola Estadual Indígena de Educação Básica *Etenhiritipá*, localizada em sua comunidade, e do papel que ocupa enquanto membro do Conselho de Educação Indígena de Mato Grosso. De forma alguma isso significa o abandono de suas atividades no campo do audiovisual, ao contrário, agora já na qualidade de homem maduro, Caimi cultiva um especial apreço por diferentes formas de divulgação e valorização do capital simbólico dos Xavante. No projeto *Abazei é zé wasuiu* (corte de carne de caça xavante), realizado em 2013, no âmbito de sua graduação no Programa Intercultural em Linguagem e Literatura, pela Universidade Estadual de Mato Grosso (Unemat), conjuga um documentário de curta metragem e uma obra literária sobre o processo tradicional do corte e manejo da carne de caça.

Com essa diversidade de ações e com seu eterno espírito de menino curioso, Caimi cultiva a índole de duas pessoas que figuram com grande apreço em sua vida: seu tio Warodi e o líder Apowê. Com o primeiro, conviveu e aprendeu que a “imortalidade xavante”¹¹⁸ seria assegurada, também, pela apropriação das tecnologias midiáticas apresentadas pelo *waradzu*. Sempre com muita determinação,

118 Graham, 2018.

Warodi advogava que estas serviriam como “forma de difundir a cultura expressiva e o conhecimento xavante para públicos mais amplos, tanto no Brasil como ‘do outro lado do oceano’”¹¹⁹. Apowê, seu avô, foi o lendário líder que resolvera, ainda em 1947, “domesticar” os brancos, fazendo o primeiro contato pacífico entre os Xavante e a frente de atração liderada pelo sertanista Francisco Meirelles, na margem do rio das Mortes. De Apowê herdou a expertise de adentrar no mundo do *waradzu* como mecanismo para salvaguardar e fortalecer seu próprio povo.

A trajetória de Waiassé, aqui abordada de forma panorâmica, indica um conjunto de conformidades que, de uma forma ou de outra, transpassam as histórias de vida de outros cineastas xavante também relatados, como bem acentua sua intrusão estratégica na sociedade não indígena. No entanto, as influências de sua comunidade de origem contribuíram positivamente para o domínio das técnicas do branco, como a escrita, a contabilidade, os projetos e a prestação de contas, além, é claro, do audiovisual. Com isso continua acessando parceiros e executando ações que reiteradamente trazem benefícios e projetam sua comunidade. Vale lembrar, mais uma vez, que o grupo Xavante que representaram a etnia na série televisiva Amanajé – o mensageiro do futuro foi formado por pessoas dessa comunidade. Não por acaso, a Associação Xavante de *Etenhiritipá* foi protagonista na articulação do projeto que resultou no filme de curta-metragem Wanãridobe (2016).

Nesse sentido, Pimentel Barbosa torna-se um relevante polo de referência que permite observar como a dimensão cultural é politicamente mobilizada para fins estratégicos dos Xavante. Insistindo nesse ponto, vejamos o comentário de Graham¹²⁰, fruto de sua experiência empírica de mais de dez anos convivendo com a comunidade, no qual indica que os múltiplos projetos (econômicos, ambientais

119 Idem, p. 23.

120 2018.

e culturais), em que a comunidade se engajou a partir de meados da década de 1980, inseriram Pimentel Barbosa em diferentes produções de peso da indústria audiovisual nacional e internacional. Replico algumas dessas situações:

Em 1990, uma produtora canadense, a Canadian Broadcasting Corporation, esteve por lá gravando passagens para sua grandiosa série *Millennium*, narrada pelo antropólogo David Maybury-Lewis [...]. Em 1997, o quadro “Brasil Radical” do *Fantástico*, da Rede Globo, mostrou as primeiras experiências dos membros da comunidade com balonismo e triciclos. *Brasil por Natureza*, especial da mesma emissora sobre os quinhentos anos do país, também exibiu uma sequência filmada em *Etenhiritipá*, registro do encontro musical dos Xavante com o grupo Cidade Negra. (Graham, 2018, p. 24)

Com a entrada do novo milênio, os Xavante de *Etenhiritipá* continuam investindo na imagem, mas agora com sua própria “mídia”. Uma sucessão de filmes e registros audiovisuais pensados, discutidos e produzidos no âmbito gregário fortaleceram um novo campo de visibilidades que exalta a cultura, as tradições e o conhecimento produzido na vida social dessas comunidades.

Figura 06 – Caimi Waiassé durante a Feira de Literatura de Mato Grosso.



Fonte: Acervo pessoal do entrevistado.

No próximo tópico seguiremos a trajetória de Divino Tserewahú que, assim como seu companheiro Caimi Waiassé, fez parte da primeira turma formada pela ONG Vídeo nas Aldeias e, como ele, compartilhou experiências e instaurou um novo ciclo no qual os Xavante passaram a constituir a representação imagética da etnia a partir de um conjunto de olhares formado por seus próprios integrantes.

2.5 – Divino Tserewahú, da aldeia para o mundo

A memória, eu falo... cinema é memória... sempre falo isso. Se eu morrer, a minha lembrança está aqui.
(Divino Tserewahú)

Desde muito cedo a vida de Divino Tserewahú foi marcada por diferentes desafios. A proximidade de sua família com os missionários da Missão Salesiana de Sangradouro fez com que sua infância

fosse dividida entre as práticas culturais de seu núcleo familiar e as temporadas em que passou afastado de seus pares, sob a guarda dos religiosos, para estudar em centros urbanos. Ainda relampejam em sua memória as expedições que fazia com seu grupo para a coleta de sementes no Cerrado e a saudade que constantemente tomava conta de seu peito quando estava distante do riacho, das caçadas e das competições que travava com outros adolescentes. Foi na ambivalência entre esses dois mundos que Divino cresceu. Passou pelas diferentes fases rituais que marcam a adolescência de um menino xavante e, entre idas e vindas, assegurou que seus valores étnicos fossem constantemente preservados e atualizados. A própria história de sua comunidade está transpassada pela relação com os missionários. Os seus avós, quando fugiam dos conflitos ocasionados pelo avanço das frentes exploratórias sobre o território xavante no leste do estado de Mato Grosso, foram acolhidos pela Missão e reconstruíram uma nova comunidade.

Em grande medida, foi nesse universo de relação com os religiosos que Divino teve contato, pela primeira vez, com o cinema. O missionário alemão Adalberto Heide, atento ao triunfo da sétima arte na Europa, encontrou no cinema um instrumento eficiente para suas finalidades religiosas. Uma dessas experiências marcou a infância de Divino:

Em 1984 o padre sempre ia rezando a missa nas aldeias. Mestre Adalberto foi passar cinema nas aldeias. Passava os filmes em super-8. Aí, onde eu morava, ele passou um filme do Hércules, o homem forte. Ele ia passando e traduzindo o filme em xavante. “Ninguém pode pensar que este filme é de verdade, ele é filmado, feito com a inteligência do homem”, dizia o padre. Eu lembro disso. No dia seguinte, a gente imitava. As crianças imitavam o filme: “eu sou Hércules, sou forte”... brincava no rio e tudo. (Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Quando era *wapté*, etapa em que os meninos xavante passam por um rigoroso processo de aprendizado da cultura tradicional, Divino partiu para mais uma jornada. Dessa vez ficaria ainda mais distante de sua família: foi estudar no Colégio Salesiano Dom Bosco, em Campo Grande, na capital do estado de Mato Grosso do Sul. Voltou para a aldeia em 1988, para participar do ritual de furação dos lóbulos das orelhas, o *danhono*, concluindo assim sua fase de adolescente e marcando sua entrada na vida adulta. No mesmo ano, um outro grande feito marcaria o calendário cultural de sua comunidade: a celebração do darini, um complexo processo cerimonial cercado de segredos, espiritualidade e sacrifício físico para os iniciados. Na ocasião, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) incumbiu-se de realizar um documentário a partir dos registros do ritual, dando origem ao filme *Wai'á – o segredo dos homens* (1988). Com esse objetivo, foi deslocada uma equipe de filmagem¹²¹ diretamente de São Paulo, portando equipamentos como câmeras, microfones, videoteipes e outros acessórios. Note-se que o fato de o ritual ser executado em intervalos de 15 ou 20 anos faz de sua realização um evento de grande importância entre os Xavante, atraindo pessoas de outras aldeias, além de não indígenas (pesquisadores, cinegrafistas, indigenistas, religiosos etc.)¹²².

A postura dialógica da equipe de filmagem, somada às peripécias de Divino, oportunizaram os contatos iniciais com os bastidores da produção audiovisual: primeiro como personagem a ser capturado pela lente, depois, pela oportunidade de se aproximar dos equipamentos: “me filma aí... me filma”, dizia ele, alertando que havia ficado “muito curioso com tudo aquilo”:

121 A equipe era composta, entre outros nomes, por Virgínia Valadão, que assina a direção do filme, Paulo César Soares e Tutu Nunes. Como resultado dessa empreitada foi produzido o filme *Wai'á – o segredo dos homens* (1988, 15min).

122 Quando presenciei a realização do *wai'á* na aldeia *Namunkurá*, em 2015, pude constatar uma grande movimentação que ultrapassava os limites territoriais da aldeia. Pessoas de outras Terras Indígenas com vínculo de parentesco com os participantes vieram acompanhar a execução da cerimônia. Também foi possível notar a presença de não indígenas que visitavam a comunidade com o fim de observar a celebração.

Todo dia o Paulo Cesar Soares fazia projeção das imagens para os velhos, para que eles pudessem ver e analisar as imagens. As projeções aconteciam na Missão, em um lugar fechado, escondido. As imagens eram mostradas somente para os velhos. Quando descobrimos, fomos escondidos para ver. O primeiro que pulava a janela para ver era eu. Os velhos brigavam e a gente sumia [...]. Era assim [...], a gente via pedaços do filme. (Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Após as filmagens, ficou acordado com a comunidade que a equipe, como contrapartida, iria doar uma câmera que possibilitasse aos próprios indígenas a autonomia para futuros registros. Para tanto, seria necessária a indicação de uma pessoa para assumir a função e se responsabilizar pelo manejo do equipamento. Também seria oferecido um treinamento em São Paulo, com a finalidade de capacitar o futuro cinegrafista para o domínio de outras tecnologias utilizadas na produção audiovisual. O irmão mais velho de Divino, o xavante Jeremias, foi o nome indicado para assumir a inédita função no meio social:

Quando trouxe a câmera, ele começou a filmar, a trabalhar. Mas percebi que ele não era para isso. Quando ele guardava a câmera, eu ia escondido e mexia na câmera, sem ninguém ver. Quando ele saía com a mulher dele para tomar banho no rio, e eu via que estavam longe, eu ia no quarto dele e procurava a câmera para aprender a ligar, a mexer. Sempre escondido. Olhava na janela para ver se ele estava vindo. Uma vez deixei ligada a câmera e ele ficou muito bravo, porque a bateria descarregou tudo. (Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Depois de um tempo, as previsões de Tserewahú foram se confirmando: o seu irmão, aos poucos, foi abandonando o equipamento, perdendo o entusiasmo com o trabalho das filmagens. Por outro lado, as investidas de Divino faziam com que, cada vez, mais ele fosse dominando os segredos da tecnologia do branco e fazendo do equipamento uma extensão do seu próprio corpo:

Quando eu comecei, eu não sabia o que fazer com a câmera: se alguém dava risada, eu filmava a risada, usava muito o zoom e as imagens ficavam muito tremidas [...]. Na década de 1990, as coisas começaram a mudar. Comecei a pensar isso de forma mais séria. Eu filmava meu grupo, mostrava imediatamente... assim eu fui aperfeiçoando. Eu tinha vergonha de ver o meu trabalho, preocupado da pessoa reclamar na minha frente. (Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Nessa fase experimental de Divino, boa parte do que ele filmava era gravado na única fita VHS disponível na aldeia. Sem outra alternativa, havia uma perda lastimável de imagens que eram danificadas quando sobrepostas por outras. Ao lembrar desse fato, seu relato é, no mínimo, curioso: “Eu gravava e mostrava. Depois, quando enchia tudo a fita, eu gravava em cima... apagava. Eu penso até hoje, no começo de minha carreira, o tanto de coisa que eu perdi, das imagens que eu poderia ter guardado. Não ficou nada do início de minha carreira”¹²³. Na verdade, o que restou dessa primeira fase de seu trabalho foi um conjunto de cerca de dez fitas VHS, que, em uma ocasião, ganhou do mestre Adalberto Heide. Também, à época, o missionário já realizava os registros fílmicos e fotográficos da comunidade, constituindo um dos mais ricos acervos sobre a história, os desafios e a consolidação da aldeia de Sangradouro. É possível

123 Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador.

encontrar os registros fotográficos de Heide e Bartolomeu Giaccaria em escritos etnográficos de grande densidade sobre a etnia, como na obra *Xavante: povo autêntico*¹²⁴.

Em 1993, o projeto Vídeo nas Aldeias¹²⁵ objetivava constituir acervo com material filmado em Sangradouro. Para isso, ao retomar contato com Jeremias, descobriu que este já havia transferido o posto para o seu irmão mais novo, Divino Tserewahú. A partir de então, começaram as aproximações entre ele e o projeto que se tornaria a grande passagem para o amadurecimento e o desenvolvimento de suas habilidades de cineasta: “Quando o Vídeo nas Aldeias me encontrou, eles começaram a me mandar fitas. Aí comecei a ficar rico pela fita, rico de fita. Comecei a gravar muito. Aí iniciou de pontapé”¹²⁶.

Não só o acesso às fitas rompeu o pesadelo da fase inicial, mas o alcance a todo um instrumental tecnológico e um conjunto de saberes, somados à sua experiência enquanto indivíduo xavante, propiciaram um salto significativo em suas produções evidenciando aperfeiçoamento em relação ao domínio da tecnologia do branco. Em outros termos, a fusão entre a competência técnica e sua experiência pessoal de pertencimento étnico proporcionou-lhe uma bagagem diferenciada em relação ao fazer audiovisual.

Notadamente, após esse processo de aproximação com o VnA, iniciou-se um novo ciclo em sua trajetória, proporcionando a ele diferentes oportunidades para sua formação no campo. Foi indicado pela ONG para compor a equipe do *Programa de índio*, iniciativa inédita do canal universitário da emissora universitária da Universidade Federal de Mato Grosso (TVU/UFMT), ocorrida no ano de 1995, que produziu uma série de programas com o intuito de apresentar a diversidade dos povos indígenas do Brasil. A equipe técnica do

124 Giaccaria; Heide, 1984.

125 Vincent Carelli e Virgínia Valadão deixaram o CTI e passaram a empenhar esforços na estruturação do projeto VnA, que, em pouco tempo, tornou-se a principal escola de formação de cineastas indígenas.

126 Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador.

empreendimento e seus apresentadores eram, em sua maioria, indígenas. Com a participação nesse programa, Divino viveu uma rica experiência interétnica trabalhando ao lado de indígenas da etnia Kuikuro, Boé Bororo, Chiquitanos, além de outros xavante, como Caimi Waiassé e Jorge Protodi.

Em 1997, a experiência imersiva no parque indígena do Xingu foi um processo de notável relevância para sua formação. A vivência com cineastas de outras etnias e o intenso ritmo de trabalho, somados à oportunidade de novas experimentações no audiovisual, proporcionaram um importante amadurecimento de sua carreira. A familiaridade com a ilha de edição, fruto direto desse aprendizado, foi um marco que significou a conquista de maior autonomia, pois além da possibilidade de produzir o registro audiovisual também passou a dominar a técnica de montagem, rompendo, seguramente, uma grande barreira e imprimindo maior liberdade para as suas produções.

Na experiência realizada no Xingu, Divino teve contato com outros cineastas indígenas com os quais montou uma equipe para fazer seu primeiro trabalho coletivo, o documentário *Wapté Mnhõñõ – iniciação do jovem xavante*, lançado em 1999. As atividades foram coordenadas por um grupo do VnA, que disponibilizou recursos logísticos e tecnológicos (transporte, equipamentos, pós-produção etc.) para que o projeto fosse realizado. Os Xavante de Pimentel Barbosa, Caimi Waiassé e Jorge Prodoti, além do xinguano Winthi Suyá, também foram protagonistas nessa empreitada. O filme, ao participar de diferentes mostras e festivais, deu grande projeção aos seus realizadores, tornando-os conhecidos em circuitos internacionais. Nessa paisagem, o potencial de seu cinema ganhou notabilidade, marcando o início de uma importante trajetória enquanto cineasta indígena.

Foi durante a montagem de *Wapté Mnhõñõ*, na sede do VnA, em São Paulo, que o cineasta começou a questionar o jeito *waradzu* de fazer cinema sobre o seu povo. Percebia que a montagem do não indígena priorizava muitas vezes a estética da imagem em detrimento

do contexto cultural da cena filmada. Na ilha de edição, acompanhado por Waiassé e Estevão Tutu, o editor do VnA, algumas divergências de opções serviram para estimular a reflexão sobre como o branco enxergava o seu povo e como, pelo distanciamento da língua e da cultura, isso poderia se converter em uma montagem, no mínimo, problemática quanto à forma de abordagem das ações cerimoniais presentes no ritual:

Foi neste momento que eu comecei a observar, comecei ter a noção do olhar não indígena. Por que Tutu [o editor] pensava muito diferente. Ele se preocupava muito com as imagens bonitas, com as imagens boas, mas não sabia o que aquilo significava. A gente discutia muito durante a montagem. Muitas vezes ele queria as imagens bonitas sem pensar no significado. (Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Já nesse primeiro filme, é possível mapear uma forma de trabalho que se mostra bastante recorrente nas produções audiovisuais realizadas pelos cineastas até aqui citados: a participação efetiva da comunidade durante o processo de montagem e finalização dos filmes. Porém, há que se observar que tal prática fez parte da sistemática de trabalho do VnA, sendo executada com diferentes etnias. No entanto, tendo em vista a dinâmica participativa comum à política interna das comunidades xavante, esse método de trabalho foi assumido e potencializado nas produções daqueles cineastas. Vejamos um relato de como essa metodologia foi substantiva na materialização do corte final do filme:

Quando a gente começou a montar o *Wapté*, a primeira versão eu levei na aldeia. O Vincent¹²⁷ falou: “será que é isso... Leva na aldeia e assiste com a comunidade. Fica com a caneta e anota o que os velhos falam [...]”. Ficamos 30 dias editando, montando a primeira versão

127 Vincent Carelli é o fundador e principal articulador do projeto Vídeo nas Aldeias.

em São Paulo que resultou em uma duração de quase duas horas. Eu instalei uma TV grande no centro da aldeia e chamei todo mundo e expliquei que o material era pra comunidade ver e analisar e falar o que não é certo, o que é certo... Quando comecei a passar, os velhos falavam: “para aí... esta imagem você precisa trocar... esta parte não pode mostrar tudo” etc... Eram muitas as correções que os velhos pediam. Mudamos muita coisa. Os velhos falavam: “tem que saber contar a história. Você tem que aprender, você tem que levar este conhecimento pela frente. Você tem que ouvir os velhos para ter uma memória, para ter uma lembrança das coisas que vocês não lembram mais”. (Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Com a ajuda dos velhos, o filme foi delineado coletivamente, tomando corpo e se constituindo como uma narrativa compatível com a versão proposta pela comunidade. Entre idas e vindas passou por, pelo menos, cinco diferentes versões até a aprovação do corte final. Divino me explicou que os anciões se preocupam excessivamente em como a sequência do ritual seria composta, de modo que a organização das partes do filme esteja de acordo com a real ordem de acontecimentos do processo cerimonial, evitando, assim, possíveis distorções. Em certa medida essa preocupação está relacionada à função pedagógica que comumente os filmes assumem na comunidade: se for montado de forma equivocada, poderá comprometer o aprendizado ritual das próximas gerações. Ainda sob o crivo dos velhos são definidos os parâmetros restritivos para os filmes a partir da observação sobre as sequências rituais que podem ou não ser expostas na montagem final; em outros termos, é possível a seguinte constatação: dado o *status* sigiloso acometido a determinadas ações rituais, muitas vezes, sequer podem ser filmadas, no entanto, quando o são, não escapam ao olhar vigilante que pode desautorizar sua exibição às mulheres, às crianças e às pessoas não indígenas.

