

ACESSÍVEL PARA BAIXA VISÃO

GILSON COSTA



**SOB O
TREMOR**

**CINEMA INDÍGENA,
CULTURA E TERRITÓRIO**

DAS

IMAGENS

paruna

© **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 auto.

C838 Costa, Gilson.

Sob o tremor das imagens: cinema indígena, cultura e território / Gilson Costa. -- São Paulo: Paruna, 2026. f.; PDF

ISBN: 9

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

CINE MOTION

SECEL
Secretaria de
Estado de Cultura
Esporte e Lazer



**Governo de
Mato
Grosso**



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO



PARUNA EDITORIAL

www.paruna.com.br

contato@paruna.com.br

WhatsApp: 11 97958-9312

Coordenação Editorial:

Sérgio Henrique Puga

Revisão e Normalização Textual:

Adrienne de Oliveira Firmo

Capa, Editoração e Projeto Gráfico:

Candida Bitencourt Haesbaert

GILSON COSTA

SOB O TREMOR DAS IMAGENS

CINEMA INDÍGENA, CULTURA E TERRITÓRIO

paruna

São Paulo, 2026

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 agrootolerância, 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 Tandler, *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 Parinai'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 romanceadas em busca da inocência perdida no paraíso das florestas. O aparato técnico é visto, em seu ensaio, como instrumento que pode ser "canibalizado" 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 — 115

TECENDO TEIAS, CONSTRUINDO CAMINHOS:
TRAÇADOS QUE DELINEIAM O LIVRO — 123

CAPÍTULO I

A MÁQUINA DE FAZER VER — 133

1.1 – Cartografia introdutória: esboçando o
audiovisual indígena — 140

1.2 – O Vídeo nas Aldeias e outros horizontes — 144

1.3 – O olho do tigre — 148

1.4 – A majestosa sombra do jatobá — 154

CAPÍTULO II

ABRINDO A CENA: REALIZADORES
XAVANTE EM PRIMEIRO PLANO — 162

2.1 – Trajetórias que ficam — 163

2.2 – Utebrewê Xavante, o menino prodígio — 167

2.2.1 – A palavra dos velhos — 175

2.2.2 – Recado para um outro devir — 176

2.3 – Valeriano Rãiwí'a, construindo ponte entre dois mundos — 179

2.4 – Caimi Waiassé, o curioso — 191

2.4.1 – Andanças — 199

2.4.2 – Imagens e letras — 1105

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



Descrição da imagem: Fotografia colorida em plano médio e orientação horizontal, ocupando duas páginas consecutivas do livro. A cena retrata um rito tradicional Xavante entre um adulto e um jovem.



Descrição da imagem: Fotografia colorida, de plano médio e orientação vertical. A imagem retrata dois homens indígenas operando câmeras de vídeo em um ambiente interno.

PRÓLOGO

A primeira vez que tive contato de maior proximidade com os indígenas da etnia *A'uwẽ Uptabi*¹ 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 beleza 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

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.

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 é possível encontrar uma infinidade de

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).

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 *Namunkurá*, na Terra Indígena São Marcos) e uma Bóe

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.

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 *hö* (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

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.

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

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.

trabalhos, no começo do ano de 2016, tive a assessoria imprescindível do professor Gaspar Waradzeré. Morador 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, reivindico 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

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.

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 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)

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

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 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 höïmanadzé*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

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”.

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

10 Graham, 2005.

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.

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

11 Idem.



Descrição da imagem: Fotografia colorida, de plano médio-longo e orientação vertical. Retrata um grupo de seis indígenas xavante, entre crianças, jovens e adultos, posicionados em uma margem barrenta de rio.

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-*Etenhiritipá*¹², 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 estudiosa 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

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 Cascalheira, 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.

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

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).

do vídeo e valorizavam a gravação de práticas culturais tanto para o consumo interno, quanto 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

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.

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

19 2012.

20 2013.

em parceria como o VnA) 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

21 2018.

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

22 Jesus, 2015.

esperançosa expectativa no devir do cenário das 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 documentário 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

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

produções “amadoras”, o foco desta pesquisa irá priorizar uma escala de produção cujo objetivo é, também, ser direcionada a 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 Cusquanci²⁵

24 Graham, 2005.

25 2015.

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. 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

26 Graham, 2005.

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.

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 seleto 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 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

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.

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 coloniais"³¹. Com a chegada dos europeus à América, no séc. XVI, e a consequente proliferação de crônicas e narrativas de viagens endossadas, quase

30 1996.

31 Idem, p. 16.

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 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

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.

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 colonialista, um referente indicial dos tempos do descobrimento"³⁶; o "índio pacificado" representa a benevolência da civilização ao

34 2002, p. 194.

35 Tacca, 2001.

36 Idem, p. 07.

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)

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 08 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

37 2014.

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)

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

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

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 dos anos 2000 é a emergência da "mídia indígena", ou seja, "o uso de tecnologia audiovisual para fins

acesso à produção de vídeo na década de 1980.

