

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

“ESSA MÁQUINA NÃO CAIU DO CÉU”:

O NASCIMENTO DO CINEMA DOS POVOS ORIGINÁRIOS E
NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE DEZ ANOS DE
FORMAÇÕES CINEMATOGRAFICAS PARA INDÍGENAS.

Pedro Portella Macedo

Pedro Portella Macedo

“ESSA MÁQUINA NÃO CAIU DO CÉU”:

**O NASCIMENTO DO CINEMA DOS POVOS ORIGINÁRIOS E
NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE DEZ ANOS DE
FORMAÇÕES CINEMATOGRAFICAS PARA INDÍGENAS.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Antropologia
da FAFICH da Universidade Federal de Minas
Gerais como parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de Mestre em Antropologia,
área de concentração em Antropologia Social.

Orientador: Ruben Caixeta de Queiroz

Belo Horizonte

Junho de 2014

Macedo, Pedro Portella.

M141e

"Essa máquina não caiu do céu": o nascimento do cinema dos povos originários e notas etnográficas sobre dez anos de formações cinematográficas para indígenas / Pedro Portella Macedo - 2014.

356f. il.

Fotografias: [66]181f.

Orientador: Ruben Caixeta de Queiroz.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Antropologia.

Referências: f. 173-181.

1. Cinema Etnográfico – Teses. 2. Etnologia Indígena – Teses.
3. Dissertação I. Título. II Queiroz, Ruben Caixeta de. III Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de sociologia.

CDU: 980.

“Essa máquina não caiu do céu”:

o nascimento do cinema dos povos originários e notas etnográficas sobre dez anos de formações cinematográficas para indígenas.

Pedro Portella Macedo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e Arqueologia da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Prof. Dr. Ruben Caixeta de Queiroz – PPGAN (Orientador)

Prof. Dr. Luisa Elvira Belaunde – PPGAS/MN

Prof. Dr. Rogerio Duarte Do Pateo – FAFICH–UFMG

Belo Horizonte, 08 de agosto de 2014

Resumo

Na Amazônia brasileira, a realização de registros audiovisuais pelos próprios indígenas já é uma realidade. Indivíduos pertencentes a dezenas de etnias, apoiados por diversas organizações, ano após ano, estabelecem contato com câmeras e computadores. Este trabalho busca mostrar o protagonismo indígena, auxiliado por essas ferramentas recém assimiladas; trazendo questões que partem do antigo contato entre a câmera e os povos originários.

Abstract

In the Brazilian Amazon, audiovisual records made by indigenous themselves are already a reality. Year after year, individuals belonging to dozens of ethnic groups have been introduced to cameras and computers, supported by several organizations. This study describes the role of indigenous people, assisted by these recently assimilated tools. It brings up issues that unfold from the longstanding contact between the camera and native peoples.

*A diversidade dos homens e dos sonhos:
Vincent Blanchet e Erivaldo Almeida Cruz
in memoriam.*

Agradecimentos

Primeiramente agradeço aos indígenas que em algum momento de suas vidas compartilharam seus sonhos comigo:

Aos Kotiria, Yanomami, Tukano, Hunikuĩ, Katukina, Caxixó, Xakriabá, Baniwa, Baré, Desana, Tariana, Yekuana, Pira-tapuya, Marubo, Shãwãdawa, Wayana, Kaliña, Emerillon, Guarani Mbya, Baratsana, Xavante, Maxakali, Poyanawa, Nukini e Kontanawa. A minha mãe, Zazá, guerreira que me ajudou muito nessa trajetória, a pessoa mais solidária que eu conheço na face da Terra, que me ensinou que o mais importante nessa vida é batalhar por uma sociedade igualitária. Ao meu pai, Walter, anarquista, que me iniciou nas sessões de cinema libertário. Ao meu irmão João, que tem o coração do tamanho do céu, desenhista ultra talentoso, eternamente inquieto, na sua juventude magnética. A Malu, que me deu alegria, humor, força, bolos de laranja, fubá, chocolate, confeitos, rabanetes ralados, jilós, calor, confissões etnográficas e as mais gostosas cervejas compartilhadas na volta do trampo. E além disso tudo me levou para o Pilates, onde perdi (?) minha barriguinha sexy. Em especial, ao amigo Pedro Rocha, que me levou para o Noroeste Amazônico, o lugar pelo qual me apaixonei, pela sua gente, paisagens e magia; onde pude compartilhar muito cinema. Ao Roger! Sem você esse projeto de vida jamais teria saído! Meu grande companheiro de luta, com quem dividi casa 2 anos. Amigo que me ensinou muito de antropologia, paciente, cúmplice, te carrego no peito brô! Ao Vincent Carelli, que me ensinou a arte de lutar pelos povos indígenas brasileiros. Me mostrou que a câmera é uma arma, que precisa ser empunhada pelos *outros*. Além disso, me fez “casca grossa”, para enfrentar as situações de risco na floresta amazônica, com o mesmo sangue frio, que eu brigava contra outros tantos problemas e violências, nas favelas de Belo Horizonte, na época em que lecionava artes em diversos projetos. A Perle Möhl, minha grande amiga (literalmente), que me deu a chance de levar as oficinas para a Guiana Francesa, além de ter compartilhado sons, sabedorias vikings e risadas comigo na Borgonha, ao lado de seu filho Virgile e de seu marido Vincent, que me mostrou que o cinema documentário jamais pode se fixar num tripé, e depende da multiplicidade de olhares. As duas companheiras de oficinas PCIs, Julia Bernstein (minha cineirmã hiper-editora) e Camila Machado, somgirl quase cubana (sem vocês esse trabalho teria no máximo 90 páginas!). Aos colegas da Filmes de Quintal, filhos do padroeiro dos documentaristas, São Francisco. Nada acumulamos, fora o ouro

humano. É dessa gente que estou falando: Junia Torres, nossa mãe Jupira, Forewerthon, Marina, Bruno, Os, Paulo, Diana (companheira *com lei*, sem a qual essa dissertação nem tinha saído), Mi, Carol, Glaura, Rafa, Ribão, Carlas, Quels, Ana, Bené e Pedros, e Robertinho (meu filho). Aos colegas do Observatório da Educação Escolar Indígena da UFMG: Ana Gomes (pela força, agradeço de coração), Gui Piraju (meu brô), Marina (que me deu dicas preciosas que aqui estão), Karenina, Paul Marola (por ter me instigado a chegar até aqui), Edgar, Morza (meu parceiro de luta e documentarista mais talentoso que eu conheço), Maurício (sua força me inspira!), Vivi e sua arte ameríndia, Aninha, Helder e o super Alberto Alvares (um craque)! Aos professores e colegas de mestrado, em especial, Felipe, Ju (os dois comediantes da turma), Paulinha, Gustavo, Eduardo Vargas, Edgar Barbosa e Ruben “Orientator Uai, Uai, quem trupica nunca cai”, que organizou uma disciplina que mudou os rumos deste trabalho. Aos colegas do FIEI, em especial ao companheiro Rafa Cabelinho, Maria Inês, que muito nos ajudou nessas Alterosas, Ranison, Jacyara e Glayson. Aos amigos, Bia Berê, Yube, Tiago Mata Machado (pelas infundáveis sessões e reflexões), Rafa Ruzene, Marquinhos, Leticia Cesarino (que traduziu o resumo deste trabalho, meus sinceros agradecimentos), Camila Jaguarete, Sandrin, Bete, Fernanda, Gilmara, Brunin (que me hospedou como irmão em Sanga), Chico (camarada sem o qual Manaus seria menos interessante), Georgia, Clô, Foremerson, Carmen, Piero, Cida Reis, Zé do Monte, Edu Negrão, Romerito, Manu, Rô, Pat, Serginho, Jana, Cascão, Fê, Cris, Pó Lisérgico, Lu Sabrina, Paulo Rodrigues, Fábio Menezes, Samuel, Adeílson (que muito me eco-ensinou, criatura que admiro profundamente), Almerinda Presidenta, Olivia (VNA), Elaíze Farias, a melhor jornalista brasileira (nossas conversas engajadas e indigenistas me ensinaram muito querida!), Kalu, Taku, Divino, Lucas, Renatão (nosso ISaman yogueiro), Nivaldinho (o comunicador mais criativo do Norte do Brasil), Braulina Miníndia, Yaya (amiga do peito!), Carol Antunes, Ana Filhote, Uli, Luão, Tiago Campos, Amandine (casal que alegre e dá leveza ao trabalho árduo no Vídeo nas Aldeias), Lorena, Lu do Pará e Franz Boas (o melhor amigo do homem). Aos Jenipápicos Gui, Dani e Abú! Aos amigos da Rede Povos, Virginia Gandres (a produtora que resolve qualquer pepino, picando-o na salada), Aílton, Alice Fortes (cujas lindas fotos enriqueceram esse trabalho), Deborah Castor (companheira de pós PCIs, valeu queridona!) e Thomas. Aos parentes que amo: Vó Zizi, Tata, Onofres, Reginaldo (o maior da família), Vô Walter, Thi, Rê, Du, José, Lôra, Ritóca, Bié, Neuza, Cesária, Tereza, Rafa em mi bemol, Lu gata, Carmen Guattari, Manuel,

Bel, Ninha, Tom, Cassio, Vitor, Noca, Lucas (os dois), Mariana Parteira, Mirtes, Caetano, Julinhas, Thais, Faustin, Paulo Bi e Cid (meu tio, el king del super8). Aos espíritos-guias da floresta, sem os quais, o barco virava na primeira curva de rio.

A romancistas, a poetas, muito menos foi preciso para reencontrarem e definirem mitos que apenas a sua imaginação inventava; contando a viagem que fiz não pretendi escrever uma tese de doutorado, reencontrar o caminho de uma tradição segura e fornecer provas que a corroborassem; destes encontros se tirem as conclusões que quisermos, tanto faz; e muito pouco me importa acreditar que os Reis Magos de regresso a casa tenham dado pelas montanhas desabitadas do México aquela volta; sei, sim, que uma vez lá em cima e a dominar quilômetros de paisagem quase infinitos, senti que reminiscências e imagens insólitas que à partida eu não poderia nunca adivinhar se removiam fortemente em mim.

Antonin Artaud, “Os Tarahumaras”.

Sumário

Introdução.....	15
Capítulo I – Primeiras Aproximações.....	17
George Hunt e Edward Curtis.....	17
George Hunt e Franz Boas: trabalhando para museus e universidades.....	19
Robert Flaherty e as auto-representações.....	23
Isolando o contexto; o exótico idílio: como os ocidentais enxergam os outros.....	26
Mead, Bateson e a polifonia de vozes: análises holísticas.....	27
Primeiras Impressões.....	30
Quando câmera e moviola mudam de mãos: a experiência Navajo.....	32
Olhares compartilhados: o cinema político Hopi.....	38
Vídeo Kaiapó: registrar para empoderar.....	40
Como indígenas peruanos enxergam o cinema?.....	41
Capítulo II – Dez Anos de Formações Audiovisuais para Indígenas.....	43
Primeiros Olhares Compartilhados.....	44
Workshop Forumdoc entre realizadores indígenas.....	44
Hunikuĩ Aldeia São Joaquim.....	46
Hunikuĩ Aldeia Três Fazendas; mirar filmando.....	55
O Cinema Etno-arqueológico dos Indígenas em Minas Gerais.....	58
Caxixó.....	59
Xakriabá.....	60
Formações Audiovisuais no Noroeste Amazônico.....	62

Kotiria.....	62
Como <i>phicha</i> (atirar) com a câmera.....	64
Ao Desligar a Câmera.....	70
Edição Compartilhada.....	75
Baniwa.....	82
De dentro para dentro: Formações audiovisuais nos Pontos de Cultura	
Indígena.....	87
PCIs; formações para indígenas do Amazonas e Roraima em São Gabriel da Cachoeira.....	89
PCI Yanomami: Hutukara e Demini.....	91
PCI Balaio.....	102
PCI Taracuá.....	107
PCI Pari-Cachoeira.....	112
PCI Assunção do Içana.....	118
PCI Cucuí.....	120
PCI Santa Isabel do Rio Negro.....	126
PCI Barcelos.....	130
PCI Iauaretê.....	136
Oficinas do Ponto de Cultura Rio Negro – FOIRN.....	139
Armindo Pena Seribhí Tukano.....	140
Elisangela Fontes Olimpio.....	142
Nivaldo Silva Baré.....	144
De volta ao Acre: PCIs dos Grupos Pano do Sudeste Amazônico.....	148

PCI Marubo.....	148
PCI Katukina.....	153
PCI Hunikuĩ do Rio Breu.....	156
PCI Shãwãdawa do Rio Bagé.....	161
Experiências Recentes.....	163
Considerações Finais.....	175
Bibliografia.....	186

Introdução

Davi Kopenawa, em uma noite quente de Roraima, disse que “essa máquina (*a câmera*) não caiu do céu”. Ela foi tirada da terra. O homem branco se transformou em máquina para gravar a voz dos indígenas. Agora os indígenas tomaram a máquina e sua voz de volta. Enfim chegou a hora dos indígenas contarem sua história. Este trabalho é a tentativa de dar voz aos outros. Que as palavras ameríndias atravessem fronteiras. Que suas imagens sejam projetadas no mundo.

O que acontece quando os indígenas deixam de ser objetos, para enfim se tornarem os sujeitos do olhar cinematográfico? Ao portarem câmeras os indígenas garantem sua auto-expressão? Isso já denota um caráter auto-etnográfico? Com esse novo quadro, qual é o acréscimo às etnografias sobre estes povos, à partir do momento em que os dados passam a ser gerados e organizados pelos agentes do próprio meio? Em que medida a crescente produção audiovisual indígena transformou a realidade dos mesmos? São muitas as questões que surgem quando abordamos o protagonismo audiovisual indígena, sob um viés antropológico.