Com tal proposta de construção coletiva, admitindo o legítimo envolvimento da comunidade, a obra teve uma boa aceitação tanto entre os Xavante quanto por parte do público externo, participando, conforme já descrevemos, de diferentes festivais, mostras etc., e conquistando diferentes prêmios.

2.5.1 – A imagem como arma política

Venho argumentando que o audiovisual tem sido apropriado como instrumento para os interesses políticos e culturais de comunidades indígenas e se configura como importante dispositivo para a afirmação da identidade étnica. Nesse mesmo sentido, quando Divino relaciona o seu cinema ao universo político, por diversas vezes, traz à tona as referências e memórias de seu tio Mário Juruna Butsé. Tal como aquele, que usava o gravador nas reuniões com autoridades ou funcionários da Funai, como estratégia para que, posteriormente, pudesse cobrar as promessas e os compromissos acordados, Divino reivindica o uso da câmera a partir dessa mesma orientação, ou seja: como instrumento para que os Xavante possam cobrar autoridades e denunciar situações que comprometam quaisquer direitos indígenas garantidos nas premissas constitucionais:

O meu tio que começou, Mário Juruna. Ele andava com um gravador e quando entrava na Funai ligava o gravador e gravava toda a conversa. Quando voltava pra aldeia, se demorou para cumprir a promessa, volta com aquela fita para lembrar as promessas e cobrar novamente. Hoje em dia a câmera se usa muito pra isso (Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Para exemplificar a consciência de sua comunidade perante as potencialidades do audiovisual como instrumento político, Divino relata alguns episódios em que fora convocado para acompanhar e registrar ações com alto nível de tensão, sobre as quais o olhar da câmera se constituiu como mais uma arma no processo de disputa. Discutiremos

essa perspectiva, de forma mais densa, na análise dos filmes que faremos no próximo capítulo; no entanto, destaco, neste momento, uma situação gerada como consequência de litígio envolvendo ação de retomada protagonizada pelos Xavante de Sangradouro. Vejamos sua descrição:

Já ouviu falar da fazenda Volta Grande? Lá os índios foram caçar, mas os fazendeiros da divisa vieram ameaçar os indígenas, quase mataram. Aí os indígenas foram e falaram para os outros e todos os outros indígenas foram. E falaram: vem filmar, nós vamos retomar essa terra. Eu fui com eles, acompanhei, incendiaram algumas casas que estavam no território indígena, prenderam os brancos e falaram que eles não podiam fazer isso, invadir esta área demarcada [...] O cara foi preso. Por que foi preso? Porque tem prova. Eu filmei tudo. Ficou preso na Polícia Federal. Isso foi em 1995... 1996 (Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Ao dispor de um conjunto de imagens como “prova” da invasão, os Xavante se asseguram do direito à posse do território além de provocar uma ação do Estado contra aqueles que ultrapassam os limites geográficos de área legalmente demarcada.

Em *Obrigado irmão* (1998)¹²⁸, uma sequência demonstra que o laboro com o audiovisual, protagonizado por Divino, foi legitimado por sua comunidade após o episódio relatado acima. As imagens são “amadoras”, segundo considera o próprio cineasta, mas seu valor substancial estava justamente na contribuição material que pudera

128 O documentário de curta-metragem *Obrigado irmão* (1998) marca oficialmente a trajetória de Divino Tserewahú enquanto cineasta indígena. É o primeiro filme que assina, junto com o realizador Estevão Tutu, a função de diretor. Como uma espécie de autobiografia, o filme apresenta parte da história do processo de formação do cineasta, intercalando seus relatos com imagens de sua própria autoria, realizadas durante diferentes fases de sua formação.

promover: o registro palpável da exploração ilegal, promovida por terceiros, do território demarcado. Esse feito marca o reconhecimento da comunidade para com o seu trabalho enquanto cinegrafista. No relato do professor xavante Bartolomeu Patira, esta admissão ganha consistência:

O reconhecimento chegou por causa que ele gravou uma luta nossa contra os fazendeiros. Aí que chegou o reconhecimento. Foi bom filmar. Estas imagens deram uma cobertura. Aí os anciãos conhecerem o trabalho. Para ser reconhecido o trabalho da gente, da pessoa, a pessoa tem que participar junto com a comunidade. (Comunicação de Bartolomeu Patira, no documentário *Obrigado irmão*, 1998)

A câmera de Divino também esteve presente em outros momentos de tensão de sua comunidade. Se de um lado, os filmes sobre rituais realizados pelo cineasta são obras que possuem reconhecimento internacional e, reiteradamente, participam de importantes festivais, existe uma outra dimensão de sua produção que fica no anonimato, muitas vezes reservada para a comunidade ou como ato de defesa e garantias de direito. Voltaremos a esta discussão na segunda parte do próximo capítulo.

Entre os anos de 2001 e 2002, Divino participou de um programa de intercâmbio internacional estudando na Escuela Internacional de Cine e TV, em San Antonio de los Baños, em Cuba. Durante o período aprendeu, com reputados artistas internacionais, as potencialidades do cinema, aprimorando noções teóricas e práticas sobre documentário, ficção e outros gêneros cinematográficos. Quando voltou ao Brasil, trouxe, em meio a suas bagagens, não só a saudade da família, mas também, a convicção de que o cinema é um instrumento revolucionário e como tal, precisa cada vez mais ser mobilizado em favor das minorias sociais, dentre elas, os povos indígenas. Diante das diferentes possibilidades dessa forma de expressão, a experiência com

grandes mestres internacionais lhe demonstrou as peculiaridades do cinema que produzia:

Quando o próprio indígena faz o filme, é uma forma de intensificar mais a visão de nossa cultura, do índio vivo, da realidade. Eu sempre falo: visão não indígena é muito diferente da visão... dos olhares indígenas. Porque a gente faz a partir de como estamos em nossa realidade. O indígena é quem conhece tudo de nossa cultura, de nossa luta, de nossa realidade [...] Pra mim [o cinema] é uma coisa que fortaleceu muito, contribuiu para o reconhecimento indígena de sua própria cultura. O cinema indígena que eu falo é feito pelo próprio indígena, aquele que está na realidade de seu povo. (Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

De fato, a inserção no cotidiano de sua comunidade é uma circunstância que reflete a legitimidade que cultiva em seu meio social. Cabe notar que sua participação em diferentes filmes e projetos realizados no âmbito do VnA rendeu-lhe muitas viagens ao redor do mundo proporcionando uma trajetória cosmopolita para sua carreira de cineasta. No entanto, apesar de todas essas andanças, Divino continua convicto de sua cultura como um exemplar Xavante. No seu núcleo básico, vive em uma família tradicional composta por 18 indivíduos. Na primeira oportunidade que tive de conhecer sua casa, na aldeia Sangradouro, pude constatar empiricamente a complexidade e a riqueza de sua vida com seus pares. A esteira de dormir feita de palha de buriti, o *bakiquité* e o fogão a lenha, disposto no centro da casa tradicional, são generalidades que compõem traços sensíveis de seu cotidiano. Ao lado destas tecnologias, em um dos cantos de sua habitação, foi possível avistar seu computador iMac e alguns outros instrumentos com que realiza parte do seu trabalho. Sua trajetória enquanto indivíduo conforma uma complexa heterogeneidade

cultural, que conforme a interpretação do antropólogo Mauro Koury é uma consequência das

opções realizadas e vivenciadas no tráfego em vários mundos sociais que um mesmo indivíduo ou grupos frequentam e dão sentido em suas trajetórias, criando possibilidades de coexistência de espaços díspares e até antagonicos nos trajetos experimentados pelos indivíduos que os caminham. Coexistência sempre tensa, é bom salientar, por se situar em uma pluralidade de tradições e ordenamentos simbólicos. (2015, p. 16)

2.5.2 - Filmando como Jean Rouch

Quando eu ficar velhinho, meus netos vão me empurrar em uma cadeira de rodas que eu quero filmar... quero continuar filmando como Jean Rouch. (Divino Tserewahú)

A alusão entoada por Divino ao lembrar de Jean Rouch pode parecer, no mínimo, paradoxal. Reivindicar a referência de um cineasta europeu para o seu devir pode parecer um ponto fora da curva ao olharmos a sua trajetória. No entanto, o comentário ganha sentido na medida em que Rouch ficou conhecido como um cineasta que compartilhou a câmera com aqueles que eram filmados, que se propôs, ao seu modo, a romper com uma certa ordem estética que conduzia, de forma hegemônica, a produção documentária e etnográfica nos idos anos de 1970 e 1980. Rouch é uma referência que certamente instigou a formação de Divino no sentido de romper, de buscar *linhas de fuga* para visibilidades outras que abarcam o olhar de seu povo como elemento importante para compor os seus filmes. A participação de sua comunidade, a influência dos anciões, as forças materiais e imateriais que atravessam parte considerável de seu trabalho enquanto cineasta são marcas que atestam a possibilidade

de autonomia e protagonismo no cenário da produção audiovisual, em especial, de sua etnia, o povo do Cerrado, o povo Xavante.

Tendo como referência os atores sociais apresentados neste capítulo, a noção de heterogeneidade cultural pode ser pensada como uma categoria notável na trajetória desses indivíduos que transitam por mundos demasiadamente díspares. O aprendizado e a inserção na cultura do *waradzu*, em certa medida, proporcionaram-lhes um acúmulo de experiências (cultural, política, sociológica) que corroboraram para que ocupem o lugar onde estão atualmente. Este fato, ao mesmo tempo que lhes atribui certo prestígio em seu meio social, também demanda novas responsabilidades à medida que serão eles os interlocutores com a sociedade envolvente, responsáveis por negociar, política e simbolicamente, as pretensões de seu povo perante os interesses que cultivam com a sociedade nacional.

Essa complexa teia conforma, em certa medida, a experiência de vida desses sujeitos. Suas vivências se convertem em metamorfoses que delineiam as oportunidades de apropriação e domínio de tecnologias estrangeiras que serão convertidas em instrumentos de uso político para a sociedade de origem. Em *Estratégia xavante* (2006), Belisário Franca mostra a epopeia de oito crianças xavante que foram escolhidas pelos velhos para viver com famílias no mundo dos brancos, mais precisamente na cidade de Ribeirão Preto, interior de São Paulo. Em meio aos desafios do novo mundo, tinham a missão de compreender os costumes da sociedade envolvente, como forma de estabelecer parâmetros para atuação política e social da etnia. Superado o trauma do choque cultural, as crianças ficaram adultas, dominaram os códigos dos brancos e retornaram para suas comunidades, onde atuam como eminentes lideranças, como os caciques Paulo Cipassé e Jurandir Siridiwê, ambos da TI Pimentel Barbosa e já citados neste livro.

Figura 07 - Divino Tserewahú durante trabalho de edição em sua residência. Aldeia Sangradouro, 2018.



Fonte: Acervo do pesquisador. Foto: João Paulo Fernandes.

Admitindo a trajetória complexa que esses personagens muitas vezes precisam atravessar é possível recorrer a uma afirmação de Gilberto Velho (2003), quando levanta a discussão sobre o intrincado arcabouço de influências na vida multifacetada de indivíduos que nascem dentro de culturas e tradições particulares e que “de um modo inédito, estão expostos, são afetados e vivenciam sistemas de valores diferenciados e heterogêneos. Existe uma mobilidade material e simbólica sem precedentes em escala e extensão”¹²⁹.

Essa complexa relação põe em jogo a própria identidade do indivíduo que passa a dividir a sua vida entre dois mundos que são, ontologicamente, diferenciados. Não obstante, o *ethos* holístico, comum aos povos indígenas, pode ser a força motriz que assegura com que continuem firmes quanto à consciência de seu pertencimento étnico.

129 2003, p. 39.

Quando a este aspecto, o sábio Ailton Krenak lança uma interpretação bastante fértil, ancorada na ciência tradicional de seu povo: “você não pode esquecer de onde você é e nem de onde você veio, porque assim você sabe quem você é e para onde vai [...]. Isso não é só importante para a pessoa do indivíduo, é importante para o coletivo, é importante para uma comunidade humana saber quem ele é, saber para onde ele está indo”¹³⁰.

130 Apud Munduruku, 2006, p. 49.



**A produção
audiovisual xavante**

IDENTIDADE E CULTURA SOB O OLHAR DA LENTE XAVANTE



Ancião Luiz Tserê Ômôdzé (etnia Xavante). Aldeia Sangradouro, 2018.
Fonte: Acervo NPD/UFMT. Foto: João Paulo Fernandes.

O cinema indígena é uma arma... Uma forma de mostrar nossa identidade, de sermos indígenas verdadeiros. Pode ser uma voz em defesa da comunidade indígena. (Divino Tserewahú)

Neste capítulo meu objetivo é evidenciar como a política de identidade¹³¹ se constitui como componente que atravessa, de diferentes formas, a produção audiovisual xavante. Neste movimento farei menção a documentários produzidos por realizadores das Terras Indígenas Sangradouro e Pimentel Barbosa, articulando, de um lado, o envolvimento da comunidade nos processos de produção dos filmes e, de outro, o latente manifesto de uma afirmação étnica que evidencia a força do grupo social. Para isso, também farei uso do conceito de “cultura” (com aspas) de Manuela Carneiro da Cunha¹³², objetivando demonstrar de que forma a almejada “autenticidade étnica” influi na seleção de elementos culturais como mecanismo de autorreconhecimento e na própria reinvenção consciente da cultura de grupos xavante.

Se em distintos períodos históricos a resistência do povo Xavante se pautava no enfrentamento direto – convertido, em grande medida, na conduta aguerrida como modo de conter a expropriação territorial e garantir a existência enquanto categoria social –, nos tempos contemporâneos, as ações simbólicas, culturais e o regime visual são peças importantes a serem consideradas no processo de (re)existência da etnia. Os esforços constitutivos, empreendidos em diferentes frentes pelas lideranças, atestam as apostas em intervenções políticas, culturais e identitárias voltadas para o campo de interesse do grupo étnico. Nesse arranjo, é possível admitir que, entre distintas comunidades xavante, produções audiovisuais, realizadas por pessoas ou coletivos e chanceladas pelos velhos, têm se constituído como importante expediente para sancionar valores, promover a sociabilidade

131 Graham, 2005.

132 2017.

local, instrumentalizar a memória do grupo, afirmar a identidade, reconhecer-se como povo e, enfim, favorecer o acesso aos direitos consequentes dessa condição social.

3.1 - “O branco não entende a nossa língua”

Considerando o contexto em que presenciamos (e participamos) das filmagens durante algumas etapas do trabalho de campo que deu base para essa pesquisa, é possível sugerir que o audiovisual, para além dos interesses de cada grupo familiar, passa pelo desvelo coletivo de toda a comunidade. De forma geral, parece haver um consenso de que o meio expressivo proporcionado pelo filme se reverte em algo positivo do ponto de vista da conveniência comunitária. Quando a circulação do audiovisual fica restrita ao âmbito da comunidade local, se configura como um forte componente de preservação da memória e de lembranças afetivas; quando circula em outras aldeias da etnia, se constitui como meio inquestionável para atestar às outras comunidades a performance cultural do grupo filmado, garantindo o respeito e a consideração dos demais; quando o produto fílmico circula para além da etnia, atingindo o *waradzu*, ele atesta a reafirmação cultural e a singularidade do modo de vida xavante, expressando a sobrevivência social e política daquele povo.

No meu entender, tais questões justificam o fato de que é comum o empenho da comunidade nos processos que se relacionam à produção audiovisual. Em alguma medida, portanto, o audiovisual impulsiona o envolvimento comunitário em seu processo produtivo configurando-se como um importante ingrediente da sociabilidade local. Um breve recorte do que nos ensina o cinegrafista Valeriano Rãiwí'a, deixa transparecer o efetivo interesse da comunidade no sentido de não ser coadjuvante nas narrativas produzidas sobre o seu povo:

Antes de nós, o branco fazia a filmagem na aldeia quando acontecia um grande ritual. Depois ele mesmo fazia a edição do filme. Aí ele altera alguma coisa que não é

assim. Então, a comunidade xavante cansou de ver isso. Eles [os velhos] sempre pediram para ter um próprio xavante cineasta. Porque nós já temos o conhecimento do procedimento dos rituais pra gente editar e fazer um filme xavante. Porque a visão é diferente, o branco não entende a nossa língua; como que ele vai entender para colocar o filme na posição certa? Por isso que a comunidade está sempre querendo o nosso trabalho. (Rãiwí'a, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Ao tomar o audiovisual como mecanismo de intermediação com os não indígenas, parece ficar claro o investimento político em uma arte que ampliará as fronteiras físicas, afirmando a outros povos a persistente resiliência empreendida por toda a comunidade na afirmação de um modo próprio de existência, consolidando, consequentemente, um meio para difundir suas mensagens e firmar posicionamento discursivo na relação com a sociedade envolvente, mostrando seu presente e avivando seu passado.