39 Nunes *et al*, 2014.

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

40 2008, p. 449.

41 1991.

"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 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 fílmicos podiam proporcionar. Assim relata a autora:

Tão logo perceberam que aquela câmera permitia registrar imagens que poderiam ser vistas em outras

42 Araújo, 2015; Carelli, 2011.

43 2004.

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 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

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.

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.

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)

46 Turner, 1993, p. 98.

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. 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 Brasil, o projeto implantou uma rede de videotecas e realizou produções

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

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 red garment. The child is holding a wooden staff with several yellow and brown decorative elements. The background is a blurred natural setting.

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

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

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

49 Gallois; Carelli, 1995; Araújo, 2015.

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 na ampliação do conhecimento sobre outros povos, suas lutas e estratégias de sobrevivência,

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.

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

53 Gallois; Carelli, 1992, p. 36.

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 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

54 2004.

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 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

55 Graham, 2015.

segredos do seu território. É desse rico bioma que os Xavante 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

58 2011.

59 2018 [2015].

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 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

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.

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 arditamente 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.

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*)

65 2018.

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.

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

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).

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.

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,

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,

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 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. Agueridos 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

68 2018, p. 158.

pela memória visual/imagética como forma de resistir ao assolamento cultural da sociedade envolvente.

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 prevaletentes 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.

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 comumente designado por meio da chancela dos anciões. O posto configura prestígio e respeito social dada a

69 2016; 2018.

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. Lembro-me 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

melhorias na sinalização da via expressa bem como a regulamentação do tráfego de

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.

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

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.

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).

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.

73 2010.

74 Velho, 2003.

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.

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

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

para que as imagens realizadas durante os três dias em que os *metaleiros* 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

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

de 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

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.

ao dos demais cineastas que aqui estamos 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)

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 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

79 2016, p. 47.

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

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

81 A pavimentação e implantação da BR-080, ligando os municípios de Ribeirão Cascalheira (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.

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 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, intentando obter a aprovação destes e também receber orientação dos procedimentos para os próximos passos da filmagem:

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.

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 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

83 2016; 2012, 2018; 2018, respectivamente.

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

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, Kisêdjê, Kaiabi, Xavante, Terena, Guarani Kaiowá e Guarani Nandeva.

86 No dia 05 de fevereiro de 2019, a TV Cultura transmitiu em rede

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).

O filme, que cobre uma prática cultural executada pelos padrinhos 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*,

nacional o primeiro dos 13

episódios produzidos. Na sequência, os outros filmes foram exibidos, um a cada semana.

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



*A produção audiovisual
xavante*

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.

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. (Rãiwí'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

88 Graham, 2018.

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 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.

90 2012, p. 223.

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:

91 Rāiwi'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. (Rãiwí'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,

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

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 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 exibições 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.



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

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 travestido de elementos incorporados da sociedade não indígena: como

94 Carelli, 2010; Cesar, 2012.

exemplo posso citar o uso dos calções de nylon padronizados nas cores

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.

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.

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. 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

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.

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

97 2003, p. 41.

98 2012, p. 50.

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 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 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

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.

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

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 World Wildlife Fund (WWF) (Graham, 2018).

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... 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 comesse 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,

101Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador.

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 a Laura Graham levou a primeira filmadora pra registrar e começava a mostrar o que ela estava filmando. Era muito interessante porque na filmadora

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.

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

104Darci 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.

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:

Como a Laura é [do clã] *po'redza'õno*, o equipamento foi entregue para o clã *öwawê*. Foram os *öwawê* 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

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

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 furação dos lóbulos das orelhas), Caimi se tornou um '*ritai'wa*¹⁰⁸ e assumiu novas responsabilidades em seu meio

classe de idade, mas do clã oposto. A este "amigo inseparável" dá-se o nome de *i'amo*.

107 Graham, 2016.

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

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 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

1092006.

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 com outras aldeias, mandar mensagens, receber mensagens, substituindo totalmente o k7¹¹⁰.

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

(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.

gravador portátil.

111 Waiassé, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador.

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 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 contata 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, presenteando (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

¹¹²À 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.

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)

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

113Indígena 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.

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 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.

114Tenho 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.

115Esse projeto coletivo que pode ser considerado o primeiro documentário de mídia



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

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.

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 relembram 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. 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

116Ver, por exemplo, Graham, 2016.

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

2.4.2 – Imagens e letras

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.

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 Apowẽ. 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, 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. Apowẽ, seu avô, foi o lendário líder

118Graham, 2018.

119Idem, p. 23.

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 Apowẽ 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 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

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).

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”:

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

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.

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

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 deslembração, 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.

CINE MOTION

SECEL
Secretaria de
Estado de Cultura
Esporte e Lazer



Governo de
Mato
Grosso



MINISTÉRIO DA
CULTURA





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).

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.



CINE MOTION

SECEL
Secretaria de
Estado de Cultura
Esporte e Lazer



MINISTÉRIO DA
CULTURA