Neste trabalho, além de analisar as primeiras produções cinematográficas produzidas com relevante participação dos povos originários, me debruçarei sob os objetos fílmicos produzidos diretamente pelos indígenas; estudando paralelamente o contexto no qual estas produções se estabeleceram. Também buscarei elucidar a visão que os indígenas possuem sobre o universo cinematográfico em si, através das obras de um número seletivo de autores. Descrevendo e comparando os processos desses eventos e objetos entre si, creio ser possível ampliar os pontos de vista sobre este universo. Esta pesquisa, também dialoga com o universo colaborativo, no que tange o cinema etnográfico, realizado nestas regiões remotas do planeta há mais de 102 anos. Nos resta saber, em que grau e contexto estas colaborações se estabeleceram.

Também buscarei, além de evidenciar acontecimentos, práticas e metodologias do passado, trazer à tona algo que está por trás dos filmes: o processo. A edição final de um filme é um produto acabado, no entanto o processo pode ir além; revela o desconhecido, oculto, as memórias que ficaram escondidas nas entrelinhas.

Nem todas as experiências das oficinas de audiovisual que ministrei, vão ser compartilhadas deste trabalho. Escolhi as que considero mais importantes em minha trajetória¹, que apesar de ter começado bem antes, na área de ensino audiovisual², se intensificou após o contato com os povos indígenas.

Ao lançar mão de uma pesquisa de campo tradicional, proponho um jogo coletivo, no qual a autoridade etnográfica dê lugar a reciprocidade e cumplicidade entre coordenadores de formações, pesquisadores e realizadores, nas aldeias e nas cidades. A proposta é quebrar o olhar unidirecional, para chegar aos olhares multidirecionais, que integrem um conjunto abrangente de saberes no espaço da escrita. Corroborando para o sentido auto-etnográfico proposto por Bruce Albert, buscarei utilizar ao máximo os discursos em primeira pessoa, e os diálogos sem cortes, para que os leitores possam entrar em contato com algo mais próximo a uma literatura indígena. (ALBERT, 2010: 588).

Minha intenção também se aproxima a forma de pesquisa aberta, proposta por George E. Marcus, para quem podemos substituir o distanciamento e a limitação espacial da *mise-en-scène* malinowskiana, pela cumplicidade entre o observador e o observado. (MARCUS, 2003/2004:149).

O olhar dos outros, suas escolhas, suas pesquisas, suas formas de fazer, juntas, vão ajudar a costurar as peças deste amálgama impreciso. Seja estudando filmes indígenas, ou os processos compartilhados que geraram os mesmos, somente refletindo sobre os detalhes destes percursos, nos depararemos com a riqueza e complexidade destes grupos humanos.

¹ Abro uma exceção a esta regra, no caso das oficinas que ministrei na Guiana Francesa, que só citarei pontualmente neste trabalho. Não foi possível inserir de forma aprofundada estes eventos, principalmente, devido a impossibilidade de traduzir, neste curto espaço de tempo do mestrado, o grande volume de material em francês, gerado nestas ocasiões.

² Disponibilizei dois conjuntos de curtas-metragens para quem quiser saber mais sobre minhas primeiras experiências com cinema compartilhado, que começaram na “Oficina Livre de Cinema”, projeto vinculado ao “Projeto Guernica”, da Prefeitura de Belo Horizonte, no qual eu trabalhei como coordenador entre 2001 e 2004. Disponível em: <http://youtu.be/xooPc7Kf-G0> (parte 1) <http://youtu.be/KHD8AowYU-I> (parte 2). Acessado pela última vez em 16/07/2014.

Capítulo I

Primeiras aproximações

George Hunt e Edward Curtis

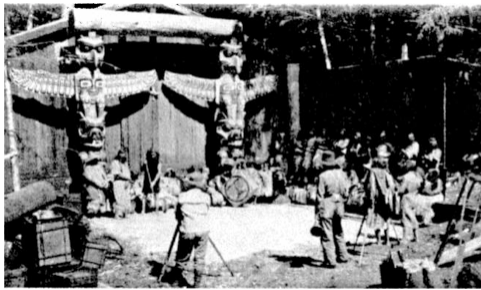
No início do século XXI, em diversas partes do mundo, o cinema espelhou o processo colonizador: as imagens eram captadas somente por quem detinha a tecnologia de filmagem, ou seja, pelos ocidentais. Este monopólio fez com que a imagem dos povos originários fosse manipulada conforme uma ótica alienígena, que exotizava os grupos filmados conforme sua própria perspectiva. No entanto, a participação dos povos originários neste processo, ainda é um fato pouco discutido, que não teve a devida atenção. Longe de serem títeres autômatas, os povos autóctones sempre souberam se inserir no universo audiovisual de forma que o cinema filmado alhures, jamais seria o que foi, sem a ajuda dos mesmos. Como os primeiros viajantes, fotógrafos e cineastas e etnólogos construíram a imagem dos outros? Essa construção da imagem dos outros, de certa forma, remonta a “sala de espelhos” de Goethe, onde as imagens destes se confundem com as nossas³. O primeiro caso que irei elucidar é o do assistente de Edward Curtis⁴, George Hunt, Tlingit que se casou com uma Kwakwaka’wakw, que ajudou o fotógrafo e diretor americano a realizar o filme *In the Land of Head-Hunters*, lançado em 1914. Esta parceria se concretizou em 1911, após Curtis o contratar, para rodar um melodrama de temática ameríndia. Hunt

³ “Nesta comunidade de artistas vive-se como em um quarto repleto de espelhos, no qual as pessoas, mesmo contra a vontade, contemplam a si próprias e aos outros repetidas vezes”. (GOETHE, 1788/1999:181).

⁴ Edward Sheriff Curtis (1868-1952) foi um dos maiores fotógrafos e documentaristas americanos, autor de filmagens e de mais de 40.000 fotografias, além de 10.000 gravações de áudio, sobre 80 povos indígenas da América do Norte. Disponível em <http://www.smithsonianmag.com/history/edward-curtis-epic-project-to-photograph-native-americans-162523282/> Acessado pela última vez em 16/08/2014.

primeiramente gravou “histórias e costumes”⁵ ameríndios ao lado de outro assistente americano de Curtis, William Myers, para o volume 10 da série “*North American Indian*”, para a “*Ethnographic Foundation for the Film*”.

Depois deste trabalho inicial, entre 1913 e 1914 Hunt coletou e encomendou as máscaras e adereços que comporiam o figurino e cenários do filme, além de fotografar os locais que seriam escolhidos para as locações. Hunt contratou os protagonistas nativos que trabalharam no filme, que incluíam seu filho, Stanley Hunt, no papel principal, entre outros parentes. Durante as filmagens ele foi assistente de diretor, entre outras funções, que incluíram a separação dos atores que deveriam utilizar somente as máscaras de seus grupos de origem, segundo prerrogativas nativas baseadas em direitos hereditários. Para dirigir os atores na língua materna, Hunt fazia o uso de um megafone.



6

O resultado do filme de notável caráter etnográfico, é um misto da projeção que Curtis fazia sobre os indígenas, com o próprio universo ritual dos mesmos, remontado por Hunt. O trabalho nos mostra, por exemplo, o primeiro *potlatch* filmado, ao mesmo tempo que romantiza as relações sociais dos *kwakwaka*, conforme as expectativas de uma plateia habituada aos clichês, às imagens estereotipadas dos *outros*. A fronteira entre a encenação e a vivência é constantemente colocada à prova neste caso.

⁵ Cf. Bunn-Marcuse (2005:307). Do capítulo 12 Kwakwaka’wakw on Film, escrito por Kathryn Bunn-Marcuse no livro “Walking a tightrope. Aboriginal people and their representations”. Editado por Ute Lischke e David T. McNab. Ontario, Canada. Wilfrid Laurier University Press.

⁶ George Hunt com o megafone nas mãos e Edward Curtis atrás da câmera. Foto de Edmund Schwinke presente no arquivo do “Burke Museum of Natural History and Culture” de Seattle.



Segundo os relatos dos participantes, os *Kwakwaka* gostaram de encenar, por aproximadamente cinquenta dólares ao dia, os rituais que estavam proibidos pela lei canadense de celebrar. Esta proibição era tão severa, que quem participasse destes rituais, fora do universo da encenação, poderia ser condenado à prisão.

George Hunt e Franz Boas: trabalhando para museus e universidades

Notemos que paralelamente à parceria de Curtis/Hunt, o célebre antropólogo alemão, radicado nos EUA, Franz Boas, também contou com a ajuda de Hunt (que conheceu em 1888), principalmente no que tange à capacidade de tradução e investigação, para seus trabalhos de campo nestes grupos. Para se ter uma ideia da importância de Hunt nas amplas pesquisas de Boas, o clássico volume “Etnologia dos Kwakiutl” traz no subtítulo: “baseado nos dados coletados por George Hunt⁸”. Hunt também fotografou meticulosamente e posteriormente ajudou Boas a comprar, de dois anciãos *Yuquot*, por 500 dólares, para o Museu Americano de História Natural, o

⁷ George Hunt Recriando uma Cerimônia, c.1910. Fotografia de Edward Curtis. *Hamatsa Initiate in His Hut: Kwakiutl* – Do acervo da *Art Gallery of Alberta*. Notemos que esta era uma prática utilizada por Franz Boas, já que as encenações de rituais e danças foram constantemente reencenadas em palestras demonstrativas protagonizadas pelo celebre antropólogo culturalista.

⁸ Ver Boas, 1921:43.

*Yuquot Whalers' Shrine*⁹, uma “casa de purificação” com uma coleção de 88 figuras humanas e quatro baleias esculpidas, somadas à dezesseis crânios humanos, pertencentes aos *Nuu-chah-nulth*'s, uma etnia quase extinta na época. Anos depois, em 1910, ele encenou, para Curtis, a dança de iniciação dos xamãs que acontecia nesse local. Ao que parece, Hunt foi um catalizador fundamental nas pesquisas de Boas e Curtis; sua capacidade de persuasão fez com que o cinema e a antropologia encontrassem um porto seguro na região.

A pesquisa de Boas também contou com o suporte audiovisual, já que em 1930 ele coletou imagens em 16mm e cilindros sonoros nas viagens investigativas para a enciclopédia de cultura material dos *Kwakwaka 'wakw*.



Contudo, apesar das semelhanças que certamente não são coincidências, o approach de Boas foi diferente do de Edward Curtis; segundo sua filha, ele queria gravar sequências inteiras de dança para fazer um estudo sobre a mesma. A película pode detalhar os movimentos da dança, apresentando assim, dados importantes sobre determinada cultura. Boas sempre esteve preocupado com o caráter demonstrativo do registro etnográfico, ele queria que os objetos “ilustrassem características da história

⁹ O santuário dos baleeiros *Yuquot*, que se encontra no Museu de História Natural de NY, provavelmente vai ser repatriado para os *Nuu-chah-nulth*, a exemplo do que vem acontecendo recorrentemente com diversas coleções etnográficas que ainda possuem valor espiritual para os povos que as perderam. Disponível em http://www.vancouversun.com/technology/Muchalaht+Vancouver+Island+wrestle+with+emotions+caused+lost+whalers+shrine/8241443/story.html?_federated=1 Acessado pela última vez em 16/07/2014.

¹⁰ Mulher indígena fiando, com Franz Boas e George Hunt segurando um cobertor. American Museum of Natural History.

da civilização humana”¹¹. Contudo, ele não se limitou à filmagem somente de dança, como mostra a divisão, feita em três categorias, que ele fez das tomadas:

1) trabalho com madeira e cestas de tecelagem.

2) jogo de vara.

3) dança hamatsa e dança das penas.

As filmagens de Boas foram perdidas e posteriormente encontradas e reunidas em um filme montado por Bill Holm em 1973. Assim como o etnólogo Theodor Koch-Grunberg, que filmou os Taurepang da Guiana em 1911¹², Boas, de forma bem semelhante, observava vantagens em filmar ações específicas que dificilmente podem ser descritas verbalmente. Apesar de dar certa importância ao registro do xamanismo, ele estava particularmente interessado na continuidade de seu estudo sobre ritmo, e nas relações entre os gestos, padrões de cantos e danças¹³ nas sociedades humanas. Além disso, fazer uma cartografia dos gestos do corpo humano, através de fotografias em movimento, era uma técnica que atraía os cientistas, desde as invenções de Muybridge e Étienne Jules de Marey. Observemos que esse tipo de imagem em movimento, de acordo com estes dados iniciais, surgiu, como uma forma de documentação e catalogação, com viés científico, que serviria à educação.

¹¹ Cf, Boas, 2004: 357.

¹² Ver “Aus dem Leben der Taulipang in Guyana” (“Da vida dos Taurepang na Guiana”) filmado em 1911 por Koch-Grunberg e H. Schmidt. Este filme, provavelmente o primeiro rodado na Amazônia, explícita, logo na cena inicial, a presença do etnólogo entre os indígenas. Sem dúvida, esta cena mostra que estamos diante da “autoridade etnográfica”, que provaria posteriormente os relatos contido nos livros publicados pelo autor. Seu caráter é essencialmente museográfico, dentro das características da etnologia americanista praticada pelos alemães na época (Peter Schröder. 2013:463): se trata de uma coletânea de registros ilustrativos, que complementaram os objetos coletados para os museus etnográficos alemães e Emilio Goeldi. Nestes curtos registros, já notamos a preocupação de seu autor com o universo infantil taulipang, principalmente no que diz respeito aos jogos (que encontramos até os dias atuais em diversos grupos da Amazônia). Paralelamente às filmagens, Koch-Grunberg distribuía papeis e lápis para as crianças indígenas fazerem suas próprias representações gráficas (reunidas posteriormente em um volume). Este também foi um importante início para uma abordagem do campo apoiado por uma metodologia de documentação compartilhada, que alterna os pontos de vista para enriquecer o conjunto de impressões sobre determinado coletivo humano.

¹³ Cf. Ira Jacknis, 2000:103.