Considerando o contexto apresentado no parágrafo anterior, Laura Graham parte do conceito de *política de identidade* como sendo um conjunto de ações atravessadas por um forte viés político/cultural e protagonizadas por diferentes etnias da Amazônia, com o objetivo de atrair a atenção para demandas de cunho político. A autora argumenta que, em um contexto no qual os indígenas optam pelo reconhecimento étnico como componente de fortalecimento político, passam a usar “diferentes formas de exibição cultural para extrair a atenção do público e obter apoio para seus objetivos políticos”.¹³³

Como marco importante dessa política, Graham¹³⁴ faz referência às ações dos Kayapó durante o intervalo compreendido entre o final da década de 1980 e o transcorrer dos anos 1990. Período em

133 Do original: “were using various forms of cultural display to attract public attention and achieve support for their political objectives” (2005, p. 623, tradução nossa).

134 2005.

que a etnia usou com afincos recursos de acentuado desempenho dramático e, com isso, conquistou visibilidade pública, logrando o apoio de distintos segmentos da sociedade nacional e internacional. Essas ações foram substanciais para obtenção do direito legal para a posse do território que então reivindicavam. Também obtiveram apoio popular e institucional que barraram projetos de implementação de represas hidrelétricas que inundariam fatias importantes de seus territórios. Seguindo essa atmosfera analítica, Graham¹³⁵ considera que os projetos culturais, estrategicamente orquestrados por Xavante da aldeia *Etenhiritipá*, no início dos anos 2000, estruturados a partir da cooperação com ONGs internacionais e destinados ao público externo¹³⁶, se constituíram em uma política baseada na identidade ao buscar na performance cultural um canal para mediação com a sociedade não indígena:

Indivíduos ou grupos empregam estrategicamente signos ou comportamentos culturalmente específicos – roupas ou adornos corporais, linguagem, discurso ou forma de ação social que demonstram distinções culturais (Bourdieu, 1984) para alguns fins ou fins identificáveis.¹³⁷

Na investigação proposta pela autora, é possível identificar que, no contexto político das comunidades Xavante, “toda identidade ou política cultural são instrumentais”¹³⁸. Com efeito, essa interpretação abre possibilidade para o seguinte entendimento: mesmo quando

135 2005.

136 A autora se refere a distintos projetos culturais que resultaram em obras como CD musical, performances e produtos audiovisuais, todos pensados estrategicamente para serem dirigidos a públicos externos, nacionais e internacionais.

137 Do original: “Individuals or groups strategically deploy culturally specific signs or behaviors – clothing or bodily adornment, language, discourse, or forms of social action that demonstrate cultural distinctions (Bourdieu 1984) – toward some identifiable end or ends” (Graham, 2005, p. 625, tradução nossa).

138 Do original: “All identity or cultural politics are instrumental” (Graham, 2005, p. 625, tradução nossa).

ações culturais empenhadas por grupos étnicos não apresentam um mote político de forma tangível (o que faz com que um público desavisado não assimile, de imediato, a performance empreendida) suas nuances constitutivas são instrumentais do ponto de vista dos objetivos políticos do grupo¹³⁹.

Sustento, hipoteticamente, que a linha interpretativa colocada (a partir do conceito de *política de identidade*) se constitui como ferramenta importante do ponto de vista da investigação empreendida neste livro. Apoiado nesse conceito, tenho sugerido que as práticas de resistência observadas nas produções audiovisuais dos Xavante (mesmo quando não aparecem enquanto uma categoria explícita) permeiam a concepção mesma do *fazer cinema* do ponto de vista de seus realizadores. Nesse sentido, um filme como o *Wai'á Rini – o poder do sonho* (2001), de Divino Tserewahú, ao revelar os profundos detalhes de uma cerimônia espiritual, na qual, em seu ápice, os iniciados desmaiam e entram em contato com o mundo dos espíritos, está contido na política de identidade ao afirmar uma cosmologia estruturante e diferenciada da etnia. Com efeito, ao eternizar (por imagem e som) os corpos, os adornos, os instrumentos, os constituintes humanos e não humanos celebrados no ritual, o filme não só reafirma a potência da cosmologia própria da etnia como demarca seu espaço no campo das disputas das representações simbólicas na sociedade contemporânea.

Para Graham¹⁴⁰ esta “singularidade existencial” é o testemunho eminente de que “os Xavante continuam Xavante”. Quer dizer, continuam (re)existindo enquanto modo diferenciado e singular de existência. Mesmo quando os filmes não objetivam, *a priori*, alcançar um público não indígena, essa mesma lógica pode ser mobilizada. Quando uma liderança local, como Valeriano Rãiwí'a, afirma que suas imagens ajudarão os velhos no processo de transmissão cultural para

139 Graham, 2005.

140 2018.

os jovens (já que aqueles estão inseridos em uma realidade de decréscimo populacional¹⁴¹), a lógica instrumental que demarca uma existência cultural singular tem coerência. A oralidade, que tradicionalmente os velhos operam com o intuito de transmitir sua sabedoria aos jovens, ganha um importante aliado: o registro imagético como mecanismo de memória e perpetuação cultural. Vejamos seu relato:

Hoje também usa o cinema para os velhos contarem as nossas histórias [...] Por isso é importante a gente pensar, desde já, como vamos deixar o nosso trabalho? Em passar esta técnica [de cinegrafista] para as outras gerações. (Rãiwí'a, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Valeriano admite que alguns jovens de sua aldeia já não têm a mesma disposição para ouvir as longas histórias narradas pelos velhos. Esse fato pode interferir diretamente na transmissão de saberes pela oralidade e, em certo sentido, criar uma espécie de *ruído* em uma prática ancestral. De outra parte, a linguagem audiovisual, materializada no registro das diferentes cerimônias do cotidiano da aldeia, vem suprindo, paulatinamente, parte dessas ausências. Isso não quer dizer que o legado da irradiação oral entre os Xavante esteja ameaçado ou será totalmente substituído por outros métodos, creio que seja mais coerente pensar que à oralidade soma-se um outro instrumental que também dialoga com as experiências dos mais novos, constituídas em grande medida, com o permanente contato com a sociedade envolvente e suas respectivas tentações.

141 A noção de decréscimo populacional entre a população adulta dos Xavante de Sangradouro é uma preocupação legítima, presente na narrativa de diferentes entrevistados. De outra parte, é importante se atentar para a configuração da pirâmide etária entre essa etnia. Uma pesquisa realizada por Souza *et al*, entre os anos de 1999 e 2002, apurou que para cada mil pessoas houve 58 nascimentos e 13 óbitos, resultando em uma taxa de crescimento média de 4,5%. Esse número supera a média da população geral que opera em torno de 1,6% (Souza *et al*, 2010).

3.2 – “Isso é cinema indígena: falado na nossa língua”

No ano de 2017, durante a 21ª edição do Festival FórumDoc¹⁴², Divino Tserewahú e Bernard Belisário¹⁴³ fizeram a primeira projeção pública do documentário *Wai’á Rini* (2017), uma proposta de releitura do filme *Wai’á Rini – o poder do sonho* (2001). Sendo o ritual do wai’á uma cerimônia executada em intervalo de aproximadamente 15 anos, esse último filme foi feito a partir dos registros realizados no calendário cultural do ano de 2015¹⁴⁴. Com uma proposta, em certo sentido, provocadora, o filme convida o espectador a imergir no universo xavante. Aos olhos da plateia são exibidos planos fílmicos dilatados em sua duração temporal; imagens-registro que desnudam sequências inteiras do ritual sagrado. “Isso é cinema indígena, falado na língua Xavante”, assevera seu realizador.

Apresentado para um público formado majoritariamente por não indígenas, o filme – falado no idioma Xavante e propositalmente sem legendas –, por certo, provocou um relativo estranhamento para parcela considerável dos espectadores que lotavam a sala Humberto Mauro¹⁴⁵. Por outro lado, significou, em grande medida, uma experiência fílmica diferenciada já que a audiência – por não se comunicar verbalmente com o filme – foi levada a uma imersão espiritual no domínio imagético. Com duas horas de duração e sem nenhuma palavra ou legenda em português (exceto um tímido conjunto de caracteres que aparece logo no início do filme), a projeção impôs um

142 Certamente o FórumDoc é um dos mais importantes festivais de filmes etnográficos do país. Desde a sua primeira edição, no final dos anos de 1990, vem apresentando a diversidade de produções e estéticas constituídas no âmbito do gênero e abrindo espaço para que realizadores das mais diversas origens apresentem suas obras.

143 Bernard Belisário, além de estudioso do cinema indígena, é também um realizador que desenvolve parcerias com diferentes coletivos e cineastas indígenas. Desde 2018, é docente da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

144 Segundo Divino, o filme anterior *Wai’á Rini – o poder do sonho*, foi captado durante a execução do ritual no ano 2000 e finalizado em 2001.

145 O Cine Humberto Mauro, localizado no complexo cultural Palácio das Artes, em Belo Horizonte (MG), é um importante equipamento cultural da região, além de uma substancial janela de exibição para o cinema alternativo e independente.

silêncio quase que absoluto, desafiando a plateia na assimilação do complexo ritual a partir da relação que estabelecia com os estímulos das imagens, do som direto, dos longos planos-sequência e da edição minimalista do filme. Senti que o público, levado a esse outro universo, vivenciou nas imagens o sacrifício sagrado dos personagens que, expostos ao sol extremo, desfaleceram coletivamente no auge do ritual¹⁴⁶. Segundo a prática xavante o wai'á, enquanto ritual sagrado, proporciona aos participantes um contato com forças sobrenaturais. Na percepção de Divino, o objetivo da passagem pelo ritual é “sofrer para adquirir toda força que precisa para sua vida”. Durante o desmaio, os velhos observam e avaliam aqueles que serão os indivíduos com potência para desenvolver a especial e valorizada capacidade de sonhar e, conseqüentemente, curar por intermédio do sonho (quanto maior o tempo em que a pessoa permanece desacordada, maior será a sua predileção e, conseqüentemente, a valorização emitida pelo velhos). De outra parte, as mães e as madrinhas agem, desesperadamente, com a finalidade de trazer os iniciados à consciência. Além do impactante choro ritualizado, são lançadas grandes quantidades de água sobre as cabeças dos iniciados para que os mesmos retornem ao estado de lucidez.

Naquela exibição, quando o último caractere dos créditos deixou a tela, a plateia se dividiu entre reações mais contidas e manifestações calorosas. Tocado com as energias emanadas naquele espaço, senti que a provocação de Divino ocasionou diferentes afetações em seu público. Ao reivindicar para seu filme o *status* de um característico cinema indígena, Divino reafirma, peremptoriamente, a política de identidade em sua trajetória enquanto produtor de bens simbólicos. A outorga pretendida encontra ressonância na fala dos velhos,

146 Segundo informações obtidas em conversas com uma de minhas fontes, o desmaio, durante o ritual do wai'á, acontece em dois diferentes momentos: o primeiro envolve o grupo *wedehori'wa* (grupo da borduna), cuja ocasião de desmaio é chamada ritualmente de *wedehoriwaipāri* (desmaio do grupo da madeira). Na sequência, geralmente logo no outro dia, é a vez do desmaio do grupo *umrētede'wa* (grupo da cabaça), sendo seu ato ritual denominado *umrētede'wai pāri* (desmaio do grupo da cabaça).

guardiões ativos da sabedoria ancestral xavante e principais personagens do filme. O seu cinema, ao buscar como fonte de inspiração seus mestres ancestrais, quer subverter grande parte daquilo que ele mesmo aprendeu nas academias por onde perambulou, imprimindo na imagem movente uma nova sensibilidade, um processo de relação. Ao expor um público não indígena às suas longas tomadas, ele incorpora uma forma de conto característica de seu povo, em um tempo rítmico desconcertante aos olhos e ouvidos de uma audiência educada sob a égide do cinema ocidental. Em outros termos, essa modulação acentua, em grande medida, a influência de protocolos externos, próprios da dinâmica gregária xavante, na materialidade do filme, configurando, dessa forma, a influência do *fora-de-campo* no arranjo constituinte da narrativa.

Com esse gesto, Tserewahú e Belisário marcam um ato de desobediência estética, levando o espectador para a experiência da intensidade do viver xavante e com isso reafirmam a singularidade xavante, contrariando (política e discursivamente) o estereótipo do índio genérico exaustivamente explorado nas narrativas colonizadoras.

Não obstante, a projeção, na sala lotada por espectadores ávidos pela fruição do filme, talvez tenha desconstruído parte das expectativas do público ao apresentar uma estética alternativa que, nas palavras do semiólogo Walter Mignolo, poderia ser referendada como algo próximo à uma *estética decolonial* capaz de instaurar fissuras nas *estéticas imperiais*¹⁴⁷. O autor argumenta que essa condição de afronta aos padrões, que remontam a um processo de colonização no campo da arte, se efetiva em gestos de enfrentamento aos modelos consolidados como referência estética. Pensando na perspectiva da crítica da arte, Mignolo, argumenta nos seguintes termos: “la decolonización estética es una de las tantas formas de desarmar ese montaje y construir subjetividades decoloniales”¹⁴⁸.

147 2010, p. 24.

148 Idem, *ibidem*.

Por sua parte, a pesquisadora Faye Ginsburg, ao problematizar a percepção de estética tendo como referência a diversidade de filmes produzidos por realizadores nativos, apresenta a noção de *embedded aesthetics*, uma abstração que pode ser traduzida como “estética incorporada”. Com essa proposição, a autora se associa à ideia de que nas produções indígenas a estética pode ser pensada menos como um discurso cunhado na qualidade técnica das imagens e, mais apropriadamente, como componente inscrito na ordem das relações sociais; com isso, pode-se aventar o seguinte desenlace: “o que está fora da tela é muito importante ou quase tão importante quanto o que está na tela”¹⁴⁹. Tal pressuposto, defende a autora, imprime uma alteração radical que, em última instância, confronta conjecturas e preceitos estabelecidos sobre a imagem movente e suas narrativas.

Voltando à exibição do documentário de Divino e Belisário no FórumDoc, essa dedução parece ganhar frações de sentido quando, no plano da montagem, constituída com a predominância de longos planos-sequência, pode-se intuir uma relação com uma prática oral adotada pelos velhos que contam, deitados em suas esteiras, durante horas a fio, tanto a história pregressa de seu povo quanto as pautas políticas relevantes para a comunidade local. Insistindo um pouco mais nesta questão, postulo que o ocultamento proposital de fases do ritual, cujo acesso é restrito a alguns homens xavante (isso fica bastante evidente no registro do *darini*), está necessariamente vinculado ao crivo que os velhos imprimem para essas narrativas. Aliás, diante de meticulosas regras sociais, algumas dessas cerimônias secretas sequer podem ser filmadas. Em outros termos, pode-se argumentar que essa opacidade está inscrita em uma estética proibitiva tanto para o espectador externo quanto para mulheres, crianças e outros atores no âmbito local; sendo assim, a *estética incorporada* nesses filmes não entrega particularidades desautorizadas por um rígido controle cultural. Este aspecto flerta com uma situação já

149 Ginsburg, entrevista a Brasil e Gonçalves, 2016, p. 570.

apontada por Ginsburg¹⁵⁰ a partir da análise das produções de aborígenes Hopi, na qual a autora chega à conclusão de que os filmes são propositalmente opacos e restritivos ao domínio daqueles que conhecem os protocolos da cultura Hopi. Pois bem, voltando à exibição empreendida na sala Humberto Mauro, insinuo um ponto de ligação com a proposta dos aborígenes australianos, ou seja: “a questão é justamente a de demonstrar que nem tudo está disponível para ser apreciado, visto e compreendido pelo olhar ocidental”¹⁵¹.

Ademais, cabe lembrar que, em *Wai'á Rini* (2017), Divino assumiu um protagonismo mais relevante na montagem quando o comparamos aos outros filmes que também abordavam o mesmo cerimonial. Nos filmes anteriores, que tiveram grande circulação em diferentes festivais, o processo de edição foi assumido, em variados graus, por não indígenas. Com isso, quero chamar a atenção para o fato de que, naqueles, a influência do olhar não indígena ficava mais latente, intervindo nas escolhas dos planos, nos enquadramentos e no ritmo da montagem, ou seja, há o indício de uma forte presença do olhar externo influenciando a tessitura da narrativa. Por outro lado, no documentário de 2017, o que sobressai são as escolhas estéticas propostas a partir das percepções de Divino.

Abrindo mais um parêntese, não posso deixar de registrar que a participação de Divino no processo de edição dos filmes em que apresenta-se como realizador não tenha sido relevante. Outrossim, a participação direta em todas as etapas de suas obras pode ser entendida como uma metodologia sempre utilizada por ele; no entanto, é possível deduzir que, quando Divino passa a ter o domínio do processo de edição e instaura sua própria montagem, emerge um diferencial importante nos resultados, o que implica, em uma narrativa que certamente é envolvida por um estilo diferenciado que substitui,

150 1994.

151 Ginsburg, entrevista a Brasil e Gonçalves, 2016, p. 572.

entre outros recursos, o corte rápido e implementa um ritmo singular à forma de apresentar a diegese da obra.

Por fim, insisto na seguinte dedução: usando o cinema como mediador na relação com não indígenas, Divino afirma uma cultura que é própria do seu povo, rompendo com uma lógica homogeneizante, típica da herança de certo colonialismo que, por não conseguir ter exterminado fisicamente os povos nativos, empenhou esforços para destituí-los de sua singularidade, arquitetando a noção de índio genérico.

Figura 08 – Sequência do desmaio cerimonial durante o ritual *darini*.



Fonte: Frames do filme *Wai'a Rini*, 2017.

3.3 – “A cultura você vai inventando, de acordo com as necessidades...”

A frase que abre este tópico é de uma liderança da etnia Ashaninka¹⁵² e revela-nos, em grande medida, a consciência dos povos originários em relação ao uso estratégico de sua cultura como componente marcador de uma singularidade étnica e de afirmação da identidade. Também impõe uma perspectiva deslizante para a cultura, na medida em que ela pode ser “inventada” de acordo com as necessidades. Ora, em última instância, trata-se de um reconhecimento próprio da etnia que se relaciona com a forma de autorreconhecimento e diferenciação em contraposição a outros grupos étnicos e à sociedade envolvente. Se, nas palavras do professor Isaac Pinhanta Ashaninka, a cultura muda de acordo com as “mudanças do planeta”, por outro lado, ela precisa permanecer rica e “para você enriquecer, você tem que segurar aquilo que é do passado”¹⁵³. Esta percepção me parece bastante pertinente pois, ao mesmo tempo que indica uma ação dinâmica, portanto, de constante releitura, reivindica uma ancestralidade constituinte, uma ponte com um passado que sedimenta a noção de um modo de ser no presente.