Aparentemente, a câmera, dentro da utilização boasiana, se torna um caderno de campo visual, que complementa o de papel. Boas fez este experimento tardiamente, aos setenta anos de idade¹⁴, durante sua última viagem de pesquisa, e pelo fato dos filmes terem sido perdidos por um grande período, ele não conseguiu levar à cabo a análise aprofundada da documentação cinematográfica; porém ao percebermos o contexto da utilização desta tecnologia, notamos que esse artifício serviria principalmente ao museu e sua coleção, para divertir as massas, instruindo à todos: principalmente os especialistas:

“Para ensinar antropologia ao público geral, só precisamos de um único salão: para lhes mostrar que nossos povos não são os únicos detentores da civilização, mas que a mente humana tem sido criativa por toda a parte, preciso de uma grande exposição de espécimens”¹⁵.

Também é importante ressaltar que durante esse período, os registros captados *in loco* eram passados para o papel à duras penas, independentemente dos imprevistos ocorridos em campo. O gramofone, utilizado anteriormente por Boas entre 1883 e 1884, facilitou muito a tarefa dos pesquisadores que antes eram obrigados a recorrer ao “método de ditado direto” para transcrever os tons, melodias e palavras *Inuit*, diretamente para partituras¹⁶. O trabalho em área indígena era, para estes primeiros etnógrafos, um trabalho de documentação, e a tecnologia de gravação audiovisual servia primordialmente à este propósito: alimentar os museus que financiavam suas pesquisas.

¹⁴ Ver Jay Ruby, 1980:07.

¹⁵ Boas, 2004: 359.

¹⁶ W. Gillies Ross, 1984.

Robert Flaherty e as auto-representações

Depois destas breves descrições de alguns exemplos dos primeiros registros, realizados com a relevante ajuda dos grupos e indivíduos registrados, somos obrigados a perceber que alguma coisa mudou neste processo compartilhado com a chegada de Robert Flaherty. Divisor de águas, Flaherty, com sua abordagem extremamente colaborativa, estabeleceu cuidadoso processo de documentação de outros coletivos humanos, por meio da auto-representação. Um universo antes restrito aos detentores da “observação participante”, agora poderia, idealmente, ser compartilhado com o grande público.

De forma semelhante a Curtis, Flaherty adaptou o complexo aparato cinematográfico da época, moldando-o para seus fins, levou para o campo toneladas de equipamentos para rodar seus filmes *Nanook* (1922), *Moana* (1926) e *O Homem de Aran* (1934). No entanto, podemos classificar o processo de Flaherty com a alcunha de “oficina”, já que o realizador americano, em grande medida, partilhava o ato cinematográfico com os protagonistas de seus filmes. Richard Leacock salientou que ele não trazia consigo um técnico de laboratório, preferindo ensinar os jovens locais, para que os mesmos, ao seu lado, executassem esse trabalho¹⁷.

Flaherty é um dos melhores exemplos de como os documentaristas podem se inserir dentro de um grupo, respeitando o tempo necessário para que esse encontro possua, nas palavras de Roy Wagner, um “equilíbrio de perspectivas¹⁸”.

¹⁷ Cf. Richard Leacock.1990.

¹⁸ A antropologia, para esse autor, além de ser um diálogo horizontal entre mundos contrastantes, é a constante invenção de culturas que envolvem simbolizações diferenciadas, tanto por parte dos antropólogos, quanto dos nativos. Os outros se inventam de outro modo, que certamente se difere do modo como nós os inventamos. Notemos que Wagner pressupõe que a prática antropológica busque a alteridade simétrica (já que as invenções são assimétricas): “Invenção, portanto, é cultura, e pode ser útil conceber todos os seres humanos, onde quer que estejam, como “pesquisadores de campo” que controlam o choque cultural da experiência cotidiana mediante todo tipo de “regras”, tradições e fatos imaginados e construídos. O antropólogo torna suas experiências compreensíveis (para si mesmo e para outros em sua sociedade) ao percebê-las e entendê-las em termos de seu próprio modo de vida, de sua Cultura. Ele as inventa como “cultura”. E na medida em que durante toda a sua vida ele aprendeu a se comunicar com outros - com seus amigos e sua família tanto quanto com seus colegas - por meio das convenções compartilhadas dessa Cultura, ele agora é capaz de se comunicar com membros de uma sociedade diferente por meio da “cultura” que inventou para eles. Uma vez que a cultura estudada ganhou significado para ele - da mesma maneira que sua própria vida é dotada de significado - , ele é capaz de comunicar suas experiências dessa cultura àqueles que compartilham os significados e



19

Seu longo período em Samoa (de abril de 1923 a dezembro de 1924) demonstra esta estratégia. Mesmo que este filme tenha sido o primeiro a ser bancado por um produtor americano da *Paramount Films*²⁰, Flaherty não abandonou sua forma de filmar, que exigia uma longa estadia entre os povos que compartilhavam com ele suas experiências. Ele passou, ao lado de sua família, vinte e duas semanas de convívio intenso com os habitantes desta localidade para rodar o documentário-ficção sobre a vida do jovem “Moana”. Somente depois de 6 meses de vivência, quando os indígenas se acostumaram com a presença da câmera, é que ele se sentiu apto a começar as filmagens. O cartaz do filme, com o subtítulo, “O drama íntimo da vida” ou a “Verdadeira imagem-romance da vida e do amor no mar do sul”, já evidencia a intenção do realizador: sem dúvida, no século XX, o império do romance na

convenções do seu próprio modo de vida. Se assumimos que todo ser humano é um "antropólogo", um inventor de cultura, segue-se que todas as pessoas necessitam de um conjunto de convenções compartilhadas de certa forma similar à nossa "Cultura" coletiva para comunicar e compreender suas experiências. E se a invenção é realmente tão básica para a existência humana quanto sugeri, então a comunicação e o conjunto de associações e convenções compartilhadas que permite que a comunicação ocorra são igualmente básicos. Toda expressão dotada de significado, e portanto toda experiência e todo entendimento, é uma espécie de invenção, e a invenção requer uma base de comunicação em convenções compartilhadas para que faça sentido - isto é, para que possamos referir a outros, e ao mundo de significados que compartilhamos com eles, o que fazemos, dizemos e sentimos. Expressão e comunicação são interdependentes: nenhuma é possível sem a outra”. (Roy Wagner, *A Invenção da Cultura*, 1975, pg 75-76).

¹⁹ Robert e Francis Flaherty em Samoa(1924). Biblioteca da Universidade de Columbia.

²⁰ Um dos maiores e lucrativos estúdios de cinema de Hollywood nos anos 1920, 1940 e 1970. (fonte: Wikipédia).

literatura²¹, fazia do cinema seu forte aliado, por isso Curtis e Flaherty tentavam, de acordo com suas fórmulas de sucesso, adaptar seus olhares, sem desviarem em demasia desta tendência, mesmo que tentassem preservar, de modos distintos, alguma essência da veracidade das narrativas ancestrais.

Flaherty buscava, nas palavras de Richard Leacock, uma “observação direta da vida²²”. Essa observação dependia da cooperação com os povos originários, que certamente queriam mostrar a história de seu passado recente. Mesmo que esse autor também tivesse que inventar heróis²³ antípodas para o público das cidades, sua contribuição para o cinema participativo foi vital, já que ele, além do que foi especificado anteriormente, projetava o material bruto que havia filmado, para seus protagonistas, além de escrever o roteiro de seus filmes com a ajuda dos mesmos.

²¹ O Romance é um gênero literário, que teve sua origem na ficção grega em prosa, mas que veio a se desenvolver no século XIX, retratando sobretudo o mundo burguês; era muito comum publicar-se em partes, nos jornais, na forma de folhetim. (BRANDÃO, 2005 e HAUSER, 1953/1995).

²² Ver Richard Leacock.1990.

²³ “Herói *s.m.* 1 MIT filho da união de um deus ou uma deusa com um ser humano; semideus 2 MIT mortal divinizado após sua morte; semideus 3 *p.ext.* indivíduo notabilizado por seus feitos guerreiros, sua coragem, tenacidade, abnegação, magnanimidade etc. 4 *p.ext.* indivíduo capaz de suportar exemplarmente uma sorte incomum (...) ou que arrisca a vida pelo dever ou em benefício de outrem 5 *p.ext.* indivíduo notabilizado por suas realizações (...) 6 *p.ext.* figura central de um acontecimento ou de um período (...) 7 *p.ext.* pessoa que, por ser homenageada ou por qualquer motivo (nobre ou pouco digno), se distingue ou é centro de atenções (...) 8 *p.ext.* principal personagem de uma obra de literatura, dramaturgia, cinema etc. 9 *infrm.* indivíduo que desperta enorme admiração; ídolo (...)”. (Houaiss & Villar, 2001:1520). Nos romances indianistas brasileiros (“O Guarani”, “Iracema” e “Ubirajara”) os protagonistas indígenas (“Peri”, “Jaguarê” e “Poti”) se parecem com heróis medievais. Portanto, no contexto artístico da época, os índios são os heróis da nascente nacionalidade pós-colonial, no qual – os leitores do século XIX – se orgulhavam de suas possíveis origens americanas e de sua ancestral nobreza; da mesma forma que, na Europa, os leitores se identificavam com suas origens medievais (BOSI, 1970/2000 e SODRÉ, 1982). Já Flaherty, certamente adequava suas narrativas à expectativa da audiência dos cinemas no século XX, que, na sala escura, esperava os heróis e seus ideais românticos.

Isolando o contexto, o exótico idílio: como os ocidentais enxergam os outros.

Existe, contudo, algo que liga a maioria destes primeiros relatos sobre o cinema realizado com a participação ativa dos povos originários, uma forte tendência: de isolar o contexto por trás destes registros. Todos estes realizadores e pesquisadores não estavam interessados em mostrar as drásticas mudanças pelas quais estes povos estavam passando, por estarem sob forte influência dos colonizadores. É como se estes grupos, filmados em seus habitats de origem, com um fundo de tecido preto que isolava seus corpos, estivessem em uma lâmina de laboratório, que os acomodava, longe de tais influências. O cinema e a antropologia buscavam o idílio e a assepsia.



No caso dos primeiros etnólogos, cabia mostrar a autoridade etnográfica: um ocidental entre os nativos, o forte viajante superando as dificuldade do campo; o herói desbravador. Mas quando ambos grupos, cineastas e etnólogos, mostravam os nativos, em fotografias e registros filmicos, geralmente qualquer ocidentalização era subitamente ocultada, para não revelar o que estava por trás dessa imagem exótica projetada sobre os outros²⁵.

²⁴ Koch-Grünberg na cena de abertura do filme “Aus dem Leben der Taulipang in Guyana” (“A vida dos Taurepang na Guiana”) filmado em 1911 em parceria com H. Schmidt. Disponível em: <http://portal.iai.spk-berlin.de/Koch-Gruenger-Filmdokument-aus-dem-Jahr-1911.185+M52087573ab0.0.html> Acessado pela última vez em 16/07/2014.

²⁵ Sobre esta recorrente característica predominante nos registros realizados pelo Völkerkundler Theodor Koch-Grünberg, Erwin Frank escreveu: “Faltam sinais do contato em andamento com a sociedade não-indígena (vestimenta ocidental, artefatos), e parece até provável que eles foram cuidadosamente retirados nos momentos preparativos à tomada das fotografias. Por outro lado, sinais da ‘indianidade’ dos retratados (como os ornamentos tradicionais) são frequentes; às vezes, até enfatizados (por exemplo, explicitamente apontados no título da foto ou no texto que a acompanha), ao

Romantizar os *outros* é uma problemática essencialmente ocidental. Essa é a vantagem de Flaherty sobre os demais; quando Nanook usou o isqueiro para acender cigarros, alguma coisa mudou em nossa percepção sobre os outros, essa inocência foi parcialmente perdida. Mesmo que ele também romantizasse roteiros e escolhesse as partes (do cotidiano reencenado destes grupos) mais adequadas à plateia ocidental; a obsessiva máscara nostálgica, que insistia em ver os povos originários isolados dos objetos e costumes da urbanidade caiu: uma mistura de alteridade e proximidade se abriu para as telas dos cinemas.

Mead, Bateson e a polifonia de vozes: análises holísticas

Margareth Mead, de forma visionária, defendeu a ideia de uma etnografia visual com participação nativa, na filmagem e edição do material coletado, realizada através de uma produção cooperativa, em sua crítica ao uso limitado da imagem em detrimento das palavras, por parte dos antropólogos, intitulada “Visual Anthropology in a Discipline of Words”²⁶. Ao lado de Gregory Bateson, ela deu sequência ao sonho de Boas, de utilizar o cinematógrafo e a câmera fotográfica²⁷ como uma ferramenta científica, que permitiria uma análise dos movimentos gestuais humanos. Certa vez em um diálogo, eles entraram em atrito: Mead não aceitava o fato de Bateson se opor à ideia de que, em filmagens etnográficas, era mais útil usar o tripé e optar por ângulos abertos, para não perder elementos importantes da ação.

Bateson defendia o olhar do artista (mais subjetivo), que se movimenta, mudando de ponto de vista para encontrar o melhor quadro. Para ele, a câmera que se

ponto de que, em alguns casos, as pessoas parecem ser meros manequins para apresentar o contexto natural do uso que os nativos faziam de certos ornamentos, instrumentos ou armas tradicionais”. Frank, E. (2010:160).

²⁶ Sobre este tema Mead defende a realização de filmes por realizadores etnográficos, oriundos de múltiplas culturas modernas (japoneses, franceses, americanos) que utilizem sequências filmadas e editadas pelos próprios participantes das danças e cerimônias, juntamente com sequências da vida cotidiana. Ela propõe a antropologia como ciência, com dados analisados comparativamente, porém, corrigidos por diferentes pontos de vista culturalmente baseados. Mead (1995:8).