Manuela Carneiro da Cunha propõe o conceito de “cultura” (com aspas) buscando compreender como se dá a apropriação da noção de cultura (sem aspas) por comunidades indígenas, fazendo daquela (a “cultura” – com aspas) uma bandeira para se obter reparações por danos políticos. A autora associa a “cultura” como um processo consequente da indigenização da noção de cultura, ou seja, a inserção das aspas remete à uma concepção reflexiva indicando que “cultura”, em certo sentido, fala de si mesma¹⁵⁴. Nesta dimensão, argumenta a

152 O território habitado pela etnia Ashaninka está situado na divisa do Brasil com o Peru, no estado do Acre. Segundo informações do Instituto Socioambiental, a maioria dos Ashaninka vive em território peruano. Para mais informações sobre este povo, acessar: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ashaninka>.

153 2004, p. 19.

154 2017, p. 351.

autora, “cultura” relaciona-se ao modo como diferentes grupos indígenas se reconhecem a si mesmos e como se articulam para se apresentarem na arena pública como grupos sociais diferenciados, exaltando singularidades para disputar espaço no campo político. De outro lado, cultura (sem aspas) seria o modo como a sociedade envolvente reconhece aquele determinado grupo/etnia/sociedade indígena. Enquanto “cultura” teria uma origem endógena (do grupo para ele mesmo), a categoria cultura traz uma dimensão universalista, portanto exógena, consequente de um constructo da nação envolvente como forma de classificar culturalmente uma determinada sociedade indígena. Nesse sentido, a autora aponta para um uso pragmático do termo “cultura” pelos povos indígenas. Neste ponto (que destaca o uso pragmático da noção de “cultura”), proponho a conexão ou alinhamento com o conceito de *política de identidade* de Graham¹⁵⁵. Ora, se neste, destaca-se a ação ordenada, portanto consciente, dos Xavante ao *performar* traços de sua cultura para serem apresentados aos não indígenas, naquele, quando aventa-se o uso pragmático da “cultura” como um marcador de singularidade, como uma propriedade de falar de si mesmo, e “utilizando-a com sucesso para obter reparações por danos políticos”, entendo que os caminhos se cruzam e permitem-nos, analiticamente, relacionar um conceito ao outro. Ainda insistindo nesta elucidação, sintetizo, nos seguintes termos, a minha proposição: os conceitos de *política de identidade* e de “cultura” (com aspas) operam em um regime de etnicidade; são marcas específicas que cada grupo elege como traços homogêneos de seus pertencentes, constituindo-se como um conjunto de características (direitos/reconhecimentos/afinidades) que atravessam as relações sociais e sedimentam o autorreconhecimento grupal.

Buscando exemplificar a proposição acima a partir de uma situação concreta, volto ao diálogo com o professor Ashaninka. Este, ao relatar as primeiras experiências com vídeo em sua aldeia, compartilha uma

155 2005.

situação que nos ajuda a entender como a flexibilidade da cultura atua nos grupos quando estão diante da imagem do outro:

As pessoas da aldeia gostam de assistir os vídeos de outros povos. Mas o vídeo sobre os 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. Os Ikpeng tinham uma cultura muito forte. Outros não tinham mais nada da cultura deles mesmos. Então, o pessoal começou a analisar também isso: aquele que já não tem mais nada, aquele tem um pouco, aquele que já está perdendo. E nós? (Pinhanta, 2004, p. 12)

O questionamento dos Ashaninka, inspirado pelo contato com a cultura de outras etnias, induz à indagação sobre sua própria identidade em analogia a outros grupos sociais. Nesse sentido, a tônica enunciativa “E nós?” é uma hesitação que coloca a própria cultura do grupo em dúvida. *Diante de tão rica diversidade cultural, como nós nos diferenciamos dos nossos parentes?*, perguntaria Isaac ao seu grupo étnico. Se, em um primeiro momento, as imagens que expunham os corpos nus dos Ikpeng causaram estranhamento aos Ashaninka, foram estas mesmas imagens que provocaram a reflexão sobre a sua própria postura cultural no cenário dos povos indígenas. Seriam os Ikpeng mais “legítimos” do que os Ashaninka pelo fato de se apresentarem sem as roupas típicas dos brancos e, dessa forma, atestarem o valor de uma ancestralidade? Ora, a esta pergunta a resposta foi, como já dissemos, a inquirição de seus próprios traços culturais diferenciadores ou os aspectos culturais sob os quais a etnia se reconhece e distingue os indivíduos que pertencem ao grupo.

Em outro ato, ao exibir o documentário *No tempo das chuvas*¹⁵⁶ e possibilitar uma experiência de autorreflexão para sua comunidade, Pinhanta revela um rico processo de questionamentos sobre os componentes culturais de seu grupo étnico:

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. Aí 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. (Pinhanta, 2004, p. 14)

Em que pese a aparente contradição da análise acima, que em uma leitura apressada pode soar como paradoxal – pois ao mesmo tempo em que a cultura é “forte” também admite a influência de traços culturais externos –, ela nos revela a consciência de seu grupo em reconhecer a importância da “cultura” como traço diferenciador da etnia apesar do relativo processo de integração com outras sociedades. Isso reforça a questão apresentada pelo autor, ao defender que dentro da aldeia e com o uso do vídeo, ele tem trabalhado muito com a cultura dos outros povos para que a etnia possa olhar para a sua própria¹⁵⁷.

Enquanto política para afirmação da identidade, o uso estratégico do vídeo também foi operado pelos Ashaninka, especialmente quando Isaac Pinhanta providenciou cópias e disponibilizou para agentes públicos e escolas do município em que sua terra

156 Curta-metragem realizado por Isaac Pinhanta como etapa do processo formativo do projeto Vídeo nas Aldeias. A temática do documentário versava sobre o cultivo agroflorestal exercido tradicionalmente em sua comunidade.

157 Pinhanta, 2004, p. 17.

indígena está alocada¹⁵⁸. O alcance do vídeo possibilitou seu uso como material didático, incentivando que os professores e alunos acessassem aspectos até então desconhecidos da cultura da etnia. Em um contexto de discriminação generalizada, o vídeo proporcionou que os Ashaninka quebrassem alguns estereótipos que já estavam sedimentados pela população local:

Então quando eles viram a imagem ali, vários professores perguntaram “*o que quer dizer aquilo?*”. Aí 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. (Pinhanta, 2004, p. 16)

Fechando o parêntese que abri para me referir aos Ashaninka e voltando ao território xavante, devo admitir que essa discussão nos fornece uma chave interessante para pensar como os coletivos e realizadores indígenas escolhem por destacar certos aspectos culturais e, em certo sentido, a proeminência temática em suas narrativas. Em uma sequência do filme *Tsõ'rehipãri – Sangradouro* (2009), Divino Tserewahú e Thiago Campos explicitam o contraste entre a aposta do Estado sobre os Xavante (a ideia da assimilação cultural como um caminho irreversível em direção ao “progresso”) e a força cultural de sua comunidade (um processo de relativa integração com a sociedade nacional, mas sem, no entanto, abandonar as práticas culturais da etnia, reforçando suas singularidades culturais). Tal estratégia indica como o cinema indígena mobiliza a noção de “cultura” como componente de relevante *política de identidade*.

158 O autor relata que disponibilizou cópias do filme sobre sua etnia para o secretário de educação do município de Marechal Taumaturgo (no estado do Acre) que, por sua vez, fez com que as cópias chegassem até as escolas públicas de sua jurisdição (Pinhanta, 2004, p. 15).

Como Carneiro da Cunha¹⁵⁹ já chamou a atenção, não é de se esperar que qualquer sociedade ou grupo social mantenha eternamente os mesmos modos de vida e costumes inalterados, pois estes interferem e sofrem interferências de diferentes naturezas. Nós não falamos hoje tal qual nossos antepassados falavam. Nossos valores não são mais os mesmos, pois sofreram transformações para se adequarem aos novos desafios da vida em sociedade. Assim também são os grupos étnicos, porém com uma diferença fundamental: o fato de se reconhecerem como pertencentes a um grupo social e serem assim reconhecidos pelos demais, estando ligados a um passado histórico também compartilhado. Nesse sentido, a ancestralidade é sem dúvida uma importante baliza para os marcadores culturais dos grupos étnicos.

Trata-se, portanto, de pensar a cultura como algo essencialmente dinâmico, que conjuga herança ancestral com as condições objetivas vivenciadas no momento histórico por cada grupo social. O que chamo de condições objetivas do grupo social são os componentes políticos, sociais, econômicos, ecológicos, cosmológicos etc., que demarcam uma circunstância de existência em uma dada temporalidade. Certamente uma dimensão complexa que determina as condições de existência do grupo. Nesse sentido, considero como relevante para esta pesquisa a observação de Carneiro da Cunha, segundo a qual “a cultura, portanto, em vez de ser um pressuposto de um grupo étnico, é, de certa maneira, produto deste”¹⁶⁰.

159 2017.

160 2017, p. 257.



**Quem não pode com a formiga
não assanha o formigueiro**

SOB O TREMOR DAS IMAGENS

4.1 – O *sujeito-da-câmera* na iminência do conflito

No último segmento deste livro, busco compreender o gesto de filmar como integrante de prática política que ocupa lugar importante na pragmática dos filmes indígenas. Para isso, proponho uma análise baseada em registros que exacerbam a verve política do audiovisual quando este é acionado como recurso que acompanha a ação direta e se incorpora a ela como agente de empoderamento da luta social. Seguindo essa noção, trarei para o centro da análise a presença determinante da câmera e da pessoa que a empunha, enquanto participantes que afetam e são afetados pelas circunstâncias em que a cena é captada.

Se de um lado, os filmes sobre práticas culturais realizados por cineastas como Tserewahú e Waiassé são obras que ganham afeição na comunidade local, se constituem como repositório da memória social, e, reiteradamente, acessam circuitos internacionais; de outro, existe uma escala de produção mais anônima, articulada estrategicamente como ato de defesa e garantias de direito. Valendo-me da concepção do gesto de filmar como componente de uma prática política, procuro desenvolver uma análise tendo como referência obras audiovisuais originadas em situações de iminentes conflitos. Nesta modulação, interessa dar relevo para a presença determinante da câmera enquanto dispositivo que oscila como arma política (no sentido de

dar visibilidade pública aos fatos filmados) e sentinela (quando o equipamento é inserido no centro do conflito como testemunha ocular). Argumento que, tanto em um caso como no outro, a materialidade da câmera e a presença do cineasta produzem ruptura no transcorrer dos fatos, desencadeando a ocorrência daquilo que o professor Ismail Xavier¹⁶¹ denomina de “efeito-câmera”. É também possível observar como o *campo* é invadido pelo *antecampo* rompendo, radicalmente, a distância entre quem filma e quem está sendo filmado. Para conceituar a imagem que se dá a ver para o espectador conformando o quadro fílmico (*campo*) e o domínio que encontra-se no reverso da cena (*antecampo*), utilizo a noção apresentada por André Brasil¹⁶² e recuperada pelo professor Moacir Barros¹⁶³. Para este último, o *antecampo* é o “espaço atrás da câmera, no qual permanecem, tradicionalmente, o cineasta e a equipe de filmagem, fora do mundo da representação diante da câmera, em posição de recuo e ocultamento”¹⁶⁴.

Com o intuito posto no parágrafo anterior, quero discutir dois produtos audiovisuais originados de situações em que houve a participação efetiva do cineasta e sua câmera registrando ocorrências de embate político, muitas vezes, permeadas por um alto nível de tensão. Mais especificamente, relato e analiso duas peças: a primeira é o registro do confronto direto ocorrido entre indígenas da comunidade de Sangradouro e autoridades policiais do município de Primavera do Leste (MT), impulsionado pela prisão, supostamente ilegal, de um jovem da comunidade. A segunda é uma videoreportagem realizada sobre a comemoração de 25 anos da luta do povo Macuxi pela homologação da TI Raposa Serra do Sol, em Roraima.

161 2014.

162 2013.

163 2014.

164 2014, p. 21-22.

Defendo que esses dois casos, para além de suas respectivas singularidades, possuem traços de convergência na medida em que a presença do cineasta e seu aparato técnico se convertem em componentes indissociáveis dos confrontos registrados, interferindo no próprio rumo dos acontecimentos ao mesmo tempo que o documentarista, enquanto sujeito, é afetado pela força da situação que registra.

Antes de propor uma análise cunhada na veia política dessas narrativas, é preciso uma primeira tomada de posição perante esses “objetos”: é prudente evidenciar que, no primeiro caso, a peça audiovisual, *a priori*, não foi pensada com a ambição de ter como resultado um produto fílmico nos moldes de um documentário. Segundo o próprio Divino Tserewahú, seu realizador, o registro originou-se de uma ação deliberada para acompanhar um conflito desencadeado após a detenção (ilegal, segundo a percepção dos indígenas) de um Xavante por agentes da Política Militar. Já em *Vamos à luta!* (2002), vale repetir, o produto foi concebido como uma videorreportagem sobre as comemorações que demarcavam os 25 anos de resistência e luta do povo Macuxi, no estado de Roraima, pela homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Essa observação é pertinente já que as narrativas audiovisuais produzidas a partir desses dois episódios promovem um certo desvio em relação aos filmes analisados até aqui. Em outros termos, quero chamar a atenção para o fato de que, diferente dos filmes anteriores (cujo reconhecimento tácito de seus realizadores atestava sua condição enquanto produto fílmico), estes são concebidos por seu realizador respectivamente como “registro documental” e “videorreportagem”. Pragmaticamente essa circunstância não altera minha análise, antes, evidencia a atenção desta pesquisa para a concepção conceitual do criador perante a sua obra. Feita esta ponderação, passo a explorar uma análise ancorada na ideia de que o acoplamento entre o cineasta e seu equipamento acionam o “efeito-câmera” descrito por Xavier¹⁶⁵. Em outro movimento, a fim

165 2014.

de relacionar essa ideia com as situações empíricas que deram vida às narrativas, recorro às proposições do professor Fernão Ramos¹⁶⁶ elencadas a partir da noção de *sujeito-da-câmera*.

4.1.1 – Quem não pode com a formiga não assanha o formigueiro

O episódio que passo a narrar está situado temporalmente no segundo semestre do ano de 2008, mais precisamente entre os meses de outubro e novembro. Ocorreu na cidade de Primavera do Leste (MT), município localizado a cerca de 40 km da aldeia Sangradouro. Após a prisão de um jovem rapaz xavante a revolta da comunidade desencadeou uma sucessão de atos que perderam o controle e tiveram como consequência a captura, pelos Xavante, de um delegado da Polícia Civil e sua consequente “troca” pelo indígena que fora detido. Em meio à indignação do grupo, houve a ocupação da delegacia, enfrentamento direto com a Polícia Militar e ameaças com arma de fogo de ambos os lados. Imbricados no confronto, o cineasta e sua câmera firmaram-se como sentinelas e testemunhos da ação destemida do grupo. O registro da ação e a presença da câmera foram uma estratégia articulada pela comunidade desde o momento em que esta optou por realizar a empreitada. Nesse contexto, a câmera era mais uma arma que se somava às bordunas, pedras e carabinas empunhadas pelos aguerridos personagens.

Não posso deixar de dizer que é intrigante a escassez de informações sobre o episódio. Nem mesmo uma minuciosa pesquisa por diferentes sites de busca retornou qualquer ocorrência sobre o fato. Além das imagens de Divino e de seus auxiliares, não encontrei qualquer outro registro audiovisual que fizesse referência ao ocorrido. Também constatei que os Xavante de Sangradouro apresentam inúmeras reservas quando perguntados sobre o assunto. Não obstante, de acordo com algumas versões que consegui apurar

166 2012.

com testemunhas, o motivo que desencadeou a prisão do Xavante J.C.T.¹⁶⁷ foi que este teria impedido que sua irmã – uma criança de aproximadamente dez anos – fosse levada por um casal de não indígenas para o estado de São Paulo. Ao que consta, o casal teria recebido uma espécie de “guarda” autorizada pelo pai de J.C.T. e levaria a criança para a “cidade grande”. Como era contrário ao apadrinhamento, o jovem raptou a menina. O casal, por sua vez, fez a denúncia para a polícia, com o objetivo de reaver a criança. Por orientação dos anciões, J.C.T. foi até o município de Primavera do Leste para prestar depoimento e esclarecer a situação. Chegando lá, foi surpreendido com uma ordem de prisão. Ao saber do ocorrido, a comunidade sentiu-se traída, desencadeando uma revolta generalizada. Pessoas de diferentes idades armaram-se com pedras e bordunas. Resolveram, por conta própria, resgatar o cativo:

Quando ele foi preso, os Xavante falaram: podemos buscar ele em Primavera, mas se os policiais não deixarem a gente entrar, não tirarem ele, nós vamos invadir. O câmara [cinematógrafo] tem que ir... Tem que filmar. Os Xavante se pintaram, pegaram flecha, borduna e me pediram para levar a câmara. (Tserewahú, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

O relato de Divino mostra o grau de equivalência dos diferentes dispositivos bélicos: a flecha, a borduna e a câmara são colocados, pelo grupo, em um mesmo grau de importância diante da batalha que se anunciava em um curto devir. Em outras palavras: não seria possível se levantar contra a situação de iminente litígio se não pudessem contar com os meios de ataque-defesa, ou seja: na disposição para o enfrentamento, as flechas, as bordunas e a câmara se constituem como legítimos dispositivos para a eficácia da ação pretendida.

167 Como trata-se de uma situação permeada de controvérsias, optei por manter preservada a identidade da pessoa e vou me referir a ela apenas pelas iniciais de seu nome.

O vídeo, intitulado por Divino como *Prisão e libertação do jovem xavante* (2009), é resultado dos registros realizados durante os enfrentamentos com as forças do Estado¹⁶⁸ somados a entrevistas de personagens que participaram diretamente da ação, gravadas em momento posterior à contenda. Sua montagem denota o contexto de apreensão em que fora concebido: os enquadramentos são trêmulos; as imagens estão desfocadas e, muitas vezes, com excesso de luz; os ruídos sonoros se misturam aos gritos e falas dos personagens; o *campo* imagético é revolto enquanto o *antecampo* é tomado pela tensão. Obviamente que as imagens e sua própria composição dialogam, estética e tecnicamente, com a inquietude do ocorrido. Atravessadas pelo frenesi das ações registradas, conformam um mosaico que desobedece o padrão da ordem estética comumente constituída no filme documental.