²⁷ Cf. Bateson, G. Mead, M. (1942). “Balinese Character. A Photographic Analysis”.

fixa apenas em um ponto, em um tripé, é morta²⁸. Essa discórdia diz muito sobre o processo antropológico. Bruno Latour observa, em sua “Actor-Network-Theory” que a necessidade de diversos pontos-de-vista, é científica²⁹. Não existe experimento baseado somente em um ponto de vista. O experimento está sujeito as falhas e o pesquisador tem que levar em conta essas mudanças. Ele muda de opinião, se move com o constante construção e dissolução de grupos. Para não cometermos uma grande injustiça, é fundamental afirmarmos que o pensamento de Mead não estava exatamente fixo, como a câmera no tripé que um dia defendeu. Ela almejava compreender 360° do raio de ação dos eventos que cobria, como mostram os documentos dela e de seus colaboradores, arquivados sob salvaguarda da Biblioteca do Congresso, em Washington. Ela também estava comprometida com uma antropologia holística, que quer ampliar a polifonia de vozes dos diversos coletivos humanos. Ela e Bateson colocavam observadores nativos nas filmagens e demais eventos estudados, para terem dados distintos sobre a visão que eles tinham sobre determinado ritual ou processo de aprendizado³⁰. Esses colaboradores anotavam os comentários dos expectadores, também quando as imagens eram projetadas para os participantes das filmagens.

²⁸ Ver “For God Sake Margareth”. Conversations with Gregory Bateson and Margareth Mead. (1976:24).

²⁹ Ver Bruno Latour. (2005:145).

³⁰ Essa é uma etapa fundamental na metodologia de pesquisa de campo, proposta por Mead e Bateson. Madé Kalér, por exemplo, foi o pesquisador por trás dos pesquisadores em Bali. Ele fazia entrevistas, escrevia notas de forma sistemática durante os eventos, e colhia todo tipo de informação para o casal de antropólogos americanos. Sua participação foi essencial para estas pesquisas, já que ele elaborou mais de 500 textos em balinês que serviram de base para as teorias de ambos.



31

Essa estratégia eles haviam herdado de Boas, e ampliado, estes métodos de valorização da multiplicidade das fontes, agora colocado em prática no campo audiovisual. Infelizmente esses dados não foram totalmente contabilizados nos filmes de ambos. Normalmente o que salta aos olhos, é a utilização de artifícios, como a câmera lenta, para enfatizar determinado comportamento, expressão facial, ou gesto.

Não sabemos ao certo se eles seguiram conscientemente as antigas intenções cinematográficas de Boas, mas o fato é que câmera de cinema, no caso, se assemelha mais à um microscópio que facilita a leitura dos gestos, formas de aprendizagem cinestésica, danças, rituais e comportamentos, que à uma ferramenta de apreensão coletiva, de uma realidade cultural particular. No cinema etnográfico, Mead e Bateson começaram a levantar novas possibilidades de abertura desse jogo, que no entanto, ainda era comandado pelos pesquisadores ocidentais, que geralmente captavam sob sua própria ótica e ciência, os movimentos dos diversos atores sociais presentes em campo. Neste ponto podemos traçar fortes similitudes entre a história do pensamento antropológico e do cinema etnográfico. Ambas apontam para a utopia de Malinowski, compartilhada por Geertz, Turner, entre tantos, que pretendiam saber como é o “ponto de vista dos nativos”. Esta questão, fundamental, sempre encontrou sua incompletude nas análises e organização dos dados, centralizadas nos etnólogos. Por mais que os dados fossem gerados por diversos atores sociais, ainda assim, a leitura era fundamentada por quem vinha de fora, que ainda escolhia o que mostrar.

³¹ O pesquisador Madé Kalér, durante uma entrevista etnográfica com Nang Karma e seu filho I Gata. Ao fundo Margareth Mead. Bali (1937). Fotografia de Gregory Bateson. Biblioteca do Congresso Nacional de Washington.

Primeiras Impressões.

Nos primeiros argumentos e explicações colocados até aqui, procurei enfatizar alguns pontos. Primeiramente, que, nestes casos, o cinema etnográfico, e as primeiras tentativas de se fazer ficções-documentários, tiveram participação decisiva dos indígenas. Aos etnólogos e fotógrafos viajantes, coube o trabalho de filmagem e edição desses materiais, e esta é uma problemática evidente nesse processo. O império da escolha implica no jogo direcionado, no qual o processo de captação e seleção segue padrões pré-estabelecidos por quem detêm a utilização da tecnologia e a voz predominante *final*. Não devemos nos esquecer das idéias de Marilyn Strathern, que no ensaio “Entre uma melanesianista e uma feminista”, lembra que “o texto que pretende ser sobre (outra) cultura é, com efeito, um “texto”, um artefato cultural de sua própria cultura” (STRATHERN,1997:09-10). No mesmo artigo a antropóloga britânica ressalta que o corpo é uma construção cultural/social. Nesse sentido, podemos deduzir que observar, contemplar, são atos culturalmente moldados, que exprimem estética e pensamento. Mesmo que os olhares sejam híbridos, sujeitos às trocas culturais, existem particularidades diferenciadoras, identidades, que são colocadas por quem produz os registros, opera a câmera de filmagem e a máquina de montagem. Nesse aspecto, as parcerias construídas em campo, raramente foram colocadas em prática, principalmente quando estes fragmentos chegavam nas moviolas de corte, cinemas, museus, escolas e universidades. O que chegou nas salas de cinema, no caso do vislumbre de Curtis, foi uma melodramática aventura romanesca, por mais que esse filme possuía inegável caráter etnográfico. Flaherty buscou alteridade e criou uma imagem que os outros queriam projetar, com seu processo de auto-representação e roteirização. Mesmo que tenha caminhado à passos largos para um processo cinematográfico colaborativo, ironicamente foi criticado por romantizar estas narrativas. Certamente, se optasse por mostrar o cotidiano em seus pormenores, com os conflitos que as pessoas enfrentam todos os dias, tornaria os povos que retratou pouco atraentes para o grande público. Penso que ele romantizava os *outros* para garantir empatia e inteligibilidade. Quando rompeu parcialmente com esse artifício, mostrando o doloroso processo de uma tatuagem que demarca um rito

de passagem, obteve um fracasso de bilheteria (“Moana”). Boas, Mead e Bateson, mesmo que tentassem se aproximar de um ponto de vista nativo, tendiam a utilizar os dados obtidos em conjunto com *os outros*, para elucidar suas próprias teorias, que pendiam para uma catalogação de traços cognitivos, comportamentos característicos e processos culturalmente constituídos. Todos eles, mesmo que tivessem o intuito de mostrar os seres humanos em sua completude e diversidade, muitas vezes obliteravam o processo pelo qual estes dados foram obtidos. Outro ponto, que coloquei no início do capítulo, é que a própria ideia de autoria compartilhada, entre indígenas, fotógrafos e etnólogos, contida nas primeiras experiências, foi pouco explicitada nas obras que reuniram esses relatos. Felizmente existem os diários, notas de campo e relatos diretos *dos outros*, para nos redimir desta insuficiência. Na maioria dos casos, somente muito tempo depois, é que soubemos algo relevante sobre os contextos em que estes registros e obras foram gerados.

Em seguida, iremos discutir tanto casos que envolvem a participação dos indígenas como protagonistas dos registros fílmicos e edição desse material, como situações em que é explicitada a visão dos mesmos sobre o fenômeno cinematográfico. Dentro deste recorte, discutirei as ideias e pensamentos que transpassam esses atos.

Quando câmera e moviola mudam de mãos: a experiência Navajo.

Em 1966, novamente nos Estados Unidos, essa problemática foi colocada à prova, quando o documentarista Sol Worth e o antropólogo John Adair fizeram o experimento de capacitar um grupo Navajo no uso de câmeras de filmagem. Worth utiliza para este *approach* o método que desenvolvera anteriormente nas escolas de cinema de NY, que ele intitulou de bio-documentário. O bio-documentário seria uma espécie de auto-retrato ou auto-biografia fílmica, na qual o realizador mostra como ele se sente sobre si, e sobre o seu mundo³². Os investigadores não indígenas estavam particularmente interessados nos códigos e padrões visuais Navajo, analisando comparativamente as estruturas comunicativas verbais e visuais dos indígenas. Eles estavam convencidos de que as imagens, sujeitos e temas selecionados e organizados pelos métodos escolhidos pelos cineastas Navajo, certamente revelariam muito sobre seus sistemas míticos e de valor.

Mesmo que estabelecessem um diálogo com o pensamento antropológico vigente na época, Worth e Adair não estavam interessados em descrever o processo de “observação participante” (herdado de Malinowski), e sim o processo de “intervenção participante”³³, ou a forma pela qual os Navajo constroem a própria utilização da mídia, compreendida como um meio comunicativo apropriado dentro de um sistema nativo. A dupla mostra que este sistema Navajo sempre esteve aberto ao que vem de fora, já que a apropriação de tecnologias de agricultura, tecelagem e cerâmica foram apreendidas dos *Pueblos* do Novo México. Portanto, podemos concluir, ao compararmos estes dados com os fornecidos pelos grupos ameríndios da América do Sul³⁴, que o processo de apropriação de determinado conhecimento ou tecnologia, é

³² Ver ADAIR, J. e WORTH, S (1972: 25-26).

³³ ADAIR, J. e WORTH, S. (1972:47).

³⁴ Jose Yube, realizador indígena da Praia do Carapanã, no Acre, em 2004, durante uma conversa no barco que nos levava para a Aldeia São Joaquim, afirmou que seus parentes aprenderam a arte das miçangas e da confecção de tecidos através dos Inca. Os Inca para esse grupo, além de serem “os senhores dos Andes” (Oscar Calavia Sáez. 07:2000), também eram conhecidos pelas avançadas tecnologias que dominavam. Nesse sentido, considero particularmente notável a descoberta do espelho côncavo de bronze Inca, pelo arqueólogo havaiano/americano Hiram Birgham, na sepultura da sacerdotiza Mama-cuna, em Machu Pichu; fato que demonstra, contrariando o senso comum, que esse não foi um invento proveniente (exclusivamente) dos colonizadores. Segundo Dr. Eaton, o espelho era utilizado em uma cerimônia de caráter ilusionista, na qual algodão era queimado sobre o mesmo, com a

em si, uma característica ameríndia. Franz Boas, ao analisar a arte dos povos indígenas, já havia notado que nenhum traço artístico de determinada etnia pode ter sido, categoricamente, oriundo da mesma, já que essas correntes de intercâmbio são evidentes.

Para realizar esta experiência com os Navajo, os instrutores (pesquisadores não indígenas) optaram por desenvolver uma metodologia de aprendizado tátil, na qual, ao invés de longas explicações, os indígenas pudessem, segundo sua própria tradição, tocar e fazer: explorar os novos materiais de trabalho (ADAIR e WORTH. 1972:76). Os instrutores consultaram os estudantes Navajo, de como eles gostariam de arrumar e organizar os espaços e materiais que eles iriam utilizar. Os alunos logo deram sugestões sobre o posicionamento das trucas de montagem, que se moviam muito para a feitura dos cortes. Para os alunos seria melhor se elas fossem fixadas, com pregos, grampos e extensões apropriadas. Em seguida todos foram para a loja na cidade, comprar esses complementos, que customizaram o aparato pensado pelos instrutores para a oficina de realização.

ajuda de um truque de mãos da Mama-cuna; fazendo com que os devotos acreditassem que esse fenômeno fora produzido pelo encontro do espelho com os raios do Deus Sol (BIRGHAM. 1948:239). A mitificação dos Inca por parte dos grupos que também consideram os mesmos como sendo deuses canibais (Hunikuin), fundadores (Shipibo-Conibo) e afins animais (Yaminawa), pode estar associada aos conhecimentos identitários característicos deste grupo. Inclusive, podemos considerar a hipótese de que a imagem simbólica, dos espelhos como sendo objetos mágicos, pode ter essa conexão, também entre diversos outros grupos de outras regiões amazônicas. Os Ashaninka, por exemplo, faziam uma viagem comercial de mais de um ano de duração, para trazer o sal, provavelmente oriundo das “Salinas de Maras”, pré-incas (produzido até hoje neste recanto nas proximidades de Cuzco) para a atual fronteira entre o Brasil e o Peru, no (atual) Sudoeste do Estado do Acre. O sal, nestas ocasiões, era trocado por outras mercadorias. A ligação entre a Amazônia Andina (e seus grupos étnicos) e diversas outras regiões e povos da gigantesca floresta, pode ter sido estreitada pela rota percorrida por este grupo, que trazia iguarias e, certamente, notícias, tecnologias e conhecimentos da longínqua região. O Xingu também nos fornece importantes dados sobre esses processos de assimilação dos conhecimentos de outrem; as mulheres Kisédjê, por exemplo, aprenderam a fazer panelas de cerâmica com as mulheres capturadas (para casamento) Waurá.



35

Logo no primeiro dia, Worth não disse absolutamente nada sobre filmes ou como fazê-los:

Você pode fazer qualquer tipo de filme que você deseja, você pode fazer sobre qualquer coisa que quiser, eu não vou te dizer o que fazer.

³⁵ Imagens da formação para os alunos Navajo (1966). Fotografias de Sol Worth e John Adair. Universidade da Pensilvânia (Penn University Archives & Records Center).

Ele perguntou em seguida, o que cada um esperava realizar durante o verão. Para nossa surpresa, três dos estudantes imediatamente começaram a falar que eles queriam fazer um filme *sobre*. Os outros pareciam ter algumas idéias, mas por algum motivo, a incerteza, a falta de habilidade com as palavras, a timidez, eles pareciam ter dificuldade em expressar-nos. Nós aprendemos mais tarde que o Navajo estava pensando nos temas dos filmes à partir do momento em que ouviram falar sobre o projeto. Nós originalmente nos perguntamos como o Navajo definiriam um filme. Pensamos que podiam querer filmar pedaços isolados de comportamento e mostrá-los como tomadas curtas. Ficamos surpresos ao descobrir que muitos dos nossos alunos tinham um desejo forte e claro para fazer filmes sobre assuntos, tópicos ou temas, e que eles foram capazes de articulá-los tão bem³⁶”. (Tradução minha).

Um dos alunos, Al Clah, falou sobre o que gostaria de realizar na oficina, durante o verão:

Eu poderia usar um monte de minhas idéias, e eu podia sair e filmar alguns daqueles filmes de arte que eu pudesse mostrar em São Francisco... Eu poderia mostrar algum filme lá, você sabe, talvez uma sombra. Apenas uma sombra se movendo—ver como isso funciona, isso se move, as cores—e como isso se move. Há uma série de formações rochosas com a sombra . A sombra é intrépida, sobre as árvores, você sabe, como o vento sopra e sob o mato, como isso se move, e se combina isso, junto desse jeito, você sabe, dança um pouco... Algo assim pode realmente funcionar... e ao mesmo tempo à partir do solo, no ar, ver as árvores em movimento e olhar para trás, para baixo outra vez, no chão e ela se move novamente. Há uma relação nisso... Há algum lugar que eu quero apontar, como nas rochas, quero dizer nas diferentes áreas que eu quero gravar na minha câmera, nas cores da água, e gostaria de fazê-lo outra vez para olhar para ela, você sabe... Eu vou fazer isso por algum tempo, daí eu fico um pouco com saudades de casa, e talvez, eu deixe o projetor antes do prazo³⁷. (Tradução minha).

³⁶ “You can make any kind of movie you want to; you can make it about anything you want; I won’t tell you what to do.” He then asked what each expected to accomplish during the summer. To our surprise, three of the students immediately started talking about what they wanted to make a film about. The others seemed to have some ideas but for some reason—uncertainty, lack of skill with words, shyness—they seemed to have difficulty expressing them. We learned later that the Navajo had been thinking about subjects for films from the moment they heard about the project. We originally wondered how the Navajo would define film. We thought they might want to film isolated bits of behavior and show them as snapshots. We were surprised to find that so many of our students had a strong and clear desire to make films on subjects, topics, or themes, and that they were able to articulate them so well”. ADAIR, J. e WORTH, S. (1972, p.78).

³⁷ I could use a lot of my ideas, and I could go out and film some of those art film which I could show in San Francisco... I might show some film there, you know maybe a shadow. Just a shadow moving along—see how it works, it moves, the colors—and how it moves. There are a lot of rock formations with

Os alunos foram instruídos tecnicamente, para dominarem a utilização da câmera 16mm em poucos passos, e logo na segunda semana já começaram a colocar esse conhecimento em prática, rodando e editando um pequeno filme de um minuto. Suas idéias sobre *o que filmar*, já estavam parcialmente estabelecidas desde o começo da formação cinematográfica. Alguns filmaram práticas tradicionais, cujo resultado é mais voltado para o registro, como a tecelagem, o trabalho de ourives e a criação de cavalos.

Outro, Al Clah, cujo depoimento enfatizei anteriormente, foi em busca de uma sofisticada identidade simbólica que trabalha as relações entre as imagens e seus contextos nativos. Esta opção por uma inserção dentro do “filme de arte”, em voga na época, distanciou este realizador de uma imersão pouco aprofundada dentro da linguagem cinematográfica; fato que ocorreu parcialmente no restante dos filmes, cujos realizadores se contentaram com uma documentação tecnicamente bem executada, porém gris, de práticas de trabalho, com fins didáticos. Este filme, o “surrealista indígena” “Intrepid Shadows”, parte de um poema, cujo autor, leu e gravou durante a formação:

*“Wheels,
wheeling,
wheeling around, and round, and round
Rusty shadows pushing outward and bursting into spin
leaving nothing but motion and time.
The wheel belt traveling into circle letting its shadows marking it
black highway between its wheels.
Around, and around the wheel and the belt spins,
the intrepid shadows spinning.
The winds, nursing the treetops
with little break-up puzzles of black shadows
dancing underneath its root
Dance, and dance of little pebbles
Bath, and not bath
as the black shadows dance.*

*I see big rocks
partially black*

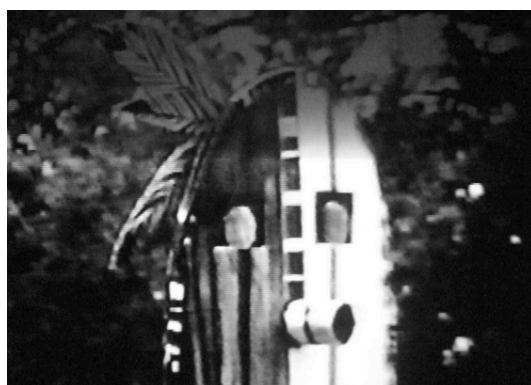
the shadow. The shadow is intrepid, and on the trees, you know, how the wind blows and under the bush, how it moves, and these combine together like that, you know, dance a little bit. . . . Something like that would really work ...and at the same time from the ground, up into the air, see the trees moving and look back down again on the ground and it moves again. There's a relation to it. ...There's some place I want to point, like rocks, I mean in different areas that I want to record on my camera in water colors, and I would run it over again to look at it, you know... I'll be doing that for some time, and I get a little homesick maybe, just let the projector run. ADAIR, J. e WORTH, S. (1972, p.79).

*partially white
making my eyes recall
the countless painted of grays and ochre whites
the archaic dance on the surface.*

*Dancing,
And drumming,
And singing of the ancient lore
Are heard in the distant forest.*

*On the ground I hear the intrepid shadows,
Dancing³⁸".*

O filme de Al Clah, ainda é um cult nas Universidades de Belas Artes americanas. Dentro de uma roupagem que lembra filmes futuristas, dadaístas e surrealistas, ele desenvolveu uma narrativa original, que trabalha idéias do universo simbólico Navajo, como a noção animista da sombra, da teia de aranha e do círculo.



A câmera se transformou em máscara neste filme; no lugar da boca, está a lente, devoradora de sombras intrépidas. Esta experiência visionária continua sendo raro dentro da filmografia ameríndia, que tende a se voltar, de uma forma menos onírica, ao retorno e a transmissão da tradição; o cinema seria um dos catalizadores deste processo.

Como em algumas das experiências descritas anteriormente, os filmes também foram projetados para a plateia navajo. No entanto a receptividade do público local não foi unanime, já que duas senhoras se queixaram, dizendo que não entenderam as palavras escritas, já que os filmes traziam letreiros em inglês. A

³⁸ ADAIR, J. e WORTH, S. (1972, p.102).

³⁹ Quadro do filme "Intrepid Shadows"(1966), do cineasta Navajo Al Clah.

diferença linguística continua sendo um fator à se considerar no caso Navajo X Inglês, entre tantos outros. Há pouco tempo, por uma demanda que partiu deste grupo, os títulos da série “Guerra nas Estrelas” foram traduzidos para o Navajo, para que os próprios pudessem compreender essas narrativas.

Olhares compartilhados: o cinema político Hopi.

Posteriormente, em 1989, um indígena Hopi, de um dos grupos classificados genericamente de *Pueblos*, que residem no Novo México, também passou por uma experiência de formação audiovisual, porém, dentro de uma perspectiva claramente política, que, grosso modo, deu continuidade ao projeto de auto-empoderamento audiovisual citado anteriormente. Nesta oportunidade, James Danaqyumtewa, liderança política mais conhecida por seus discursos nas Nações Unidas, realizou em Super8, ao lado de Anka Schmid e do artista suíço Agnes Barmettler, o impactante “Techqua Ikachi”. O filme, mesmo centrado na História dos Hopi, também pode ser lido como um manifesto contra o genocídio dos povos indígenas americanos. Sua cena de abertura é uma placa de advertência originalmente colocada na entrada da terra indígena Hopi, que carrega em letras garrafais os seguintes dizeres:

WELCOME TO HOTEVILLA
NOT PERMITTED FOR ALL NON INDIAN VISITORS
1)SOUND RECORDING
2)PHOTOGRAPHING
3)SKETCHING
4)REMOVING OBJECTS
5)LOTTERING NEAR KIVAS&SHRINES

Pela abertura, já notamos que estamos dentro de um espaço não permitido aos intrusos, que logo após se abre ao depoimento dos anciãos que vão contar como foi esse processo de adaptação à tentativa de aniquilação cultural dos Bahanna(homens brancos); nos tempos em que as crianças Hopi eram obrigadas a frequentar escolas, segundo um dos protagonistas, para sofrerem “lavagem cerebral”. Utilizando desenhos e contando com belas imagens de ciclos cerimoniais, trabalho com milho, cânions e petróglifos, o filme consegue a rara façanha de ser engajado

sem ser cansativo. É mais um exemplo de processo compartilhado, que literalmente, mostra os indígenas manipulando a película cinematográfica.



40

⁴⁰ As mãos do cineasta Hopi, James Danaqyumtewa, colocando a película super8 no projetor, em cena do filme “Techqua Ikachi”(1989). Disponível em: http://youtu.be/yGdbpu1_STM (parte 1), <http://youtu.be/XSSHnbjfbI4> (parte 2). Acessado pela última vez em 16/07/2014.

Vídeo Kaiapó: registrar para empoderar.

Terence Turner, ao fomentar os registros videográficos protagonizados pelos Kaiapó, notou que a utilização do audiovisual se integrou em um conjunto de saberes, oriundos da sociedade circundante, que foram estrategicamente assimilados por indivíduos deste grupo. Ele discorre sobre como um meio objetivante como o vídeo, foi utilizado de uma maneira que propiciou empoderamento político; portanto cabe, à quem leva essa tecnologia para as comunidades indígenas, pensar previamente em quem vai utiliza-la. Porque isso mexe nas estruturas que ordenam esses coletivos. No entanto, o antropólogo americano não se esquivou da forma, através da qual, esse processo de trabalho foi recriado pelos Kaiapó. Ele relata que este grupo não tem predileção pela edição das fitas gravadas, e que mesmo quando o fazem, preferem utilizar cenas longas:

“(...) para um Kaiapó, mesmo um Kaiapó treinado em edição de vídeo, a diferença entre um vídeo editado e outro sem edição ainda não é culturalmente significativa”.(TURNER. 1993:89)

Outro aspecto esteticamente relevante, é o fato dos *videomakers* desta etnia evitarem o close de rostos. Turner observa como o vídeo incorporou padrões culturais anteriores à chegada dos não indígenas, como no trecho que mostra que os kaiapó dão importância às noções de mimese e representação, em seus rituais e nas gravações dos mesmos. Marshall Sahlins, ao discorrer sobre a análise de Turner, escreveu que “a reprodução da cultura kaiapó agora depende da capacidade de se domesticarem os meios e controlarem as forças de sua transformação histórica” (SAHLINS. 1997:126). Sem dúvida, a domesticação dos meios continua sendo pensada por esse grupo contemporaneamente. Atualmente, por exemplo, grupos de jovens desta etnia se organizaram para fomentar a valorização cultural Kaiapó, mediada por ferramentas audiovisuais que operam paralelamente ao uso da internet. Mesmo que os mais velhos se recusassem em transmitir conhecimentos fora da tradição oral, através de novas ferramentas midiáticas, essa foi a única alternativa encontrada pelos mesmos, já que jovens e crianças demonstravam mais interesse pelos conhecimentos da sociedade

nacional⁴¹.

A absorção de ferramentas audiovisuais ocidentais, assimiladas de acordo com os próprios interesses e preceitos, por parte dos Kaiapó, decerto, nos revela algo sobre o processo mimético humano: cada grupo tende a utilizar as ferramentas de acordo com suas próprias necessidades e perspectivas. Essas assimilações, ou *modos de usar*, reproduzem a própria necessidade de aprendizagem, sem a qual, dificilmente teríamos sobrevivido sobre a Terra⁴².

Como indígenas peruanos enxergam o cinema?

Um dos casos mais interessantes, no que tange à visão que indígenas possuem em relação ao cinema, foi documentado por Peter Gow em algumas de suas pesquisas realizadas no Peru, na região do Alto Ucayali. Ele trabalha principalmente a relação entre o cinema e a ayahuasca, chamada de *el cine de monte* (“cinema da floresta”). Gow observa que a *miração* provocada pela ayahuasca, que torna visíveis seres poderosos normalmente invisíveis, é associada, metaforicamente, ao cinema. Essa metáfora refere-se tanto a capacidade da ayahuasca permitir o acesso à verdadeira identidade visual da floresta(dentro/interior), quanto ao cinema, que permite o acesso aos países distantes(fora/externo). O antropólogo escocês também discute a visão dos indígenas sobre alguns filmes; ao assistirem o *trash* “Piranha II” em Atalaya, com sua narrativa que explora a fuga de “piranhas de guerra”, do Vietnã para um parque aquático americano, os indígenas comentam que aquele fato se deve a ignorância dos “gringos” em relação às correntes fluviais, e à falta de habilidade em dirigir canoas e balsas. Percebemos essas diferenças interpretativas, na fala de um jovem, que explica a relação entre o primeiro e o segundo filme da série. Ele aponta a sobrevivência das piranhas, que aparentemente haviam sido aniquiladas

⁴¹ Ver “ASSOCIAÇÃO IPREN-RE”, “Projeto de registro de narrativas Mebêngôkre, Panará e Tapajúna”, 2008.

⁴² Essa não é uma exclusividade dos Kaiapó, já que a assimilação de hábitos e ferramentas *dos outros* é recorrente na história da humanidade. René Alleau, por exemplo, nos mostrou como os esquimós aprenderam a caçar focas através da sistemática observação e imitação dos hábitos dos ursos polares caçando as mesmas (ALLEAU.1976:77).

no primeiro filme, como sendo fruto da sobrevivência da mãe das piranhas. Segundo Gow, essa ideia de que todas as espécies possuem uma mãe, é central na compreensão sobre o sistema ecológico local, pensado pelos habitantes do Ucayali (GOW. 1995: 42-43).