Tal resultado atesta a presença física do cineasta no espaço mesmo onde se dá a tensão. Seu testemunho se faz com a lente da câmera, mas também com a presença física do seu corpo disputando, com as possibilidades do perigo, o espaço do registro no anonimato clandestino das imagens apressadas. Em diferentes segmentos do filme é possível inferir que a voz de quem filma se mistura aos bramidos externos acentuando o tênue limite entre o cineasta e os aderentes da empreitada. Ao comentar sobre imagens feitas em cenários de imediato litígio, Ramos sugere que tais situações retratam “o tipo de imagem que lança o espectador para a consciência da inserção do *sujeito-da-câmera* na circunstância que veio deixar seu traço no suporte”¹⁶⁹.

Dada as condições materiais de produção daquelas imagens, seu principal objetivo era servir como salvaguarda para denunciar possíveis abusos das autoridades e garantir, em momento futuro, qualquer

168 Em um primeiro momento com as polícias Civil e Militar e, conforme o transcorrer dos fatos, com a Polícia Rodoviária Federal.

169 2012, p. 78.

espécie de “prova material” em favor da comunidade. Ocorre que, posteriormente, elas foram editadas, acrescidas a um conjunto de relatos e acabaram se configurando em um *vídeo-registro* importante para o grupo, inclusive para pensar em sua autocrítica (já que também, como fica latente nas imagens, os nervos exaltados provocaram ações excessivas de ambas as partes).

Durante a montagem, as imagens de um grupo de Xavante quebrando as vidraças da delegacia são encadeadas à ação de um outro conjunto de personagens que cuida de virar a viatura de rodas para o ar. Alguns *takes* curtos flagram um ou outro manifestante portando arma de fogo. Mesmo diante das consequências negativas que esses registros poderiam trazer para Sangradouro, eles são mantidos na edição. Divino assume o risco, ao entender, junto com os velhos, que a ação, além de legítima, ecoa conexões com o espírito guerreiro que historicamente fora atribuído para a etnia.

De outra parte, são encadeadas imagens do delegado que fora capturado pelos Xavante no momento da ocupação da delegacia. Fica perceptível que os primeiros contatos do grupo com a autoridade policial são tensos. Nesse caso, uma sequência, em particular, merece destaque: desde o momento em que o delegado é abordado, o mesmo tenta se eximir da culpa explicando que o mandado de prisão de J.C.T. fora expedido por uma outra autoridade. Inclusive sugere que a sentença fora irregular e estaria ali para tentar resolver a situação. Ele é então levado por outro grupo de pessoas até o local onde o jovem estaria preso. O fato de este último não ser localizado aumenta ainda mais a escala de nervosismo. Então o grupo leva o delegado até um veículo e o deixa recluso antes de ser levado para a aldeia. Nesse momento é possível ouvir sons de sirene misturados aos gritos e evocações em xavante enquanto a fala do delegado é abafada por diferentes ruídos. A *mise-en-scène* se converte em imagens trêmulas e confusas. Em uma outra sequência, o delegado aparece na aldeia sentado em um banco no interior de uma casa tradicional xavante. Aparenta estar bem, apesar de um leve ferimento no

braço esquerdo e das roupas manchadas pelo preto e vermelho, respectivamente do jenipapo e do carvão moído (o que atesta o contato físico com os corpos xavante).

Figura 09 - Indígenas Xavante realizam ação na delegacia de Primavera do Leste, MT.



Fonte: Frames do filme *Prisão e libertação de jovem xavante*, 2009.

Em meio à tensão, surge um personagem que passa a fazer parte da negociação entre o grupo xavante e os policiais federais, que àquela altura, já estavam à frente do caso. Trata-se de um missionário conhecido como Pe. Luiz, um dos dirigentes da Missão Salesiana, localizada ao lado da aldeia Sangradouro. O fato de este último dominar fluentemente tanto a língua Xavante quanto o português parece ser um critério importante no papel que passa a ocupar. Com a presença da câmera, a negociação é conduzida pelos anciões com a intermediação do religioso. A tensão não desaparece, mas agora compõe o

background no contexto da cena que prioriza os detalhes do acordo para materializar a barganha do delegado por J.C.T..

Em um dos momentos mais tensos da ação, no qual se efetivou o câmbio dos dois personagens (ou seja: a troca do delegado por J.C.T.), ocorrido no pátio de um posto de combustível na altura do km 250 da BR-070, além dos mediadores presentes (um delegado da Polícia Federal, uma liderança xavante e o missionário), a câmera e seu cinegrafista se somavam à comitiva que operava a intermediação da imponderável permuta. Nessa cena, é notória a expressão utilizada por um dos indígenas presentes: “já podemos fazer a troca! Divino já está filmando”.

À câmera foi dada a função de testemunhar e garantir que o acordo ocorresse conforme o combinado. A ela, enquanto dispositivo ocular, foi atribuída a função de dar garantias à comunidade no sentido de ter a convicção de que, sob o seu olhar, pairasse alguma espécie de salvo-conduto. No centro desse pleito estavam a câmera e aquele que a empunhava. Para o alívio de ambas as partes, a troca foi feita e os dois personagens entregues, são e salvos, para cada um de seus grupos.

Perante a situação narrada, me parece evidente a importância estratégica reservada ao recurso audiovisual em momentos de extrema tensão em que, pela busca da liberdade de um de seus membros, a própria vida é colocada sob risco. Nesse contexto é possível admitir que, não fosse o olhar atento da câmera (no registro das ações policiais ou no acompanhamento das negociações), o desfecho dessa história poderia não ter tido o mesmo *happy end*.

Figura 10 - Negociação entre Xavante e a Polícia Federal.



Fonte: Frames do filme *Prisão e libertação de jovem xavante*, 2009.

No calor do acontecimento, o documentarista e sua câmera conformam a instância criadora da imagem. O que se tem como resultado dos registros galvaniza um *campo de intencionalidades* que são próprias do sujeito que filma. Para Ramos “o sujeito expõe a marca de sua intencionalidade sempre ligando com um dado anterior [...]”¹⁷⁰. Em se tratando do realizador indígena que, presente na *circunstância da tomada*, realizou as cenas, sua intencionalidade enquanto sujeito está ancorada nos propósitos de seu grupo social. Aliás, no caso que estamos analisando, a própria presença do cineasta na geografia da cena é consequência de uma demanda grupal. O cineasta, assim instituído, é mais um militante, no entanto, em vez da borduna, empunha e manipula sua câmera.

170 2012, p. 17.

Dessa maneira, as tomadas do conflito, consumadas com a câmera movente, remetem o espectador para a intensidade do ocorrido, expondo a radicalidade da ação pretendida. Nesse contexto, se existe alguma dose de aflição, ela não é originária do mecanismo, pois “a emoção da câmera não existe. Existe a intencionalidade do sujeito que a manipula”¹⁷¹. Nesse sentido, o gesto beligerante do documentarista revela não somente a perspectiva de seu registro, mas, acima de tudo, demonstra o seu lado enquanto sujeito político que compõe a luta por uma causa que considera justa. Se, de um lado, o filme exacerba a desobediência dos indígenas perante as regras normatizadoras do Estado, é legítimo ressaltar que, de outro, ele se comporta como imagem-denúncia em relação ao suposto abuso de poder destas mesmas autoridades. Ao revés das normas jurídicas estabelecidas pelo Estado, a punição fixada a J.C.T. é carente de sentido quando pensada sob a ótica da cosmologia ancestral xavante.

4.1.2 – Vamos à luta!: parceria interétnica para ação política

Gravado no contexto da luta pela homologação da TI Raposa Serra do Sol, no estado de Roraima, *Vamos à luta!* (2002) é uma videoreportagem articulada como instrumento para mobilizar a opinião pública em favor das reivindicações do povo Macuxi. De acordo com Divino, o objetivo da produção foi dar visibilidade à urgência da homologação das terras indígenas da etnia Macuxi. Este povo estava submerso em um cenário de constantes ameaças, principalmente em decorrência dos interesses econômicos pela riqueza de seu subsolo. Não bastasse o avanço de frentes extrativistas e pecuaristas, também sofriam constrangimentos contínuos por empresas mineradoras, garimpeiros e grileiros que buscavam, a todo custo, tomar de assalto o território. Nesse sentido, *Vamos à luta!* busca demarcar a importância dos 25 anos de resistência e o reconhecimento de vitórias já conquistadas, como a demarcação do território.

171 Ramos, 2012, p. 17.

No ano de 2002, Divino havia retornado para o Brasil depois de passar uma temporada de dois anos na Escuela Internacional de Cine y TV, em Cuba. Seu trabalho enquanto realizador audiovisual indígena já era conhecido por diferentes povos. Os Macuxi organizavam um grande evento-manifesto e consideravam que o seu registro poderia ser uma importante estratégia política, já que as imagens poderiam contribuir para o fortalecimento da luta por território (note-se que a TI Raposa Serra do Sol já estava demarcada, mas a luta pela homologação se estenderia até o ano de 2005). Com apoio logístico e financeiro do VnA, Divino deixou Sangradouro e partiu para o território dos parentes Macuxi. Durante cinco dias acompanhou as festividades e registrou as demandas políticas da etnia. No resultado desta empreitada, o vídeo mescla imagens captadas em três diferentes comunidades Macuxi, montadas com depoimento do próprio Divino que apresenta seu testemunho à partir da experiência que viveu em parceria com o povo de Roraima.

O tom festivo com o qual se inicia a videorreportagem é interrompido por uma sequência que mostra a presença repentina de um jipe do Exército Brasileiro no pátio da comunidade. A tensão se estabelece exatamente pela incursão de um grupo militar ao insistir na autorização para um treinamento do exército dentro do território. Nos primeiros planos da sequência é possível observar que as imagens são captadas com o uso de uma teleobjetiva (lente tipo *zoom*), já que Divino parece estar abrigado estrategicamente para não ser percebido. Um corte seco para um plano geral aumenta a tensão da cena, pois agora é possível acompanhar o cerco que alguns membros da comunidade fazem ao pequeno grupo de militares. A partir da negativa dessas pessoas (que acusam o exército de adentrar reiteradamente o território sem qualquer autorização), o clima fica ainda mais apreensivo. Ao perceber que estão sendo filmados, os militares mudam de postura e passam a operar sob a égide de uma artificiosa diplomacia. O agente de maior patente passa a apostar em um tom mais conciliador, buscando uma relação mais amistosa com o grupo de pessoas:

“a ideia não é entrar na comunidade. A ideia não é nenhum tipo de agressão à comunidade. É só para adestramento e intensificação do patrulhamento”, dispara, quase meio sem jeito, o major responsável pela pequena patrulha.

De outra parte, a comunidade vale-se da presença da câmera para apoderar-se por meio de uma performance de denúncia coletiva: “em vez de trabalhar pro seu filho, vem aqui só para perturbar minha família, minha comunidade. Aqui é a área Raposa Serra do Sol... Área única... é demarcada”, esbraveja a mulher Macuxi. Seguindo a mesma toada, uma outra indaga ao militar: “você quer fazer aquilo que aconteceu lá na Bahia? Com a gente, que vamos nos manifestar?”. Certamente, este último questionamento reflete, ainda no ano de 2002, a lembrança de um processo de violência sofrido por diferentes povos indígenas quando das manifestações contra a comemoração dos 500 anos de “descobrimento”¹⁷². Essa lembrança, ainda viva, dá vazão à indignação que se estampa contra aqueles que representam a força repressora do Estado.

Com efeito, a presença da câmera estimulou a ação de enfrentamento. É como se o dispositivo se colocasse ao mesmo tempo como uma espécie de escudo e caixa de ressonância. *Escudo* que, de alguma maneira, se converte em salvaguarda contra uma atitude mais agressiva do pequeno pelotão; *caixa de ressonância* como mecanismo possuidor da potência de reverberar a mensagem-denúncia para além do limite físico do território. Tal feito explica, em parte, o impulso repentino protagonizado pelas mulheres que disparavam, uma após a outra, seus brados de contestação. Esse “efeito-câmera”, pensado por Xavier¹⁷³ e replicado pelo professor Laércio Rodrigues¹⁷⁴, “pressupõe

172 Na ocasião referida, a violenta repressão ao Movimento Indígena teve uma repercussão política de alcance internacional e marcou, definitivamente, a violência exercida pelo Estado Brasileiro aos povos indígenas durante o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso.

173 2014.

174 2015.

a câmera como elemento que aciona performance, que intensifica ou arrefece condutas, que acolhe ou desmistifica desejos¹⁷⁵. Ademais, a sequência denota um estado de cumplicidade entre o *antecampo*, lugar de recuo onde Divino aloja sua câmera, e o *campo*, o domínio das imagens ardidosamente despidas para o espectador.

Figura 11 – Com “câmera em presença”, moradores contestam militares.



Fonte: Frames do filme *Vamos à luta!*, 2002.

O horizonte de experiências, acumuladas nos 25 anos de luta comunitária e preservadas na memória coletiva do grupo, estimula a necessidade de uma destemida atitude que se mostre impassível diante dos interesses antagônicos que se convertem em ameaças para

175 Rodrigues, 2015, p. 142. Para Xavier, a noção de “efeito-câmera” pode ser pensada sob o viés de “uma instância de teatralidade que acentua o gesto performativo dos que estão sob o olhar da câmera, como acontece com os entrevistados, cientes de que o registro terá dimensão pública” (2014).

o grupo social. A tensa sequência se encerra com um plano aberto, seguido de um movimento panorâmico, em que a cena revela um grupo de indígenas empunhando arco e flecha e apontando as armas para o jipe que, aos poucos, deixa o quadro fílmico com seus ocupantes. De alguma forma, as atitudes dos personagens que percebem a presença da câmera revelam a consciência de que aquela situação faria parte do filme, que as imagens geradas pelo dispositivo seriam o abrigo das denúncias da comunidade. Em especial, a sequência com as falas fervorosas das mulheres e outras lideranças atesta esta consciência.

Seguindo com sua narrativa, depois de apresentar um conjunto de práticas culturais típicas do povo Macuxi, uma outra sequência mostra as instalações militares que fazem divisa com a terra indígena. De um lado da rua, a imagem nos mostra as humildes casas dos moradores Macuxi, do outro, as ostentosas instalações militares, alertando para o risco iminente do conflito. Um plano-sequência, que revela o helicóptero sobrevoando a aldeia, seguido da imagem de um caminhão do exército trafegando na fronteira do território, acende o sinal vermelho para o alerta em torno dos diferentes interesses em disputa na TI Raposa Serra do Sol. Trata-se de uma região estratégica, seja pela riqueza de seu subsolo ou por ser um território de fronteira. Daí, a forte presença das Forças Armadas do Exército Brasileiro.

Em uma outra sequência, gravada na comunidade Uiramutã (que também se localiza na mesma Terra Indígena), uma cena chama a atenção e demarca, novamente, o cerco a que o povo Macuxi está constantemente exposto: enquanto crianças e mulheres festejam no pátio da aldeia, destaca-se, na parte superior da imagem, um comboio do exército que, operando em uma dimensão de constante vigilância, parece investir na intimidação da comunidade. Outro conjunto de tomadas traz para o espectador a leitura visual que reforça o poderio do exército de fronteira: o tanque, a cavalaria, soldados armados e o helicóptero fazendo voos rasantes sobre o telhado de palha das habitações tradicionais, e convida o espectador a refletir sobre o

dispositivo de vigilância a que o povo Macuxi está constantemente exposto. Fica evidente a intenção figurativa da sequência de imagens que evidenciam a violência simbólica produzida pela movimentação orquestrada do corpo militar. Dessa forma, podemos admitir que o gesto político do filme se estende para além das imagens registradas, pois transpassa os limites do quadro fílmico para remeter ao processo da memória: evocação da luta pela demarcação e conquista do território.

Como atributo físico e simbólico, as imagens, que escancaram o poderio militar diante da comunidade, despojam os traços do colonialismo em um Estado-nação que, para os povos indígenas, tem reservado historicamente a violência (em suas diferentes facetas) como principal matriz de sua relação. Revela ainda a colonialidade que obscurece o discurso da modernidade, já que aquela é constitutiva desta. A imagem por si só tem a propriedade para contrapor a narrativa da integração nacional que, outrora, fora a tônica dos militares. Nesse sentido, revela a condição de colonialidade imposta aos Macuxi que se prolonga na conjuntura política contemporânea¹⁷⁶.

176 Vide as constantes ameaças oriundas do governo de Jair Bolsonaro que tencionaram pela revisão da demarcação da TI Raposa Serra do Sol e o desejo governamental de liberar a exploração dos recursos minerais presentes no subsolo da região. Podemos constatar esta intenção em diferentes reportagens publicadas no ano de 2018 em diferentes veículos de comunicação de abrangência nacional.

Figura 12 – Comunidade indígena em constante estado de vigilância.
TI Raposa Serra do Sol.



Fonte: Frames do filme *Vamos à luta!*, 2002.

Diante desse fato, é possível considerar que a consciência política contida na ação estratégica do registro em vídeo converte-se como meio que atesta um processo de necessária resistência. O gesto se converte em arrimo de vetorização das lutas dos antepassados e como incentivo de engajamento para as gerações contemporâneas que, mesmo após a demarcação e homologação de seus territórios, ainda vivenciam de forma cotidiana a ameaça às suas reservas. Por sinal, vale lembrar ao leitor que o governo do presidente Jair Bolsonaro foi eleito em 2018 com um programa eleitoral circundado por ameaças aos povos indígenas e que, por diferentes vezes, externou o seu desejo de rever a demarcação de diferentes territórios, dentre eles a TI Raposa Serra do Sol.

4.2 – O sujeito e a câmera

Ramos nos alerta que a câmera, ao menos na perspectiva de sua função fundamental que é captar imagens, não existe sem a presença do sujeito. O equipamento, enquanto objeto, não é possuidor de vontade própria. Não obstante, para que a imagem aconteça, é necessária a ação de um sujeito que não só o ative, como também direcione o seu olhar. Para o autor “importa realçar que há sempre um sujeito que acompanha o evoluir da câmera no mundo [...] A câmera e seu sujeito compõem, portanto, uma unidade indissociável”¹⁷⁷.