Os moradores nativos de Campa e Machiguenga continuaram revelando esse saber local, quando acompanharam e colaboraram na realização dos filmes⁴³ do diretor alemão Werner Herzog na região. Para a maioria deles, Herzog e sua equipe nem sequer estavam fazendo filmes. Eles na verdade queriam tirar a pele dos nativos para revitalizar a pele dos “gringos” na Alemanha. A gordura entre a pele e a carne, segundo eles, seria usada como combustível para aviões. Para os indígenas, era extremamente perigoso comer muito da comida destes estrangeiros, já que eles queriam engordar os nativos, interessados na gordura que produziriam. Além destas possíveis atrocidades, Herzog e sua trupe também iriam colocar uma seringa na veia dos indígenas, que retiraria todo o sangue dos mesmos. No lugar do sangue seria colocado veneno. Herzog, por essas temíveis práticas imaginadas pelos indígenas, foi associado aos seres maléficos *Sacarara* (ou *Pishtaco*). (GOW. 2001:256). Graças aos relatos de Gow, sabemos que as filmagens realizadas alhures, de filmes consagrados como estes, não foram vistas com bons olhos pelos habitantes locais. Os povos originários interpretam essas grandes produções de acordo com seu universo cultural e social, previamente construído.

⁴³ “Fitzcarraldo” (1982) e “Aguirre, a Cólera dos Deuses” (1972).

Capítulo II

Dez Anos de Formações Audiovisuais para Indígenas.

“Ora, viver significa, para ti, não somente os fluxos e os jogos fugidios que se unificam em ti, mas as passagens de calor ou de luz de um ser a outro, de ti ao teu semelhante ou do teu semelhante a ti (mesmo no instante em que tu me lêes, o contágio da minha febre que te atinge): as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos são apenas caminhos desse contágio, dessas passagens”.

Georges Bataille⁴⁴



45

⁴⁴ BATAILLE, Georges(1992:101). *A experiência interior*. São Paulo: Ática.

⁴⁵ Durante a oficina *Kotiria* de audiovisual em 2008, Roberto filma e Oswaldo colhe o som direto da platéia, que assiste ao jogo de futebol em *Kha Nuhkõ* (Ilha de Inambu).

Primeiros Olhares Compartilhados

Workshop Forumdoc entre realizadores indígenas.



46

Em 2004 à convite da antropóloga Júnia Torres, ingressei na equipe da Associação Filmes de Quintal sediada em Belo Horizonte/MG, para fazer a produção de uma retrospectiva de cinema documentário brasileiro contemporâneo, curada pelo renomado crítico de cinema Jean Claude Bernadet. No ano seguinte à esta primeira experiência, recebemos no Festival alguns integrantes do projeto Vídeo nas Aldeias para uma retrospectiva integral, Divino Tsewaru, Natuyu Ykpeng, Karané Ykpeng, Kumaré Ikpeng, Isac Pinhanta, Vincent Carelli e Mari Correa, além de um grupo Maxakali que não fazia parte deste projeto (Isael, Tuirá, Gilberto, Carlos Alexandre e Alípio Maxakali). Ao notar o fascínio que o grupo de cineastas indígenas do projeto sediado em Olinda exercia sobre os Maxakali, organizei um workshop de um dia no parque municipal de Belo Horizonte, na qual Divino (Xavante) e seus colegas Ikpeng ensinaram vídeo para os Maxakali.

⁴⁶ Isael Maxakali, Junia Torres, Pedro Portella, Natuyu Ykpeng, Tuirá Maxakali, Gilberto Maxakali, Carlos Alexandre Maxakali, Karané Ykpeng, Kumaré Ikpeng, Divino Tsewaru e Alípio Maxakali em um workshop de indígenas para indígenas, no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 2004.

Desta vivência nasceu o curta-metragem intitulado “Aos Parentes”, que reúne as imagens deste encontro interétnico. Nesta tarde, percebi que os indígenas possuíam um modo de filmar que se situava dentro da metodologia transmitida pelos coordenadores do Vídeo nas Aldeias. Noções de continuidade, enquadramento, fotografia e som eram transmitidas com clareza pelos professores indígenas para seus parentes de Minas Gerais. Além destes diversos aspectos técnicos relativos aos “modos de filmar” que me saltavam aos olhos, o que mais me chamou a atenção nesse período foi a cumplicidade que se estabeleceu entre indígenas que jamais haviam se encontrado antes. Gargalhadas eram trespassadas por frases do tipo: “Preste atenção no quadro! Tem que ficar reto!”. “Não faça zoom!”. “Acompanhe o Divino andando de cavalo sem cortar a cabeça dele!”. Os realizadores indígenas do Vídeo nas Aldeias decerto também ensinavam cinema da forma que haviam aprendido nas oficinas do projeto.

Hunikuĩ

Aldeia São Joaquim/Comissão Pró Índio do ACRE/Vídeo nas Aldeias



47

Em abril de 2005 fui convidado pelos coordenadores do Vídeo nas Aldeias, para ministrar uma oficina para os Hunikuĩ do Acre. Munido de uma rede, poucas peças de roupa, câmera fotográfica e câmera de vídeo, fui para Rio Branco me encontrar com o vídeo-indigenista Vincent Carelli para iniciarmos a longa jornada até a Aldeia de São Joaquim, na TI Kaxinawa⁴⁸ do Alto Rio Jordão. De Rio Branco embarcamos num pequeno avião monomotor que nos deixou no município de Tarauacá, o penúltimo do Estado, antes da fronteira do Brasil com o Peru. Em Tarauacá compramos aproximadamente 100 quilos de mantimentos à preço exorbitante⁴⁹, diesel para o barco e gasolina para o gerador de energia que utilizaríamos na formação. Logo depois de eu conseguir três quilos de carne para a

⁴⁷ Da esquerda para a direita: Pedro Portella editando com Zezinho Yube e Muru; e ensinando Tadeu Siã a balancear o branco, na camera. Fotos de Vincent Carelli.

⁴⁸ Os Kaxinawá são um povo indígena do sudeste amazônico, falante de Hãtxa Kuĩ, língua oriunda da família linguística Pano. Sua população é estimada em 7.535 indivíduos residentes no Acre (Funasa, 2010) e 2.419 no Peru (INEI, 2007). Como ocorre com a maioria dos povos indígenas, o nome oficialmente atribuído à este povo foi dado por outro grupo, já que significa “povo do morcego”, possuindo caráter pejorativo. Este nome, portanto, é motivo de discórdia por parte destes indígenas; os indivíduos desta etnia se auto-intitulam “Hunikuĩ”, ou “Gente Verdadeira”. Partindo deste desejo, dos estimados parceiros, vou utilizar neste trabalho a nomenclatura “Hunikuĩ”, com exceção dos trechos em que for necessária a inserção dos nomes oficiais das TIs(Terras Indígenas Kaxinawá).

⁴⁹ O custo de alimentos e bens industrializados nas cidades amazônicas é altíssimo. Em Tarauacá, na época, um pequeno saco de cebolas custava 5 reais. Se levamos em conta a inflação acumulada durante o período (101%), nos valores atuais, o mesmo saco, com menos de um quilo, custaria mais de 10 reais.

viagem de cinco dias, seguimos, Vincent, Zezinho e eu, sob o comando do barqueiro Milton e seu filho Tonho, no “casco grande⁵⁰” rumo ao nosso destino final.

Na época desta primeira viagem, fiz um diário no qual guardava um apanhado de memórias sobre a mesma. Assim como farei ao longo desta dissertação, vou utilizar, sempre que julgar necessário, estes escritos realizados *in loco*; com o intuito de estreitar os laços com os leitores indígenas; ao utilizar esta estratégia, espero tornar a leitura deste trabalho mais fluída e menos enclausurada na formalidade acadêmica. Hoje, noto que essas primeiras impressões, anotadas com caneta bic em um velho caderno escolar, eram fortemente norteadas pela minha formação na graduação, em artes visuais:

A paisagem à beira do rio muda pouco, pequenos casebres de madeira, uma vila ou outra, vaquinhas esfomeadas ruminando capim, mulateiros, bananeiras, cana braba, açai selvagem, tudo se mescla nesse emaranhado de imagens passageiras. Segundo dia na canoa, com esse constante trepidar de motor japonês, que nos torna autômatos, quase uma engrenagem solta em meio a esse aguaçal. Já entramos em território Kaxinawá, na “Praia do Carapanã”, terra de nosso aluno mais experiente, Zezinho, ou Yube. Observamos crianças balançando em redes(tisi), mulheres descascando mandioca (atsa), preparando cotia pro almoço. Encontramos a mãe do Zezinho, apenas um breve oi seguido de um sorriso. Para uma família que não se via há 3 meses o encontro foi frustrante, ainda mais para meus padrões italo-brasileiros.

A viagem é longa mas não chega a ser cansativa, conversamos bastante e trocamos informações, isso sem falar no humor de todos, perfeitamente em dia. Na verdade até agora as piadas geram uma gostosa sintonia entre nós.

São muitos os quadros que surgem abruptamente nas paisagens ribeirinhas. Pela manhã uma aquarela zen, repleta de uma densa neblina impenetrável, que torna a mata opaca, distante, quase inexistente. Conforme as horas passam as cores começam a ficar vivas, adquirem novas nuances, os tons se tornam quentes, o verde e o marrom saturam-se. Ao final da tarde finalmente a luz perfeita, os contrastes se equilibram dando espaço para o anoitecer, que esfria o sol agonizante, lavando firmamento com seu gigantesco manto de estrelas, com suas luzes mortas que cintilam no ritmo hipnótico de um raro sonho tranquilo.

⁵⁰ Um pequeno barco coberto, sustentado por oito colunas de madeira onde se esticam redes. Nessa pequena embarcação, que possui até fogão, podemos viajar com algum conforto, ainda mais nos momentos em que abstraímos o ensurdecido ruído de seu motor de rabeta, com 12 cavalos de potência.

Após passarmos por tenso contratempos durante a travessia, devido aos grandes bancos de areia e enormes troncos que se amontoam nos rios Tarauacá e Jordão, tivemos o prazer de ser recepcionados com festa na Aldeia São Joaquim na manhã do dia 8 de abril:

Fomos recebidos pelas mulheres sob um cantar que hipnotizava. Elas traçavam um desenho, corpos ondulantes em fila indiana, simulavam os movimentos da Yube, a sagrada jibóia frequentemente narrada em seus mitos. Guardamos toda bagagem na escola (*unachubú*), sob forte algazarra das crianças (*bakö*), que nos cumprimentavam incessantemente. Depois da chegada, fomos diretamente para casa (*hiwe*) do pajé (*mukaya*), iniciar as apresentações, presenteados com lindos cantos de boas vindas. Zezinho documentou tudo, atento aos sutis movimentos das mulheres.

Depois da ciesta, novas apresentações, só que dessa vez com direito a reza de cura. O pajé pediu licença aos deuses para a floresta nos receber bem. Eles consentiram sem problemas. Depois de receber em cada narina uma dose de rapé (*dumedeshke*) o distante fio por onde percebemos as coisas de tão quebradiço se rompeu, meus olhos rubros e lacrimejantes se enturvaram, a realidade deu lugar ao que eles dizem ser “ver além”. Cores inebriantes iludiam meus olhos, seguidas por fogachos que me faziam transpirar.

Exaustos pela travessia à canoa, seguimos uma trilha para tomarmos banho. Antes da água, porém, uma parada para fumar *shurume*, uma antiqüíssima erva da região, em um cercado de bancos, que me parecia um belo cenário. Em torpe, tomamos banho em poucas porções de água na cuia, abismados com o excêntrico *petit comité* de boas vindas. Três horas depois jantamos mandioca (*atsa*), ovo (*bati*), caldo de amendoim (*tama*) e atum enlatado, que fez bastante sucesso entre eles. Depois da janta fizemos uma boa sessão de Vídeo nas Aldeias, com destaque para “Amendoim da cotia”.

Bem mais tarde fomos enfim provar o *nixipae*, encantado pelas palavras do *mukaya*, Augustinho. No início pensei não sentir nada, menosprezei precocemente essa alquimia e fui surpreendido por ela. O *nixipae* aos poucos nos leva, os olhos sob seu comando percebem os movimentos em outro tempo, mais lento e fragmentado, nuvens de pensamentos se sobrepõem aos maravilhosos cantos mânticos. As imagens que captamos sob o efeito do chá parecem refletidas num espelho multiforme de novas imagens, que jamais interrompem esse jorrar. Os cantos se tornam ecos, os homens balbuciam frases que as mulheres repetem com um preciso atraso, divinamente as palavras parecem flutuar perdidas em torno de uma morte imaginária. Já percebemos, através dos cantos em português, ligações com o Santo Daime, no entanto, as canções que preservam as palavras em Hunikuĩ são infinitamente mais melodiosas e sutis, trazem consigo uma espécie de sensualidade contida. Quase de manhã, sem forças para prosseguir, desabando, fomos nos esticar de sono nas redes.

Esta honrosa recepção aos formadores de audiovisual, organizada por nossos anfitriões Hunikuĩ, foi uma ocasião memorável, ainda mais para mim, que jamais

havia pisado em uma comunidade indígena. Logo após esta ocasião, na qual nos sentimos bem-vindos, a festa prosseguiu até o dia seguinte:

Passamos o domingo em festa, desta vez dedicada ao kene (padrões gráficos). As mulheres se pintam, e pintam os homens cantando. Fui pintado por três, de três gerações distintas. Me senti permeado por uma escrita litúrgica, que guarda no canto seu encanto, pois sem ele a tinta não fixa (assim nos disse o Mukaya Augustinho sobre essa tradição). Conforme os segundos dobravam, fui preenchido por linhas simétricas, traçadas por finos bambus com pontas cheias de algodão embebido em tinta de jenipapo. Elas escreviam nesse estranho livro aberto, em meu corpo recém descoberto. Seus dedos pareciam conhecer cada palavra, cada contorno desmembrado de minha pele cansada. Seus toques me devolviam a natureza perdida, do mais íntimo habitat que possuo.

No início da tarde, chega uma vaca numa canoa. A festa alcança seu ápice, as patas do animal mutilado são erguidas pelas crianças como imagens sagradas aos deuses da fartura. Aberto, sob folhas de uricuri, o sangue flui e se dilui nas águas barrentas do rio Jordão.