Cogito que a dimensão inscrita nesta unidade (sujeito + câmera) é que provoca o “efeito-câmera” descrito por Xavier e Rodrigues¹⁷⁸. Tentando ser um pouco mais específico, trata-se de uma potência enquanto devir que se dará (ou não) na materialidade da imagem por meio do encontro com seu espectador. Ou seja, num espaço que está no âmbito comunitário (no caso em que as exposições são feitas no próprio interior da comunidade); ou para além dele. Caberia a seguinte indagação: o que essas imagens podem provocar (em termos de sensibilidade, de afetos, de subjetividades e de ação política) no processo de fruição durante o contato com seu espectador? Talvez, nas respostas a essa pergunta, é que esteja alojada a verdadeira potência da “imagem-câmera”. É justamente dessa junção geradora de potência que ganha corpo a noção de *sujeito-da-câmera* proposta por Ramos:

A câmera sem sujeito é uma coisa, um objeto inerte a mais no mundo. Quando incorpora aquele, ou aqueles, que vão detonar seu mecanismo, e intencionalmente inseri-la, estática ou movente, na circunstância que a circunda, ela passa a existir em razão de sua potencialidade de constituir imagens para um espectador futuro. Não se trata, na verdade, de uma câmera com sujeito (que a manipula), mas, especificamente, de um

177 2021, p. 77.

178 2014; 2015, respectivamente.

sujeito-da-câmera, que surge como tal, principalmente ao pensarmos na constituição da imagem como um todo: naquilo que aponta e se lança para o momento da fruição espectral, sendo determinado por ele na potencialidade que tem de existir ao receber seu olhar. (2012, p. 77)

Esta aposta está ancorada exatamente quando levamos em consideração quem é o *sujeito-da-câmera*. Isso faz toda a diferença nas opções que delineiam as narrativas. É preciso ter em vista que este sujeito está submerso em uma historicidade, em uma experiência de pertencimento que, tal como o seu grupo originário ou dos seus *parentes*, traz em seu corpo e em sua subjetividade a carga histórica da experiência contida horizonte histórico.

Isso posto, presumo que o *sujeito-da-câmera* não é um qualquer. Ele é, ademais, a extensão de um processo intersubjetivo: em primeiro lugar de seu povo e, em segundo, da categoria social que se convencionou a denominar genericamente de “índio”. Esse sujeito “índio”, que não por acaso, nas narrativas aqui cotizadas, é também o *sujeito-da-câmera*, é detentor de um posicionamento político, de um lugar de fala que o legitima a estar nas circunstâncias da cena. Ademais, ele não se quer imparcial, ao contrário, seu gesto está contaminado pelos afetos e valores que estão em jogo – seu corpo empunhando a câmera compõe o conflito.

É exatamente nessa conjunção que esses filmes ganham singularidade. Não importa se são “apenas” registros documentais ou videoreportagens, decerto isso não tenha relevância e estes sejam apenas rótulos transitórios. Fosse outro sujeito, certamente o resultado seria distinto. O *efeito-câmera* talvez não teria produzido as mesmas atitudes. Voltemos, brevemente, à sequência de *Vamos à Luta!*. Como vimos, o lugar social de cada personagem fez com que a presença da câmera (e seu sujeito) desencadeassem atitudes diferenciadas:

o arrefecimento da autoridade militar e sua pretensão à diplomacia contrastam com o encorajamento dos personagens indígenas que passaram a disparar denúncias apostando na potência de reverberação da câmera. Quanto mais esta se insinuava para a situação, mais as indignações ganharam amplitude. Para os primeiros (o grupo militar) não restou outra saída: o recuo para sua zona de conforto.

Insisto em retomar a distinção entre dois diferentes momentos de uma sequência já narrada em *Vamos à Luta!* a fim de evidenciar, por definitivo, como a presença da câmera interfere no encaminhamento da situação filmada. A primeira tomada foi realizada com a câmera em recuo, posicionada de uma forma tal que os sujeitos presentes no enquadramento não tinham consciência de que estavam sendo filmados. Note-se que, aqui, o *antecampo* não se faz presente na esfera circunstancial da cena; a teleobjetiva possibilita que ele esteja arredado tanto dos personagens quanto da situação filmada. Após um corte seco, o segundo conjunto de imagens é feito com a câmera presente na circunstância da tomada. Se na primeira a postura do agente militar estabelecia um nível de correlação de forças com algumas pessoas da comunidade, no segundo momento (com a câmera em presença) é possível constatar um certo encolhimento de sua conduta, convertida em um posicionamento um tanto mais diplomático. A adjacência do *campo* e do *antecampo* é revelada pelo fio de lealdade que liga um ao outro: o *sujeito-da-câmera* e as pessoas que “roubam” a cena pertencem a uma categoria social que engrossou o mesmo lado da trincheira em uma história de luta recente que ainda reverbera em seus corpos. Em outros termos, é factível apostar que a câmera em recuo e a câmera em presença delineiam relações diferenciadas que, objetivamente, podem ser percebidas no plano da cena.

Sobre a presença ou ausência do dispositivo, Ramos faz a seguinte observação: “a ‘câmera oculta’ deixa o mundo seguir sua sucessão própria, mantendo-se ausente do *campo* efetivo da ação onde se delinea, em processo, o ‘bloco’ da realidade que vem impressionar

o suporte”¹⁷⁹. Na sequência, a circunstância da tomada se conforma não só com a presença do equipamento em si, mas também com o sujeito que a manipula. Com a mudança de postura dos personagens o que se percebe é o desencadeamento do efeito-câmera. Ancorados no prisma analítico proposto por este autor, podemos admitir que o resultado passa a ser “a imagem da interação de seres e coisa com a presença marcante da câmera”.

Por fim, é curioso pensar sobre qual seria o desfecho se o *sujeito-da-câmera* não fosse um indígena e, sobretudo, um parente de confiança. Fosse ele um sujeito não indígena, teriam os Macuxi o mesmo ímpeto para a autodefesa diante da câmera? Me parece coerente admitir que na “circunstância da tomada”¹⁸⁰ emerge um processo intersubjetivo que favorece a confiança e dá força aos indígenas (tanto naqueles que são filmados, quanto naquele que filma).

4.3 – Imagens e afetos

Como já sugeriu o professor e psicanalista Cezar Migliorin, o documentarista não instaura uma cena, ao contrário (insiste o autor) “o documentarista parte de uma cena que o antecede. Seu poder catalizador opera articulando cena sobre cena, dobrando a cena”¹⁸¹. Diante desta provocação, me parece coerente pensar que, no caso de *Vamos à Luta!* e de *Prisão e libertação de jovem xavante*, o cineasta foi convocado a estar diante da cena e, como consequência, fazer o seu registro. Ao vivenciar e sentir a emoção e o tormento de cada cena, seu registro se torna carregado de subjetividades e afetos (da experiência de viver a cena) ou “sob o risco do real” como já sugeriu o diretor e escritor Jean-Louis Comolli¹⁸².

179 2012, p. 75.

180 Ramos, 2012.

181 2014, p. 243.

182 2001.

Pensando por este prisma, esses filmes se constituem como dispositivos enunciativos que, amparados sob o olhar do documentarista, apostam na imagem movente como instrumento de ação política. Todavia, além de representar uma perspectiva militante, a imagem convida o espectador a participar do evento, a vivenciar (sob diferentes sensibilidades) as aflições do ocorrido.

No primeiro caso (*Prisão e libertação de jovem xavante*), a presença do documentarista empunhando sua câmera certamente teve influência para um desfecho menos trágico do ocorrido. A lente da câmera se põe como testemunho da negociação entre as autoridades policiais e as lideranças xavante incorrendo em um instrumento que, em certo sentido, foi apaziguador do litígio que, por sua vez, deu sentido ao filme. No segundo (*Vamos à luta!*), a convocação do cineasta, para registrar as manifestações envoltas em um importante marco político, só enfatiza a consciência da importância da imagem enquanto instrumento político. Ou seja: em ambos os casos, evidencia-se a consciência de que o registro em áudio e vídeo ampliaria o alcance político da manifestação/ato dando a este uma expressividade simbólica, permitindo que o mesmo pudesse ecoar em diferentes espaços/lugares. A viagem do documentarista xavante até o território da etnia Macuxi, em Roraima, é permeada de objetividade política, pois compõe o conjunto das estratégias articuladas em torno do evento.

No gesto de intercalar as cenas, na justaposição das imagens com seu lugar de indivíduo etnicamente definido (portanto legitimado dentro de um grupo étnico), surgem os filmes. A montagem modula os anseios do cineasta em diálogo com as expectativas do seu povo. Subsiste, em sua concretude, uma afetação coletiva revelada pela maneira singular como o mundo é posto no quadro fílmico. Não seria exagero intuir que este gesto perturba um regime de visibilidade que é componente da faceta simbólica de um quadro de violência responsável por instaurar uma representação tenebrosa que nega a dignidade dos povos indígenas.

Ademais, esse “enquadramento” é potente pois revela a trajetória do próprio cineasta que, junto com seu povo, vivenciou e vivencia, ainda hoje, um lugar marginal na sociedade. Como nos ensina Migliorin, “o acontecimento que busca o documentarista não é o outro da imagem, mas, como um nó da madeira, é parte do fluxo das coisas, passa pelo interior dos indivíduos e pela constituição da imagem”¹⁸³.

Como já observei anteriormente, os registros cotizados para esta seção não se constituem (ao menos na perspectiva do olhar ocidental) como obras de grande esmero estético. Outrossim, julgo que sua estética está incorporada às vicissitudes do meio social onde é produzida¹⁸⁴. Posto isso, sublinho que expressam fragmentos do real que, como estes, estão submetidos às urgências dos atos em que são detonados. São, portanto, atravessados pela aflição do real concreto, contaminados pelas ações empreendidas pelos sujeitos que estão no quadro fílmico mas também em seu reverso (no *campo* e no *antecampo*). Portanto, são estes que dão o sentido mesmo da existência do filme. Não obstante, essa ponderação se vincula à proposição de Jean-Louis Comolli quanto ao gesto de produzir documentário: “filmar os homens reais no mundo real representa estar tomado pela desordem dos modos de vida, pelo indizível das vicissitudes do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar as pressões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário”¹⁸⁵.

No registro imagético da fúria xavante em torno do resgate de um de seus integrantes, a desordem do cotidiano impregna a imagem entregando ao espectador a convulsão do momento filmado. A desobediência estética da câmera nervosa é o espelho da aposta na insubmissão civil de seus personagens, para os quais, as leis do branco parecem não fazer muito sentido. A ocupação da delegacia, o

183 Idem, p. 260.

184 Ver o conceito de *embedded aesthetics* em Gimbusg, 1994.

185 2001, n.p..

desbarate da viatura e o sequestro da autoridade policial instituem o clamor dos personagens por uma outra noção de justiça. Nessa altura, nem a câmera, nem tampouco o cinegrafista podem dominar a cena. O que resta, para este último, é exercer a essência de sua função: captar a ação e fazer dela uma narrativa, um registro mediador do ocorrido com seu contexto. Ou seja: é se render à “necessidade do documentário”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marcadamente, a década de 1990 significou um período histórico relevante para a atuação de militantes indígenas no audiovisual. A expertise política acumulada desde o trabalho com a articulação das Assembleias dos Chefes Indígenas, iniciadas em meados dos anos de 1970, bem como o clima de apoteose com a participação exitosa no processo Constituinte de 1988, proporcionaram uma projeção internacional para os povos indígenas. No âmbito interno, a ação de indigenistas e apoiadores inaugurou a relação promissora que diferentes povos passariam a ter com a apropriação sistemática de instrumentos de produção audiovisual para fins culturais e políticos.

Esta ascensão, conforme admitido por Clarisse Alvarenga¹⁸⁶, não pode ser desassociada de uma atmosfera mais ampla constituída em um campo de ação militante envolvendo diferentes setores sociais que empreendiam esforços para a conquista de uma sociedade democrática. Nesse cenário, fora reivindicado um amplo conjunto de direitos e, dentre eles, o direito por modelos de comunicação que fossem favoráveis às esferas populares e servissem como canais para ecoar as vozes que reclamavam por reconhecimento social e liberdade.

Alcida Ramos, ao discorrer sobre as intenções pragmáticas dos indígenas à partir da adoção de “canais ocidentais” destaca uma assertiva que considero relevante: “esses novos meios de comunicação não parecem desalojar os antigos modos de pensamento, mas, ao contrário, estão fornecendo aos povos indígenas maneiras mais eficazes de conduzir sua luta pelo reconhecimento de si como outros legítimos”¹⁸⁷. Ou seja, são expansões que potencializam práticas já existentes e reconfiguram o campo político e cultural a partir da apropriação de instrumentos externos ao seu meio social originário.

186 2004.

187 1990, p. 136.

Não por acaso, conforme defendemos nesta obra, a utilização destes instrumentos começou a ser delineada no cerne do Movimento Indígena a partir da perspicácia de alguns líderes que vislumbraram, nestas tecnologias, recursos que ajudariam a despertar uma “conscientização das comunidades, enfatizando a indianidade como um valor a ser preservado”¹⁸⁸. Estes atores sociais utilizaram-se de meios como programas de rádio, gravações em fitas magnéticas, filmes em videocassete e outras tecnologias, com o objetivo de superar as limitações impostas pelas grandes distâncias das comunidades que se propunham a representar. Considerando a dimensão simbólica incorporada às sociedades indígenas, estas ferramentas caíram como luvas nas mãos das lideranças que passaram, cada vez mais, a incentivar o seu uso.

Paralelamente a esta investida, capitaneada por dirigentes da União das Nações Indígenas, algumas outras iniciativas já começavam a ser experimentadas tendo o audiovisual como componentes de alianças intersocietárias, contato interétnico e instrumento político. Lembramos que, entre os Kayapó, por exemplo, o uso do vídeo ampliou as possibilidades de pressão no contexto da luta local enquanto a etnia buscava garantir seus direitos territoriais e derrotar projetos estatais de grande impacto ambiental, como a implantação de represas para abastecer usinas hidrelétricas. Como consequência desta peleja, o uso do vídeo foi um canal estratégico para reverberar as denúncias e também como meio para a sensibilização de diferentes setores sociais que passaram a ver com outros olhos a urgência da luta Kayapó¹⁸⁹.

Os Xavante, com seu notável histórico de re(existência) e inspirados no legado de seus grandes líderes, seguramente enxergaram no audiovisual um *campo de possibilidades*. Com ele, apresentaram para o mundo fragmentos de sua complexa organização social,

188 Ramos, 1990, p. 137.

189 Turner, 1993.

de sua rica cosmologia, de suas práticas culturais, de sua ciência e percepção sobre a vida. Investem na imagem movente como meio de expor as demandas políticas, os conflitos, os dilemas passados, presentes e futuros. Conformam, neste corolário, uma herança ancestral atravessada por generalidades constituídas em sua história de contato e relação com a sociedade envolvente, demarcando, sob um prisma peculiar, a inscrição de uma identidade étnica e a singularidade circunscrita na expressão *a'uwê hōïmanadzé*, que, em uma tradução literal, pode ser entendido como “jeito genuíno de ser xavante”.

Ao ocuparem, literalmente, o lugar que se encontra atrás das câmeras – fazendo-se presentes e modulando os protocolos do *antecampo*, historicamente acionados pelo Outro para falar sobre os povos indígenas – esses realizadores demarcam a conquista da possibilidade de produzir discursos audiovisuais ancorados em experiências concretas de vida, vividas no interior das comunidades. Trata-se de um deslocamento significativo, que rompe com um passado colonial inscrito também no campo das imagens e, portanto, da representação.

Como procurei argumentar ao longo deste livro, uma parcela expressiva das obras audiovisuais produzidas por realizadores e coletivos indígenas dedica-se ao registro de práticas rituais realizadas no interior das aldeias. Esse gesto parece dialogar diretamente com uma tomada de posição no campo da *política de identidade*, fazendo sobressair o desejo pela afirmação étnica. Mesmo diante de distintos níveis de contato com a sociedade envolvente, essa afirmação permanece como marcador de uma vida social rica, complexa e profundamente diferenciada.

Ao incorporar as práticas culturais à agência da imagem em movimento, os filmes também passam a operar como vetores de memória. Neles, traços de uma ancestralidade são atualizados no presente, não como vestígio de um passado imobilizado, mas como força ativa que sustenta a vida coletiva. As imagens revelam, assim, a potência de uma cultura que não se fixa no tempo, mas se reinscreve continuamente em seus fundamentos sociais, políticos e cosmológicos.

À luz do que foi discutido anteriormente, o tema permanece atual e segue sendo tensionado sob diferentes perspectivas. Uma coletânea publicada em 2018 reuniu reflexões de intelectuais e ativistas indígenas e não indígenas, convidados a pensar o audiovisual a partir das “*perspectivas no fortalecimento das lutas e no combate ao preconceito*”. Organizada por Paulo Delgado e Naine Terena de Jesus, a obra parte do entendimento de que comunicação e cultura se constituem como elementos indissociáveis e que, nesse entrelaçamento, os povos indígenas encontram na tecnologia audiovisual um caminho para registrar suas histórias de resistência e documentar suas formas próprias de organização sociocultural. Naquele contexto, o olhar se amplia para um plano geral, identificando a participação de diferentes povos. Neste livro, por sua vez, optei por aproximar a lente, enfatizando as singularidades das produções audiovisuais realizadas por pessoas e coletivos xavante. Ainda que operem em escalas distintas, ambos os enfoques evidenciam a importância das estratégias acionadas no campo simbólico e seu papel no fortalecimento das lutas desses povos.

Conforme já discutido em outra seção deste livro, a noção de “soberania representacional”, proposta pela antropóloga Laura Graham, refere-se ao grau de autonomia na produção, no uso e na circulação de conteúdos simbólicos, orientados por protocolos definidos segundo os desejos e interesses da população local. Tal formulação revela-se particularmente fecunda para as reflexões empreendidas nesta pesquisa, na medida em que permite pensar o audiovisual para além de sua dimensão estritamente produtiva ou de seu uso local imediato. Trata-se, portanto, de considerar como os anseios da comunidade interferem não apenas na materialidade das imagens, mas também no controle de seus modos de distribuição, veiculação e instrumentalização – elementos centrais do campo simbólico no qual o audiovisual se insere.

Seguindo a pista sugerida por Laura Graham, arrisco-me, nestas linhas finais, a sinalizar uma atualização do cenário contemporâneo

do audiovisual xavante, ainda que circunscrita às comunidades e aos atores sociais com os quais manteve contato ao longo da pesquisa. Se, em 2016, a autora mapeava um contexto no qual o audiovisual ganhava força, mas enfrentava dilemas de ordem estrutural, logística e financeira, o quadro atual parece reverberar fragmentos daquele mesmo cenário. As colaborações e parcerias externas seguem sendo fundamentais. A escassez de recursos para projetos de maior fôlego permanece como realidade concreta, assim como os entraves impostos por editais públicos excessivamente burocratizados, que dificultam a disputa autônoma por financiamento por parte dos realizadores indígenas. Ainda assim, apesar dos limites, o audiovisual continua a se afirmar como prática cotidiana em diferentes aldeias, sustentado pela inventividade e pela persistência daqueles que seguem filmando.

Nesse sentido, arrisco afirmar que, apesar das turbulências, é possível vislumbrar uma sobrevida no que diz respeito à diversificação da produção audiovisual em diferentes etnias presentes no estado de Mato Grosso, bem como uma ampliação da consciência acerca da destinação e dos usos dessas imagens. Mais do que simples registros, elas passam a integrar um campo de escolhas, responsabilidades e projetos coletivos que seguem sendo reelaborados no tempo presente.

Ademais, a opção consciente por externar uma projeção imagética constituída sob protocolos elencados pela própria comunidade, se converte em gesto político ao propor um outro regime de visibilidade e apresentar, ao mundo externo, aquilo que é avaliado como estratégico pelo grupo para uma determinada conjuntura. Neste quadro, em se tratando do Povo Xavante, o que estes filmes sugerem (em especial aqueles que abordam práticas rituais como linha prevalectente da narrativa) é que as performances executadas nas diferentes cerimônias, se convertem, elas mesmas, em importante expediente para sancionar valores, reconhecer-se como Povo, afirmar a identidade e assegurar os direitos consequentes desta condição social.

Não obstante, o cinema materializa uma outra possibilidade: a de apresentar ao mundo um outro ponto de vista, desnudando, por assim dizer, um regime de visibilidade que se constituiu por uma visão atravessada de preconceitos e distorções. Essa condição de violência simbólica foi, insistentemente, afirmada e reafirmada para diferentes gerações, consolidando uma projeção majoritariamente negativa acerca dos povos indígenas. Por isso, esse outro enquadramento do mundo – seja ele focado nas diferentes práticas culturais, no cotidiano das comunidades aldeãs, em situações de conflito ou ainda mirando despretensiosamente o deleite comunitário – dá a estes sujeitos e coletivos um legítimo lugar de protagonismo e atesta a verve política que hospeda estes gestos.

Por fim, insinuo que as fotos ilustradas na abertura dos capítulos que compõem este livro assinalam a metáfora das gerações que resistem e insistem em permanecer vivas, altivas! Apesar dos horrores, irradiam um sorriso avivador, tal qual estampado no olhar radiante do velho Luiz Tsere Õmódzé. Como ele, alimentam o deleite da vida e a certeza da luta.



EPÍLOGO

Ao escrever as linhas finais deste livro, meu interesse está em considerar um panorama mais abrangente acerca do atual estado de arte do audiovisual indígena no âmbito do Mato Grosso. Tal como busquei afirmar ao longo desta pesquisa, trata-se de um campo que não se apresenta como estável, acabado ou homogêneo. Ao contrário, ele se move. Altera-se conforme as urgências do tempo, na medida das perdas, ao passo dos encontros, entre parcerias. Esse movimento assume hoje múltiplas formas, atravessado por trajetórias distintas, histórias locais e modos diversos de relação com a câmera e seus instrumentos.

Parte dessa diversidade foi discutida em agosto do ano de 2025, durante o IV Colóquio Mato-Grossense de Educomunicação, realizado na UNEMAT, no município de Cáceres. Na ocasião, a roda de conversa intitulada *Cinema Indígena e os Cineastas Indígenas* reuniu realizadores dos povos Xavante, Ikpeng, Kuikuro e Myky. As falas, impulsionadas a partir da experiência de cada realizador e realizadora, apresentaram um panorama expressivo da produção audiovisual indígena no estado, evidenciando percursos distintos que, embora singulares, compartilham princípios, inquietações e compromissos éticos comuns.

Entre esses relatos, a trajetória de Takumã Kuikuro se apresentou como um ponto de inflexão importante para entender os deslocamentos recentes desse campo. Assim como outros cineastas aqui já apresentados, seu processo formativo inicial está associado aos trabalhos e aprendizados com o projeto Vídeo nas Aldeias. Takumã cresceu junto com o próprio processo de consolidação do audiovisual indígena no Brasil, percorrendo-o por dentro, entre aprendizados coletivos, experimentações narrativas e disputas por legitimidade.

Seu percurso foi marcado pelo trânsito constante entre a aldeia e os espaços externos de circulação das imagens: festivais, universidades, mostras e debates públicos. Ao longo desse caminho, construiu uma filmografia reconhecida internacionalmente, com obras como *Nguné Elü – O dia em que a lua menstruou* (2004), *As Hiper Mulheres* (2012) e *Kariokas* (2014), além de participações em festivais como os de Gramado e Brasília. Em 2017, recebeu o título honorário de bolsista da Queen Mary University of London e, em 2019, tornou-se o primeiro jurado indígena do Festival de Cinema Brasileiro de Brasília, contribuindo, inclusive, para a criação de um espaço específico de exibição de filmes indígenas no evento. De fato, esse conjunto de experiências, que não é exclusivo do realizador xinguno, indica uma conquista relevante que faço questão de destacar: cada vez mais, esses realizadores passam a ocupar instâncias de decisão, curadoria e legitimação, deslocando algumas das hierarquias do campo.

Esse movimento ganhou envergadura com a criação de uma produtora audiovisual indígena no território do Xingu, iniciativa pioneira que abriu novas possibilidades de autonomia. A existência de uma estrutura própria de produção permitiu que projetos fossem pensados a partir de critérios internos, fortalecendo coletivos, ampliando parcerias e criando condições mais estáveis para a realização de filmes autorais. A imagem, nesse contexto, passou a ser também território, ou seja, espaço de decisão, de articulação e de permanência.

Enquanto eu finalizava a escrita deste livro, Takumã, estava envolvido na pós-produção da série *Gente do Xingu*, financiada com recursos da Lei Paulo Gustavo, por meio da Secretaria de Estado de Cultura de Mato Grosso. Com previsão de nove episódios, a série percorreu diferentes territórios do Parque Indígena do Xingu, evidenciando o protagonismo de personagens indígenas que se destacam em distintas áreas do conhecimento. Destaca-se, ainda, o fato de a equipe técnica ser composta majoritariamente por pessoas indígenas, muitas delas oriundas do Coletivo Kuikuro de Cinema, cujo processo formativo foi acompanhado diretamente por Takumã. Trata-se de um

dado expressivo, pois indica a consolidação de um ciclo de formação, transmissão e autonomia que rompe barreiras burocráticas e instrumentais próprias da sociedade envolvente.

Com ênfase, as demais trajetórias apresentadas naquela roda de conversa revelavam caminhos diversos, mas atravessados por preocupações semelhantes. Nas falas de Caimi Waiassé, personagem já citado nesta obra, o audiovisual apareceu como continuidade de uma luta mais antiga, iniciada quando lideranças indígenas compreenderam que a palavra registrada poderia se tornar memória, prova e proteção. Filmava-se para que aquilo que fosse dito não se perdesse, para que o tempo não apagasse o testemunho. Traz a memória do seu tio Mário Juruna, o primeiro deputado indígena do país, que tinha sua atuação marcada – dentre outras virtudes – pelo uso do gravador como prova e meio de cobrança das promessas realizadas pelos não indígenas.

Nas reflexões de Kamatxi Ikpeng, a urgência da memória surgiu entrelaçada à partida dos mais velhos. O audiovisual se afirmava como meio de preservação dos cantos, histórias e ensinamentos transmitidos na língua materna. A criação de Casas de Cultura e acervos comunitários respondia, assim, à necessidade de garantir a permanência de saberes que já não encontram os mesmos caminhos de transmissão. Se, no início, o audiovisual teve resistência por parte de alguns anciões, hoje ele é uma estratégia fundamental para a garantia da continuidade dos saberes e tradições que ganham novas formas na relação com a sociedade envolvente.

Entre essas trajetórias, um princípio se repete: a formação como necessidade permanente. Aprender a filmar implica abrir caminhos para que outros também aprendam. O conhecimento técnico não deve se concentrar, mas circular. Oficinas, coletivos e redes de comunicadores indígenas surgem como estratégias para garantir continuidade e autonomia, assegurando que o audiovisual permaneça como prática coletiva.

Outro elemento recorrente diz respeito ao sonho como fonte de criação. Em diferentes falas, ele aparece como orientação legítima do fazer audiovisual, indicando escolhas narrativas, caminhos estéticos e decisões sobre o que deve ou não ser filmado. Não se trata de metáfora, mas de um modo próprio de conhecer e produzir imagens, que tensiona parâmetros ocidentais de autoria e roteiro. O cinema indígena, nesse sentido, nasce também do invisível, daquilo que se anuncia antes de ganhar forma.

O conjunto dessas experiências permite afirmar que o audiovisual indígena no Mato Grosso vive hoje um momento de fortalecimento, diversificação e amadurecimento. Há cinema, comunicação comunitária, registro ritual, denúncia política, formação e institucionalização. Não existe um único modelo de produção, mas uma multiplicidade de práticas que articulam memória, política, espiritualidade e linguagem.

Se, de um lado, este livro acompanhou e refletiu sobre alguns dos caminhos que tornaram possível a apropriação da imagem por povos indígenas, por outro, este epílogo aponta para aquilo que segue em movimento. Novas gerações se formam, coletivos se fortalecem, imagens continuam a circular, atravessando aldeias, territórios e tempos. O tremor que percorre essas narrativas não cessou. Ele permanece como presença sensível e como gesto político, afirmando a vida, a ancestralidade e a riqueza étnica que, longe de se fixarem no passado, se atualizam continuamente no interior da contemporaneidade, tensionando-a, reconfigurando-a e inscrevendo nela outras formas de existir, narrar e permanecer no mundo.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. **Vídeo e experimentação social**: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2004.

ARAÚJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia**: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2015.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. In: **Revista Brasileira de Ciências Políticas**, Brasília, n. 11, p. 89-117, ago. 2013. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 07 ago. 2018.

BANIWA, Gersem dos Santos Luciano. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília: LACED/Museu Nacional, 2006.

BARBOSA, João M. Antunha; FAGUNDES, Marcelo G. Brasil. Uma revoada de pássaros: o protagonismo indígena no processo Constituinte. In: **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais – RBHS**, v. 10, n. 20, ju.-dez. 2018. Disponível em: <https://www.rbhcs.com/rbhcs/article/view/475/pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

BARROS, Moacir Francisco de Sant'Ana. **Caminhada, canto e conversação**: mise-en-scène reversa em três filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, MG, 2014.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

BELISÁRIO, Bernard Pêgo. **Desmanchar o cinema**: pesquisa com filmes Xavante no Wai'a Rini. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, MG, 2018.

BENTES, Ivana. “Câmera muy very good pra mim trabalhar”. In: **Vídeo nas Aldeias**. São Paulo, 2004. [Catálogo]

BICALHO, Poliene Soares dos Santos. **Protagonismo indígena no Brasil**: Movimento, Cidadania e Direitos (1970-2009). Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas. Brasília, DF, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difusão Editorial, 1989.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. In: **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 601-634, dez. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000300601&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 01 nov. 2017.

_____; GONÇALVES, Marco Antonio. Cinemas e mídias indígenas: construir pontes, recusá-las. Entrevista com Faye Gisnburg. In: **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 559-579, dez. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000300559&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 28 nov. 2019.

_____. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia [on-line], 2013. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495551076003>. Acesso em: 11 ago. 2018.

_____. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. In: **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 40, n. 40, p. 245-267, 25 dez. 2013.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. In: **Devires** – Revista de Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, 2008.

CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de. O patrimônio cultural e o protagonismo indígena na Constituinte de 1987/88. Entrevista com Ailton Krenak. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 24, n. 51, p. 371-389, ago. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832018000200371&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 26 mar. 2019.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Caminhos da identidade**: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo: Ed. Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. In: CARVALHO, Ana; CARVALHO, Ernesto de; CARELLI, Vincent (orgs.). **Vídeo nas Aldeias**: 25 anos. Olinda: Editora Vídeo nas Aldeias, 2010.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. Políticas indigenistas no século XIX. In: **História dos índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CESAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. In: **Devires** – Revista de Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 86-97, jan.-jun. 2012.

CIMI – Conselho Indigenista Missionário. **Outros 500**: construindo uma nova história. São Paulo: Ed. Salesiana, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: **Forumdoc.bh.2001**. Belo Horizonte, 2001. [Catálogo]

COSTA, Gilson Moraes da; GALINDO, Dolores Cristina Gomes. Produção audiovisual no contexto dos povos indígenas: transbordamentos estéticos e políticos. In: **Povos Indígenas no Brasil: perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual**. Curitiba: Brazil Publishing, 2018.

CUSCICANQUI, Silvia Rivera. **Sociologia de la imagem**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

_____. (2010a). **Violencias (re) encubiertas en Bolivia**. La Paz: Piedra Rota, 2010.

_____. (2010b). **Ch'ixinakax utxiwa**. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

_____. (2010c). **Oprimidos pero no vencidos: luchas del campesinado aymara y qhechwa 1900-1980**. La Paz: Piedra Rota, 2010.

DAHER, Joseane Zanchi. **Cinema de índio: uma realização dos povos da floresta**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Departamento de Antropologia. Curitiba, PR, 2007.

DELGADO, Paulo Sérgio. **Entre a estrutura e a performance: ritual de iniciação e faccionalismo entre os Xavante da Terra Indígena São Marcos**. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Departamento de Antropologia. Niterói, RJ, 2008.

_____; JESUS, Naine Terena de. (orgs). **Povos indígenas no Brasil: perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual**. Curitiba: Brazil Publishing, 2018.

_____. Consolidação do Movimento Indígena contemporâneo e produção audiovisual como uma nova forma de resistência. In: DELGADO, Paulo Sérgio; JESUS, Naine Terena de. (orgs). **Povos indígenas no Brasil: perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual**. Curitiba: Brazil Publishing, 2018.

DURHAM, Eunice. Movimentos Sociais. A construção da cidadania. In: **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 10, out. 1984.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FUHRMANN, Nadia. Luta por reconhecimento: reflexões sobre a teoria de Axel Honneth e as origens dos conflitos sociais. In: **Revista Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 38, p. 79-96, jan.-jun. 2013.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, jul.-set. 1995.

_____; _____. "Vídeo nas Aldeias": a experiência Waiãpi. In: **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 25-36, mar. 1992. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/40299>. Acesso em: 15 fev. 2017.

_____; _____. Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 38, n. 1, 1995.

GARFIELD, Seth. **A luta indígena no coração do Brasil**: política indigenista, a Marcha para o Oeste e os índios Xavante (1937-1988). São Paulo: Unesp, 2011.

GIACCARIA, **Bartolomeu**. **Xavante ano 2000**: reflexões pedagógicas e antropológicas. Campo Grande: UDCB, 2000.

_____; HEIDE, Adalberto. **Xavante, povo autêntico**: pesquisa histórico-etnográfica. São Paulo: Editora Salesiana Dom Bosco, 1984.

GINSBURG, Faye. Indigenous media: Faustian contract or global village?. In: **Cultural Anthropology**, 6 (1), p. 92-112, 1991.

_____. Embedded aesthetics: creating a discursive place for indigenous media. In: **Cultural Anthropology**, 9 (3), p. 365-82, 1994.

_____. Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity. In: **Fields of Vision**: Essays in film

Studies, Visual Anthropology, and Photography. Berkeley: University of California Press, 1995.

_____. Indigenous Media from u-matic to youtube: media sovereignty in the digital age. In: **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 581-599, dez. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000300581-&lng=en&nrmiso. Acesso em: 24 out. 2019.

GOMIDE, Maria Lúcia Cereda. **Marãñã Bododi – a territorialidade xavante no Caminho do Ho**. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Geografia Física. São Paulo, SP, 2008.

GONZÁLES CASANOVA, Pablo. Colonialismo interno (uma redefinição). In: **A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas**. Glacso – Consejo Latino Americano de Ciências Sociales. Buenos Aires: Campus Virtual, 2007.

_____. Sociología de la explotación (2ª ed). **CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**. Buenos Aires: Campus Virtual, 2006.

GORDON, César. Os Xavante e sua circunstância. In: **Antropologia e história Xavante em perspectiva**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2014.

GRAHAM, Laura. **Image and instrumentality in a Xavante politics of existential recognition**. Iowa City: University of Iowa, 2005.

_____. Xavante. **Verbete**: Instituto Socioambiental, 2008. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xavante>. Acesso em: 05 nov. 2019.

_____. Genders of Xavante Ethnographic Spectacle. In: **Cultural Politics of Inclusion and Exclusion in Brazil**, 2014.

_____. Toward Representational Sovereignty: Rewards and Challenges of Indigenous Media in the A'uwê-Xavante Communities

of Eténhiritipa-Pimentel Barbosa. In: **Media and Communication**, v. 4, n. 2, p. 13-32, 2016.

_____. **Performance de sonhos**: discursos de imortalidade xavante. São Paulo: Edusp, 2018.

GUILLÉN, Jaime Torres, 2014. El carácter analítico y político del concepto de colonialismo interno de Pablo González Casanova. In: **Desacatos**, n. 45, p. 85-98, mai.-ago. 2014. Recepción: 01 abr. 2013 / Aceptación: 15 abr. 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. E la Nave Va... As celebrações dos 500 anos no Brasil: afirmações e disputas no espaço simbólico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, p. 203-215, 2000.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: Ed. 34, 2003.

HURTADO, Argelia González. **Trazando al indio audiovisual**: representación, auto-representación y persistencia. Tese (doutorado) – Universidade de Alberta, Departamento de Filosofia. Edmonton, Canadá, 2013.

IDIORIÊ-XAVANTE, Severiá Maria. **Línguas e educação intercultural na formação de professores a'uwe**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Educação Cuiabá, MT, 2016.

IMODO, Flávia Almeida. **Cinema indígena**: as possibilidades de um novo espaço de resistência cultural. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, SP, 2009.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: **Horizontes Antropológicos**,

Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 ago. 2018.