Na segunda-feira começamos a oficina pouco depois do raiar do dia, após fazermos um cronograma das atividades exigido pelas lideranças da Aldeia São Joaquim. Formações de todos os tipos em comunidades indígenas geralmente são precedidas por reuniões nas quais são escolhidos seus participantes; característica comum, que geralmente demonstra a importância que os indígenas dão a estes eventos e o poder político que envolve a inclusão nos mesmos⁵¹. É usual, pouco antes das formações, formalizações contratuais, que passam pela elaboração de calendários desenhados ou impressos que preveem, além dos horários de trabalho, o das refeições; que podem incluir, além dos alunos, muitos dos protagonistas das filmagens e seus familiares. Esse é um procedimento recorrente que certamente está ligado tanto ao universo escolar, quanto ao das ORGs que trabalham com estes povos.

Nesse caso trabalhamos com 6 alunos jovens: José Yube, Tadeu, Zé Mateus, Ayani, Maná e Fernando; todos eles, filhos de importantes lideranças locais. Para esta formação levamos um total de 5 câmeras; 2 mini DV, 2 Super VHS da ORG Vídeo nas Aldeias e uma minha (miniDV). Um acordo entre lideranças e participantes indígenas e o Vídeo nas Aldeias prevê que todas as câmeras, exceto a minha, sejam

⁵¹ Ver, a esse respeito, TURNER (1993: 84) e DIAS (2011: 153). Ambos tecem reflexões sobre a experiência da utilização de vídeo entre os Kaiapó, em momentos distintos de sua história. No primeiro caso, o autor observa que a escolha dos participantes destes projetos está repleta de significados sociais e políticos. Já no segundo, os dados coletados durante uma formação evidenciam que a escolha dos participantes foi estipulada por um conselho de homens.

doadas⁵² para os indígenas ao final da formação, desde que os mesmos deem continuidade aos registros videográficos após nossa partida.

Seis da matina. Início dos trabalhos. Depois de quase almoçarmos em tal horário absurdo, começamos, enfim, a oficina. Distribuímos as câmeras e ensinamos só o elementar: ligar, desligar, gravar, não gravar, nada de zoom (por favor!).

Zeinho já procura seu filme, ele parece perseguir os passos do xamã Augustinho. Filmou umas 3 fitas sobre seu interessante personagem. Enquanto isso, assistimos as primeiras gravações dos 5 novatos. 3 ainda capengam em seus passos, Tadeu, Zé Mateus(filhos de Augustinho)e Ayani (Vanessa), de 14 anos(um pouco tímida nesse início repentino). Maná e Fernando já se saíram melhor. O primeiro gravou com muita calma e destreza já na primeira experiência(sorte de principiante?). O segundo se concentrou em gravar com crianças e ao menos conseguiu captar imagens estáveis.

Fomos dormir aliviados por termos finalmente começado a cumprir o motivo de toda essa epopéia, essa outra missão, de buscar não a verdade, mas os conjuntos de verdades, a constelação de pontos de vista, os colares de segredos. Nas palavras de Tierno Bokar: “A verdade não pertence a ninguém, ela está no meio... Quando discutimos só ouvimos a nós mesmos”. Penso nessa busca como uma vontade, decerto rouchiana, de não descrever apenas fatos, de ao menos vislumbrar uma espécie de memória coletiva, para não registrar a realidade, mas os vestígios de imagens secretas minuciosamente colecionadas, transformadas em "fabulações", as tais tentativas.

No primeiro dia, o processo da oficina foi colocado claramente para os habitantes do local, que estavam apreensivos e animados com o evento: os alunos deviam filmar o cotidiano da aldeia escolhendo um personagem para acompanhar durante a oficina. Essa era uma das diretrizes propostas por Vincent. Além disso ele enfatizava que nos momentos de ócio, onde aparentemente nada acontecia, é que surgiam as boas cenas. Notei, pelos discursos, que para as lideranças os alunos deviam, decerto, “resgatar a cultura”; para os jovens isso, aparentemente, significava filmar os mais velhos. Logo no primeiro dia, ao assistirmos o material, Agostinho Muru já demonstrava ter compreendido o processo:

Soubemos que a oficina seria aqui. Eles vieram nos ensinar a filmar. Trouxeram cinco câmeras para os alunos filmarem. Isso é chamado oficina. Eles vão registrar o nosso dia-a-dia e não uma

⁵² Este é um procedimento de suma importância, que, na maioria das vezes, garante a continuidade dos trabalhos após as formações presenciais, que são ministradas por coordenadores vindos de fora da comunidade.

representação. A nossa vida do jeito que ela é, com cada personagem que foi escolhido. (...) O Zezinho me escolheu como personagem. Falei pra ele que a gente vai trabalhar do nosso jeito, sem representar. Por isso você tem que trabalhar direito. Você sai daqui, dá a explicação, trabalha e volta. Assim fica bonito. Sem representação. Se você ficar dando pulinhos não fica bom. Tem que mostrar as coisas verdadeiras. Por isso temos que pensar direito. (Augustinho Muru, em cena do filme “Xinã Bena”).

Os ensinamentos técnicos eram bem simplificados: evitar o zoom; abrir e fechar a íris; utilizar os filtros ND em caso de excesso de luz; filmar a narrativa até o desfecho; mostrar os contextos; filmar as casas e a paisagem para ajudar posteriormente na edição; balancear o branco e focar no objeto principal que está sendo filmado. Entre estes períodos de trabalho uma infinidade de cenas se desdobravam sob nossos olhos, cenas que não eram registradas pelas câmeras, mas que diziam respeito ao contexto no qual estávamos, por hora, inseridos. Algumas delas se transformaram em breves notas, que seguem em anexo. Além de me refugiar na escrita, procurei documentar parte do que via ao redor das locações com minha velha Pentax K1000. Ela saciava um pouco minha necessidade de registrar o registro, por meio da caixa preta de cristal e espelhos e da película, tessitura metalinguística na qual eu colhia fragmentos de luzes e sombras refletidas. No entanto, a atividade dos alunos e protagonistas das filmagens raramente eram acompanhadas por nossas câmeras fotográficas ou de vídeo, para que a espontaneidade e intimidade deste processo interior, entre parentes que se conhecem há tempos, não fosse quebrada. Somente quando percebíamos que algo estava claramente incompleto, é que filmávamos, buscando complementar o material, já visando a edição, como foi o caso do animado jogo de futebol entre indígenas e não indígenas, filmado com 4 câmeras simultâneas.

Todos os dias após as imagens serem coletadas, fazíamos a visionagem coletiva das mesmas. Essa é uma etapa fundamental, que possibilita ao aluno notar os técnicos que cometeu, após os mesmos serem apontados pelos coordenadores da formação. Também fazíamos, cotidianamente, sessões noturnas de cinema, nas quais os Hunikuin assistiam muitos filmes, principalmente dos parentes do Acre, como os Ashaninka. Essas ocasiões contavam com a participação de dezenas de moradores da aldeia. Todos palpitavam, faziam piadas, e gostavam de se enxergar no monitor de vídeo onde fazíamos as visionagens, e na tela de lençol improvisada na qual

projetávamos os filmes. A formação durou pouco mais de duas semanas, nas quais diversos momentos foram registrados, jogos de futebol, dança katxanawa, cantos de Nixi Pae, entre outros. Neste período percebi que ocorreram, entre o pequeno grupo, diversos padrões de engajamento nesta atividade de filmar. Problemas com umidade em 3, das 5 câmeras também dificultaram a dedicação dos que viram seu equipamento sucumbir. Entretanto, alguns filmavam com mais constância, como foi o caso do Zezinho Yube, que pelo minucioso registro do pajé Agostinho, posteriormente foi chamado para editar conosco o material, em Rio Branco e Olinda. Zezinho deu ênfase a pesquisa sobre o chamado “tempo do cativo”, na qual Agostinho narra e encena o árduo ofício de cauchero que os Hunikuĩ eram obrigados a desempenhar, nos tempos da escravidão, nos seringais brasileiros e peruanos. Ele chegou a filmar, sem muito sucesso, o Sr Valdemar, que ainda ostentava as iniciais FC tatuadas no braço. Estas foram inscritas à mando de “Felizardo Cerqueira”, um patrão extremamente poderoso, que exerceu um papel estratégico na retirada de muitos Hunikuĩ de áreas vulneráveis a epidemias e massacres, já que muitos pontos da região tiveram diminuição populacional alarmante na época. Este breve encontro que ocorreu, às pressas, nas margens do Rio Jordão, me chamou a atenção. O velho parecia ter medo da câmera, devido ao seu semblante visivelmente aflito. Depois fiquei sabendo, ao conversar com Agostinho e Zezinho, que ele era um sobrevivente de uma epidemia de sarampo, cuja disseminação foi imputada ao fotógrafo alemão Harald Schultz, que filmou os Hunikuĩ em 1955. Na época, esse senhor, que agora se encontrava apavorado pela presença da câmera de Zezinho, viu quatro quintos da população Hunikuĩ falecer em decorrência desta epidemia. Para os remanescentes desta tragédia, o filme reduzia a imagem da pessoa e assim, com seu *yuxin yuda* (espírito) miniaturizado, o indivíduo morria. Infelizmente, devido a falta de conexão com o restante do material, e a ausência de luz no momento desta filmagem, este trecho não foi utilizado na edição, posteriormente.

Muitas vezes a amplitude e complexidade das pesquisas, realizadas no âmbito dos filmes indígenas, não estão totalmente explícitas no produto final. Apesar da ausência desta cena, felizmente, o filme e a oficina foram bem sucedidos.

Outros (Maná e Fernando) filmavam personagens secundários que acabaram completando a narrativa, principalmente os sogros do pajé. Ayani filmou com sensibilidade algumas das atividades das mulheres, principalmente a pintura, além de

registrar competentemente sua tia, Dani, mulher de Agostinho. Alguns, não acompanharam muito tempo um personagem específico, nesse exercício característico de exercitar o potencial de um “personagem”⁵³, pareciam se interessar por todo o universo do “fazer cinema”, filosofando, como era o caso de Tadeu, que ao lado do irmão, filmou sua mãe. Em uma das cenas de *Xinã Bena* (2006)⁵⁴, de 52” uma dessas interessantes reflexões desse realizador foi documentada: numa conversa animada com José e Fernando, Tadeu compara a câmera super VHS com uma espingarda, falando que a de Mini DV é como um rifle. Em outra ocasião, ao me observar fazendo aquarelas, disse que quando me via só com a câmera não achava que eu era “grande artista”, mas que, após ver minha pintura, ele estava enganado, pois eu era. Ele adaptou meu ato de pintar ao ato que ele concebia como sendo sua arte; o Kene, os padrões gráficos hunikuĩ. Ao pintar eu me inseria horizontalmente em seu universo, bem mais do que fotografando ou filmando. De forma semelhante ele se colocava no meu durante o ato de filmar.

As trocas de saberes, histórias, pontos de vista, entre os coordenadores das oficinas e os realizadores indígenas são uma constante nas formações em audiovisual, mas nem sempre isto está nos créditos dos filmes. No final da formação o ritual Katxa Nawa foi celebrado. Como na narrativa proposta no rito, no qual a comida é oferecida, trocada e consumida coletivamente pelos grupos Duabake e Inubake, recebemos os miolos cozidos de uma anta. Em algumas ocasiões, por se tratar de um crânio, este é um convite que obriga o receptor a devolver a caça em outra futura festa. Isso garante

⁵³ Este exercício certamente foi herdado da experiência de Mari Corrêa nos tempos em que estudou e trabalhou nos Ateliers Varan, em Paris. Posteriormente (2009) passei um período na Borgonha durante o qual conheci um dos fundadores desta escola de cinema documentário francesa, Vincent Blanchet; que continuava trabalhando ao lado de sua esposa Perle Möhl (também professora dos Ateliers Varan), que posteriormente trabalhou comigo em outro projeto na Guiana Francesa. “Stolat” (1985), dirigido por Pengau Nengo, Martin Maden e Bike Johnston, coordenado por Blanchet, continua sendo um dos filmes mais importantes realizados por meio deste procedimento. Neste filme, um velho polaco é filmado por um grupo da Papua Nova Guiné, que nem ao menos fala francês. As impossibilidades linguísticas deste encontro se transformam em novas possibilidades, quando o cinema e as bebedeiras coletivas integram todos os participantes deste processo em uma atmosfera de irradiante cumplicidade. No curta metragem sequer podemos apontar somente os participantes da oficina como sendo atores do filme, já que em determinadas cenas todos os diretores estão sendo filmados. Os filmes realizados em oficinas muitas vezes ainda possuem esta característica, de serem produtos híbridos: a coagulação de diversos olhares e pensamentos.

⁵⁴ Disponível em: <http://lugardoreal.com/video/novos-tempos-xin-bena/> Acessado pela última vez em 10/06/2014.

uma periodicidade, que por sua vez engendra novos encontros nos quais casamentos são combinados e alianças políticas costuradas.