JESUS, Naine Terena de.; ALONSO, Kátia Morosov; MACIEL, Cristiano. Presença dos indígenas de Mato Grosso na internet e na produção de mídias: militância, sustentabilidade e memória. In: **Revista Comunicação & Inovação**, v. 16, n. 32, p. 73-86, set.-dez. 2015. Disponível em: http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/3245. Acesso em: 12 out.2019.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Gilberto Velho**: um precursor da antropologia das emoções no Brasil. V Reunião Equatorial de Antropologia XIV Reunião dos Antropólogos do Norte e Nordeste, Maceió, 19-22 jul. 2015.

KRENAK, Ailton. **Encontros**: Ailton Krenak. Organização: Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. Versão digital disponível em: https://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/encontros_ailton_krenak_azougue. Acesso em: 15 mar. 2019.

LACERDA, Rosane Freire. **“Volveré, y Seré Millones”**: contribuições descoloniais dos Movimentos Indígenas Latino Americanos para a superação do mito do Estado-nação. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Direito. Brasília, DF, 2014.

_____. **Diferença não é incapacidade**: gênese e trajetória histórica da concepção da incapacidade indígena e sua insustentabilidade nos marcos do protagonismo dos povos indígenas e do texto constitucional de 1988. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Direito. Brasília, DF, 2007.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas e subjetividades**. São Paulo: Sesc, 2014.

LEAL, Samuel; CAMINATI, Francisco Antunes; HASEGAWA, Aline Yuri. Dapodo, imagem Xavante In: **Visualidades**, v. 12, n. 2, mar. 2015.

Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34484/18266>. Acesso em: 26 jun. 2018.

_____. **Cinemas xavante**: alteridade e identidade sob o risco do cinema. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social. Niterói, RJ, 2018.

LEITE, Maurício Soares; SANTOS, Ricardo Ventura; GUGELMIN, Silvia Angela e COIMBRA JR., Carlos E. A. Crescimento físico e perfil nutricional da população indígena Xavante de Sangradouro-Volta Grande, Mato Grosso, Brasil. In: **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 265-276, fev. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2006000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 12 nov. 2019.

LOPES DA SILVA, Aracy. Nomes e amigos: da prática Xavante a uma reflexão sobre os Jê. In: **Coleção Antropologia 6**. Universidade de São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

_____. Dois séculos e meio de história Xavante. In: CUNHA, M. C. (org.). **História dos índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Educação; FAPESP, 1992, p. 357-378.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema e pós-cinema**. São Paulo: Papirus, 1997.

MAYBURY-LEWIS, David. **A sociedade xavante**. São Paulo: Francisco Alves, 1984.

_____. Algumas distinções cruciais na etnologia do Brasil Central. In: **Antropologia e história Xavante em perspectiva**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2014.

MIGLIORIN, CEZAR. Ensaio na revolução: o documentarista e o acontecimento. In: GONÇALVES, Osmar (org). **Narrativas sensoriais – ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

MIGNOLO, Walter. (2010). Aiesthesis Decolonial. In: **Calle 14**: Revista de Investigación en el Campo del Arte, n. 10, p. 10-25, 2010.

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)**. São Paulo: Paulinas, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3^a ed. Campinas: Papirus, 2008.

NUNES, Karliane Macedo; IZIDORO DA SILVA, Renato; DE OLIVEIRA DOS SANTOS SILVA, José. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. In: **Polis**, Santiago, v. 13, n. 38, p. 173-204, ago. 2014. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682014000200009&lng=p-t&nrm=iso. Acesso em: 17 fev. 2017.

OLIVEIRA, Natália Araújo de. Os Xavante e as políticas de desenvolvimento para a Amazônia Legal Brasileira (da Era Vargas ao final da ditadura militar): de símbolo da brasilidade a obstáculo ao progresso. In: **Mediações**, Londrina, v. 22, n. 2, p. 146-178, jul.-dez. 2017.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **Caminhos da identidade**: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

PEREIRA; SANTOS, *et al.* Demografia, território e identidades: os Xavante e o Censo Demográfico de 2000. In: **Antropologia e história Xavante em perspectiva**. Rio de Janeiro: Museu do Índio - Funai, 2014.

PINHANTA, Isaac. Você vê o mundo do outro e olha para o seu. In: **Mostra Vídeo nas Aldeias**: um olhar indígena. Organizadores: Mari Corrêa, Vicente Carelli, *et al.* 2004. Catálogo da Mostra.

PORANTIM. Informativo do CIMI. **Povos Indígenas ocupam o Congresso Nacional**, n. 109, p. 8-9, jun. 1988.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, CLACSO,

2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 10 mai. 2019.

_____. Colonialidade, poder, globalização e democracia. In: **Revista Novos Rumos**, São Paulo, ano 17, n. 37, p. 4-28, 2002.

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da colonização**: a representação do índio de Caminha a Vieira. São Paulo: Edusp, 1996.

RAMOS, Alcida Rita. Vozes indígenas: o contato vivido e contado. **Anuário Antropológico/87**, Brasília: Ed. UnB; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Campinas: Papirus, 2012.

RIBEIRO, Tereza Cristina. **Povos indígenas em negociação e conflito**: Movimento Indígena e Governo Lula da Silva (2003-2006). Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, 2014.

RODRIGUES, Laécio R. A. Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo. In: **Galáxia**, São Paulo, n. 30, p. 138-148, dez. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015220160>. Acesso em: 07 mai. 2019.

RUSSO, Kelly. **Autonomia e movimentos indígenas no Brasil**: a experiência xavante na apropriação do recurso audiovisual. Informe final del concurso: Poder y nuevas experiencias democráticas en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2005

SANJÍNES, Jorge; UKAMAU, Grupo. **Teoria e prática de um cinema junto ao povo**. Goiânia: Marte, 2018.

SCOTT, James C. Formas cotidianas da resistência camponesa. In: **Revista Raízes**, v. 21, n. 01, jan.-jun. 2002. Disponível em: http://revistas.ufcg.edu.br/raizes/artigos/Artigo_86.pdf. Acesso em: 10 mai. 2018.

_____. **Los Dominados y El arte de La resistência**. México: Ediciones, 1990.

SEREBURÃ *et al.* **Wamrêmé Za'ra – nossa palavra**: mito e história do povo Xavante. São Paulo: Editora Senac, 1997.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SILVA, Kelly Cristiane da. A nação cordial: uma análise dos rituais e das ideologias oficiais de “comemoração dos 500 anos do Brasil”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 141-160, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092003000100010&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 02 abr. 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SOUZA, Luciene Guimarães de; SANTOS, Ricardo Ventura; COIMBRA JR., Carlos Everaldo Alvares. Estrutura etária, natalidade e mortalidade do povo indígena Xavante de Mato Grosso, Amazônia, Brasil. In: **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 15, supl. 1, p. 1465-1473, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232010000700058&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 12 nov. 2019.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

TACCA, Fernando de. **A imagética da Comissão Rondon**: etnografias estratégicas. 25º Encontro Anual da Anpocs. 2001. Disponível em: c.

_____. Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 187-219, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000100006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 ago. 2019.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. A propósito da análise de narrativas documentais. In: **Anais da VIII Socine** (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Recife, nov. 2004.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 36, p. 81-121,

dez. 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111390>. Acesso em: 13 fev. 2017.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Aniki**: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 1, n. 1, p. 33-48, 2014. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/19>. Acesso em: 07 Mai. 2019.

FILMOGRAFIA

A'uwê Uptabi - o povo verdadeiro. Direção: Ângela M. Pappiani et al. Associação dos Xavante de Pimentel Barbosa, Brasil, 1998, DVD, 32 min.

Darini - iniciação espiritual xavante. Produção/direção: Rosa Gauditano, Caimi Waiassé e Jorge Protodi. Associação Xavante de Pimentel Barbosa e Nossa Tribo, Brasil, 2005, DVD, 46 min.

Estratégia xavante. Direção: Belisário Franca. Brasil, 2006, DVD, 86 min.

Frente a frente com os Xavante. Direção: Genil Vasconcelos. Brasil, 1948, VHS, 48min.

Índio cidadão. Direção: Rodrigo Arajeju. Brasil, 2013, DVD, 52 min.

O Relógio & A Bomba e os Outros 500. Direção: Cirineu Kuhn. Verbo Filmes, Brasil, 2000, 23 min.

Obrigado irmão. Direção: Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias, Brasil, 1998, DVD, 20 min.

Oi'ó - a luta dos meninos. Direção: Caimi Waiassé. Nossa Tribo, Brasil, 2009, DVD, 26 min.

Prisão e libertação de jovem xavante. Direção: Divino Tserewahú. Brasil, 2009, DVD, 17 min.

Rituaes e festas bororo. Direção: Major Luiz Thomaz Reis. Conselho Nacional de Proteção aos Índios, Brasil, 1917, 30 min.

Sertão: entre os índios do Brasil Central. Direção: Sílvio Fonseca. Brasil, 1950.

Tem que ser curioso. Direção: Caimi Waiassé. Vídeo nas Aldeias, Brasil, 1996, DVD, 15 min.

Tsôrehipãri, Sangradouro. Direção: Divino Tserewahú, Amandine Goisbault e Tiago Campos. Vídeo nas Aldeias, Brasil, 2009, 28 min.

Uma casa, uma vida. Direção: Rodrigo Soares, Edu Ioschpe, Eligiano Tsa'amari, et al. Coletivo Raiz de Imagens, Brasil, 2013, DVD, 24 min.

Vamos à luta! Direção: Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias, Brasil, 2002, DVD, 18 min.

Wai'á, o segredo dos homens. Direção: Virgínia Valadão. Centro de Trabalho Indigenista, Brasil, 1988, DVD, 15 min.

Waia'Rini - o poder do sonho. Direção: Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias, Brasil, 2001, DVD, 48 min.

Waia'Rini. Direção: Divino Tserewahú e Bernard Belisário. Brasil, 2017, 120 min.

Wanãridobe. Direção: Caimi Waiassé e Jorge Protodi. Projeto Amanajé - Mensageiro do Futuro, Brasil, 2016, 10 min.

Wapté Mnhõõ - a iniciação do jovem xavante. Direção: Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias, Brasil, 1999, DVD, 51 min.

Xavante: memória, cultura e resistência. Direção: Gilson M. Costa. Brasil, 2016, DVD, 33 min.

AGRADECIMENTOS

Este livro reflete o esforço de uma caminhada constituída por diferentes atravessamentos, por isso, não é tarefa fácil elencar nomes para externar minha gratidão. No entanto, mesmo correndo o risco da deslembança, ousou fazê-lo.

Primeiramente quero agradecer à Yandra Firmo, à Eloah e à Cecília, respectivamente, parceira de vida e filhas, as quais me acompanharam diuturnamente nesta empreitada, sentindo, por reflexo, as angústias e alegrias dessa complexa travessia. À dona Sebastiana, minha mãe, e aos irmãos Neuza, Nelson, Nilson, Neide e Cristiane pelo apoio e companheirismo de sempre. *In memoriam* ao seo Manoel, meu pai, que mesmo ausente, deixou muitas lembranças. Ao sobrinho Sanlei Costa, pelo apoio na logística em diferentes fases deste trabalho. Aos tios Manoel Pereira e Enaile Iadança, pessoas que me inspiraram nas opções que segui na vida. À minha cunhada Adriene Firmo, agradeço pela paciência na leitura e revisão atenta desta obra. Ao seo Benildes e à Dona Marise, pelo apoio e incentivo.

Serei eternamente grato pela parceria com a Profa. Dra. Dolores Galindo, muito mais que orientadora, pessoa com a qual aprendi que a dedicação, o afeto e a serenidade podem peregrinar pelo mesmo traçado. Pelos e-mails e orientações nas madrugadas da vida, pela lucidez nas opções teóricas, pelo amparo profissional e humano, eu agradeço!

Aos professores, intelectuais e pesquisadores que avaliaram e aprovaram a tese que deu origem a este livro: Profa. Dra. Laura Graham, pelo carinho e atenção, pessoa de grande generosidade que, mesmo do outro lado do oceano, contribuiu de forma determinante para esta pesquisa. Ao Prof. Dr. Paulo Delgado, pela disposição em compartilhar a complexidade da vida Xavante e pelo apoio teórico

que delineou esta tese. Ao Prof. Dr. Moacir Francisco, mestre de longa data, o qual tive o prazer de reencontrar nesta fase da pesquisa. À Profa. Dra. Naine Terena, pela trajetória de vida e grandiosidade com que congrega seu arcabouço intelectual à pragmática da vida. Ao Prof. Dr. Leonardo Esteves, pelo carisma, dedicação e por acreditar nesta investigação.

À Candida Bitencourt Haesbaert, proprietária da editora Paruna, eu agradeço imensamente pelo projeto editorial, diagramação e finalização da versão impressa e digital deste livro.

Aos mestres Xavante, donos de imensa sabedoria e cosmovisão de mundo: Cacique Simão (aldeia Namunkurá), Cacique Sumené (Aldeia Ripá), Cacique Alexandre (Aldeia Sangradouro). A todos os anciões e anciãs que me acolheram de forma muito especial durante as empreitadas em campo.

Aos companheiros, cineastas e consultores xavante que edificaram o alicerce para este estudo: Caimi Waiassé, Divino Tserewahú, Gaspar Waradzere, Pio Tsimhoropupu Butsé, Utebrewe Xavante, Valeriano Rãiwí'a e Samantha Ro'otsitsina de Carvalho Juruna.

Aos bolsistas do Núcleo de Produção Digital da UFMT, alunos(as) e amigos(as) que contribuíram de diferentes maneiras para edificar e sustentar este projeto.

Aos colegas do Laboratório de Tecnologia Ciência e Criação – LABTECC, pelas saudáveis leituras e debates que deram maturidade a esta obra.

Ao casal Cláudio Dias e Andreza Moraes, companheiros de todas as horas que inspiram projetos de vida e esperanças para um outro devir.

Ao colega Alexandre Lemos, pela consultoria e tradução das entrevistas.

À amiga e parceira de projetos Maíra Ribeiro, eu agradeço pelo apoio institucional e empenho junto à Funai – CR/Xavante.

À professora, amiga e incansável companheira de trabalhos, Carina Benedeti, eu agradeço pelo profissionalismo e pelos traçados na cultura do Araguaia.

Ao professor Magno Silvestre, amigo de caminhada que possibilitou meus primeiros contatos com os Xavante.

À professora Águeda Aparecida da Cruz Borges pelo companheirismo e leitura rigorosa da versão final da pesquisa.

Ao cineasta, amigo e militante do audiovisual, Joel Pizzini, pelas inspirações estéticas, orientações e documentários que trouxe ao mundo.

Aos professores do curso de Jornalismo da UFMT câmpus Araguaia, pela amizade durante os apertos desta empreitada.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, pela oportunidade de aprendizado e crescimento intelectual.

À equipe técnica e aos professores do PPG-ECCO, na figura do amigo Glaucos Monteiro, pela atenção e conhecimento.

Aos trabalhadores e trabalhadoras da Secretaria de Estado de Cultura de Mato Grosso – Secel/MT, pelo profissionalismo na condução da parceria que resultou neste livro.

Este livro foi financiado com recursos da Lei Paulo Gustavo, por meio do Governo de Mato Grosso / SECEL/MT, EDITAL DE SELEÇÃO PÚBLICA Nº 06/2023/SECEL/MT - CINEMOTION / EDITAL DE ACERVO/PUBLICAÇÃO.

CINE MOTION

SECEL
Secretaria de
Estado de Cultura
Esporte e Lazer



Governo de
Mato
Grosso



MINISTÉRIO DA
CULTURA



SOBRE O AUTOR



Gislon Moraes da Costa é docente do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da UFMT, campus universitário do Araguaia e atua no curso de Jornalismo. É graduado em Rádio e Televisão, Mestre em Estudos de Linguagens e Doutor em Estudos de Cultura Contemporânea, também pela UFMT. Coordena, desde o ano de 2014, o Núcleo de Produção Digital (NPD), no qual desenvolve atividades de formação e produção audiovisual junto aos povos indígenas, em especial da etnia xavante. No ano de 2016, produziu e dirigiu o documentário *Xavante: memória, cultura e resistência* (2016, 33min) trabalhando em parceria com o Povo Xavante da Terra indígena São Marcos, em Mato Grosso. O filme foi exibido em diferentes países da América Latina, ganhando prêmios em festivais e mostras nacionais e internacionais, como o FestCine Amazônia (2018), o Festival Ecofalante (2018), dentre outros. Já em 2018, atuou como co-diretor do documentário *Giramundá: o congo e a diáspora* (2018, 50min).

Em seu trabalho, enquanto gestor do NPD/UFMT, coordenou a realização do documentário *Veredas do Araguaia* (dir. Daniel Santiago, 33min, 2015) e da série televisiva *Ser Tão Araguaia* (dir. Amauri Tangará, 5 episódios de 13min). Em 2019, concluiu sua pesquisa de doutorado na qual, durante 4 anos, realizou uma investigação sobre produção audiovisual indígena. A pesquisa foi feita em parceria com realizadores Xavante das Terras Indígenas São Marcos, Sangradouro e Etenhiritipá. Coordenou a produção audiovisual da série documental sobre o projeto *Tsirãpré Dzawidzé: Proteção do Cerrado* (2018-2019), em parceria com a NAX (Namunkurá Associação Xavante). Organizou, junto a outros pesquisadores da UFMT, os volumes 1 e 2 do livro *Cinema e Audiovisual em Mato Grosso*, publicados respectivamente, nos anos de 2022 e 2023. Em 2025, foi um dos diretores do curta documental *Divino, sua alma, sua lente* (2025, 30min), um filme em homenagem aos 35 anos de carreira do cineasta Divino Tserewahú. Enquanto pesquisador, integra o grupo de pesquisa GECAS – Grupo de Estudos em Cinemas e Audiovisuais e o LABTECC – Laboratório de Tecnologias, Ciências e Criação/UFMT.

A expansão das tecnologias de comunicação transformou profundamente as formas de produzir e compartilhar imagens. Antes restrito a grandes conglomerados industriais, o audiovisual passou a circular também em contextos alternativos e populares, abrindo espaço para novas vozes e narrativas. Entre os povos indígenas no Brasil, essa apropriação tornou-se uma estratégia decisiva no campo da autorrepresentação e luta por direitos sociais.

A partir de uma abordagem interdisciplinar e de experiências etnográficas, esta obra analisa como cineastas xavante têm transformado a imagem movente em instrumento de resistência, memória e identidade, produzindo narrativas que extrapolam o campo estético e se afirmam como práticas fundamentais na relação com a sociedade envolvente.



PARCERIA:

CINE MOTION

SECEL
Secretaria de
Estado de Cultura
Esporte e Lazer



Governo de
Mato
Grosso



MINISTÉRIO DA
CULTURA