Após esta grande festa partimos e nossa viagem de volta para Rio Branco foi quase trágica, já que enfrentamos uma grande tempestade que provocou o naufrágio de uma canoa com 11 tripulantes na frente do barco em que voltamos de carona. Esta e outras histórias desta formação estão inseridas no diário da oficina, em anexo neste trabalho. Após esta formação em área, retornamos a Rio Branco para trabalharmos aproximadamente um mês, editando o material do filme, no sítio da Comissão Pró-Índio do Acre. Depois deste período passamos mais 3 semanas em Olinda, na sede do Vídeo nas Aldeias para finalizarmos o filme:

A primeira etapa da edição ocorreu num clima ótimo, pois o material oriundo do período de realização era bem interessante. Creio que esse foi um dos primeiros filmes realizados dentro do projeto do Vídeo nas Aldeias onde escancaramos o processo de realização do mesmo, ou melhor: a oficina em si. As infundáveis visionagens do material recém gravado, os comentários dos professores e dos alunos, tudo estava ali, para mostrar o processo de feitura por trás das imagens. Para mim, tudo era novidade, o convívio com o Zezinho Yube, com Vincent, que me ensinou muito nesse processo, com a equipe da CPI, que sempre nos ajudou e com outros indígenas que passaram pelo sítio naquele período em Rio Branco, os Ashaninka e os Yawanawá em especial. A inspiração vinha das nossas conversas, das viagens provocadas pelo rapé *dumedeske*, do macarrão à bolonhesa que preparei algumas vezes, do vinho que raramente buscávamos nos confins da capital acreana, do frango com cheiro de gasolina que Vincent comprava em suas constantes caminhadas matutinas; tudo era motivo para madrugarmos risonhos na frente dos computadores, preocupados com a tradução e com a narrativa particular dos Hunikuin, que começava a aparecer. Nossa imersão era total, a coletividade era a maior de nossas conquistas, o filme, se saísse, era fruto dessa integração. Isso não quer dizer que não tínhamos problemas. Claro, toda edição tem suas diversas problemáticas. A pior delas era dar conta de sintetizar cerca de 50 horas de material em menos de uma hora. Com quase todo material do filme traduzido, e muitas sequências prontas, rumamos para Olinda pouco tempo depois, para finalizá-lo. Em Olinda o trabalho foi ainda mais intenso. Não eram raros os dias em que o Zezinho acordava antes de todos, umas quatro e meia da manhã, para traduzir no Final Cut algumas cenas que faltavam. A primeira versão completa do *Xinã Bena* foi exibida numa sessão coletiva noturna, na sede do Vídeo nas Aldeias, onde pudemos receber e assimilar as críticas, para posteriormente melhorar ainda mais esse trabalho. Dessa forma extremamente participativa o filme saiu do forno para o mundo, literalmente.

Este relato foi escrito por mim no livro “Vídeo nas Aldeias 25 anos”, organizado por Ana Carvalho, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli(2011;115).

Hunikuĩ

Aldeia Três Fazendas; mirar filmando.



55

Em janeiro de 2006 retornei para o alto Rio Jordão, desta vez quase na fronteira física com o Peru, com Mari Corrêa e uma equipe da televisão francesa (que iria documentar nosso trabalho), para uma oficina na Aldeia 3 Fazendas. No caminho paramos na Aldeia São Joaquim, para mostrar o filme *Xina Bena* em seu *set* de origem, realizado na formação anterior, que estava praticamente pronto. Agostinho, ao me ver tentando dar a ignição no gerador de eletricidade, sem sucesso, disse para eu não me preocupar; já que, devido ao fato do homem grande francês ter uma câmera gigante, certamente, por ser “senhor das máquinas de longe”, ele sopraria sobre essa, de eletricidade, para quebrar o feitiço, fazendo-a funcionar. Dito e feito; instantes depois o *cameraman* da *France3* conseguiu ligar o gerador Honda de cinquenta cilindradas. Hoje, apesar de ter admirado a interpretação nativa do pajé, creio que este contratempo foi um presságio do que aconteceria posteriormente.

Esta formação, com Fernando, Tadeu Siã, Maná, e um aluno novo chamado Tuĩ, não obteve o mesmo sucesso da anterior, devido a uma série de acontecimentos. A aldeia Três Fazendas era excessivamente castigada por rajadas de vento, que prejudicaram severamente o áudio dos registros. Os protagonistas também não estavam muito a vontade na frente das câmeras, muito provavelmente devido a presença de uma equipe de televisão francesa, que acompanha os alunos quase o tempo todo durante as filmagens. Além de todos estes empecilhos, os alunos tentaram filmar um caçador que não caçava, por ter medo de onça. Depois filmaram um

⁵⁵ Fotos de Pedro Portella da oficina, na Aldeia 3 Fazendas. Da esquerda para direita: Tadeu Siã filma Nilo; Fernando filma, enquanto Maná colhe o som direto.

corajoso, que abateu meia dúzia de queixadas sem no entanto abrirem a íris da câmara, fazendo com que o material ficasse subexposto. Um dos fatos que aparentemente mais prejudicaram a oficina, mostra muito sobre a forma de pensar dos Hunikuin. Os participantes passaram a tomar constantemente Nixi Pae (Ayahuasca) antes de filmar. Ao ver que o material filmado sob o efeito do chá estava ficando totalmente disperso, sem nexos, questionei alguns alunos sobre a eficácia da bebida alucinógena durante as filmagens. Tuĩ me respondeu que sem o Nixi Pae eles não conseguem mirar. Que é por isso que eles tomam. Para ter a miraço. Que a filmagem não estava ficando boa porque eles não estavam mirando o suficiente. Entendi que *fazer cinema*, para esse grupo Hunikuĩ, fosse o mesmo que mirar durante o transe de Ayahuasca. Se mirar corresponde ao ato de filmar, posso deduzir que a Ayahuasca seja a câmara e a fita um receptáculo dos *yuxin yuda* (espíritos miniaturizados), como temia o Sr Valdemar. Afora meus devaneios, essa foi uma desculpa inquieta deles, que trazia consigo um discurso que eu não pude assimilar de maneira apropriada na época. Eu só pensava na impossibilidade técnica e minha interpretação era baseada no medo de todos nós fracassarmos, e com isso a oficina não render um bom filme. Argumentei que mesmo durante a miraço, existem cantos que seguram o participante no grupo que pratica o ritual, e que isso é uma técnica, assim como existem outras, de Nawa (branco), como focar e medir a luz nas câmeras. Eles não se deram por convencidos, e voltaram a tomar o chá antes das gravações. Esse caso estabelece uma estreita ligação com o “Cinema da Floresta” estudado por Peter Gow, que utilizei no primeiro capítulo. Aparentemente, para os indígenas que se inserem dentro das tradições andinas, como os Kampa e os Hunikuĩ, a metáfora entre a miraço e o cinema vale tanto para assistir um filme quanto para realiza-lo.

A ayahuasca é um meio básico para que possamos interpretar o fluxo de imagens jorrado pelo espírito do espectador e do cineasta indígena. Não por acaso, quem controla com propriedade as mirações e viaja para dentro dos sonhos dos outros é o xamã. Dentro deste viés, também me lembro de uma conversa com Davi Kopenawa, na sede da Associação Hutukara (RR/2013) na qual ele traçou um parentesco entre os xamãs e os artistas. Para ele o fotógrafo era um artista como os xamãs, devido a esta capacidade de dominar as imagens. Podemos interpretar estes dados como evidências de que, para os ameríndios, o processo cinematográfico é em si xamânico; e que durante uma formação é impossível dissociar o xamanismo do ato

de filmar. Penso que devemos incorporar esse discurso para descrevermos o cinema indígena com alteridade, mais aproximado à forma que eles o interpretam e utilizam. Isso também vale para o ensino audiovisual para indígenas. Essa é uma identidade, sem dúvida, anterior à chegada dos colonizadores nas Américas. Esse discurso também está inserido, recorrentemente, nos processos de produção da arte destes povos⁵⁶. Se não nos aproximamos desta forma de pensar dos outros, dificilmente vamos aproximar eles ao nosso universo cinematográfico, cheio de técnicas que, quando deslocadas da lógica ancestral, podem, *para eles*, facilmente perder o sentido.

Assimilar uma tecnologia, como mostrei de forma *en passant* no primeiro capítulo, é adapta-la. Cada olhar traz consigo uma bagagem cultural que jamais pode ser menosprezada. Além disso, o cinema se enquadra em uma área fronteira, que além de exigir uma tecnologia específica propõe uma estrutura narrativa geralmente linear; o roteiro da maioria dos filmes tem começo meio e fim. Mesmo quando pensamos em uma narrativa cinematográfica, dentro das escolas de cinema ocidentais, essa é a regra dominante. Muitos artifícios podem ser usados; o flashback, por exemplo, é utilizado para rememorar, trazer o espectador para a história, fazendo-o vivenciar cenas do passado de um personagem que, na maioria das vezes, sintetizam momentos chave de sua trajetória. Já a narrativa dos ameríndios se enquadra em outra estrutura: mítica.

Os mitos indígenas não possuem essa linearidade das narrativas ocidentais. O flashback indígena, por exemplo, se enquadra entre o tempo histórico e mítico⁵⁷. Como veremos em alguns exemplos ao longo deste capítulo, uma das maiores dificuldades de se encenar um mito é adapta-lo ao sintético tempo do cinema ocidental. Voltando ao caso da “ayahuasca para filmar” que descrevi acima, posso afirmar categoricamente que, frequentemente, os motivos que fazem uma formação

⁵⁶ A confecção de cestaria entre os Wayana, por exemplo, é uma atividade que emana forças que devem ser controladas. Um homem que tece continuamente cestos, sem alternar com outra atividade, é tomado por ataques de febre que podem ser transmitidos para sua família (VAN VELTHEM, 2007: 128). No grupo Tukano Oriental Arapasso, determinados padrões gráficos também devem ter sua feitura limitada, como no caso do motivo “dente de piranha” que devora as forças de quem o visualiza ou manipula. Isso se deve ao fato destes peixes serem canibais (idem, ibidem:135). Portanto a agência do motivo gráfico pode ser transmitida, e esse contágio é constantemente alvo de interdições no universo ameríndio.

⁵⁷ Essa afirmativa será aprofundada na reflexão sobre o trabalho de Elisangela Baniwa, presente à seguir, no bloco das experiências audiovisuais dos indígenas do Rio Negro.

cinematográfica com indígenas não dar certo são interessantes e relevantes como objetos etnográficos. Ao longo deste trabalho vou procurar mostrar as negativas que também fornecem dados importantes sobre estes processos.

O Cinema Etno-arqueológico dos Indígenas em Minas Gerais.

À partir de 2006 passei por um largo período trabalhando com grupos indígenas de Minas Gerais. Comecei esta empreitada ao ser convidado pela professora da Faculdade de Letras da UFMG, Maria Inês de Almeida, para ensinar vídeo no curso de licenciatura indígena “Formação Intercultural para Educadores Indígenas” da UFMG. Este trabalho, como professor convidado e representante dos professores no colegiado do curso, me possibilitou trabalhar com grupos de professores Xakriabá, Kaxixó, Maxakali e Pataxó. Contudo, devido a demanda pontual do curso, as oficinas em área que ministrei foram nas TIs Xakriabá, Caxixó e Pataxó.

Desde o início deste período notei que o ensino de vídeo para indígenas na UFMG, diferentemente das atividades do Vídeo nas Aldeias (terceiro setor), é continuado, porém, muitas vezes falta suporte financeiro para que ele seja desenvolvido de maneira plenamente satisfatória; com formações longas que respeitem a necessidade de aprendizagem. Creio que esta não é uma incompletude da Faculdade de Educação da UFMG, mas sim da própria estrutura do Ministério da Educação, que, embora em alguns casos se aproxime do ensino diferenciado das escolas indígenas, valoriza primordialmente os livros paradidáticos, com poucas exceções à regra, entre elas as tele-aulas voltadas para a educação à distância. O audiovisual na maioria das vezes serve de encarte para o livro, é complemento, um objeto secundário.

Caxixó



58

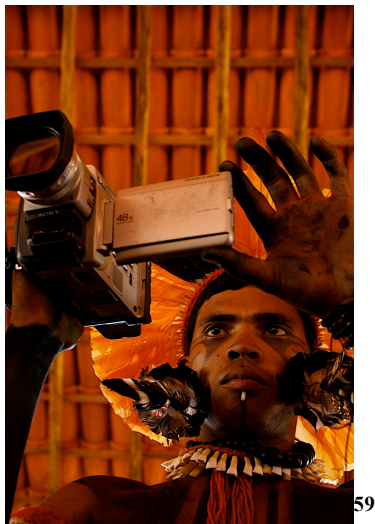
Um exemplo desta forma de produzir com oficinas de no máximo duas semanas, foi a produção do filme média metragem “Casca do Chão”, o primeiro coordenado por mim e Rafael Fares (também professor convidado do FIEI) dentro desta estrutura acadêmica.

Com financiamento escasso, fomos para a TI Caxixó com o carro emprestado de minha mãe, munidos com duas câmeras, cinquenta fitas e um microfone de lapela. Permanecemos aproximadamente duas semanas ensinando vídeo para Jacyara e Glayson Caxixó, que documentaram o cacique Djalma, uma das maiores lideranças indígenas mineiras, falecido em 2012. Este foi um processo deveras colaborativo, que contou com a participação ativa de dezenas de moradores do “Capão do Zezinho”, o vale que abriga os Caxixó. Durante esta atividade constatei a profunda diferença que existe entre um material produzido com e sem a presença de não indígenas.

⁵⁸ Glayson Caxixó filma o Cacique Djalma em Capão do Zezinho. Foto de Pedro Portella.

No final da formação, Jacyara, uma das participantes da oficina, fez takes sobre a coleção arqueológica de Djalma, hermeticamente descritas pelo mesmo. O tom intimista das gravações jamais seria possível com nossa presença; nesse momento percebi que o discurso do cacique mudava, movido pela proximidade familiar da jovem cineasta: o discurso era de dentro para dentro.

Xakriabá



Outro caso digno de nota foi a produção, em 2009, do documentário (DOCTV), financiado com verba do Ministério da Cultura, “Presente dos Antigos”. Nesta imersão, conseguimos utilizar uma casa da prefeitura, que se tornou uma espécie de estúdio-escritório em São João das Missões, próximo ao Vale do Peruaçu.

Passamos um mês filmando⁶⁰ com os alunos, alguns pontos chaves da história recente dos xakriabá: infelizmente não conseguimos, como na oficina anterior,

⁵⁹ Ranisson Xakriabá filmando. Foto Pedro Portella.

⁶⁰ Durante esta formação utilizamos pela primeira vez câmeras AVCHD da Panasonic, que utilizam cartões de memória SD ao invés das fitas MiniDV, com as quais (geralmente com cameras Sony e Panasonic) realizamos inúmeros projetos em HDV e DV. Este procedimento apesar de gerar imagens com mais definição e menos problemas de contra-luz, cria uma demanda por discos rígidos e computadores (em campo), já que as imagens são arquivadas posteriormente nestes dispositivos. Como contrapartida do projeto Doctv, foram destinados para os Xakriabá um computador Imac com todos os programas que utilizamos no filme, e uma câmera AVCHD Panasonic.

fazer com que os participantes da formação filmassem, constantemente, sem nossa presença. O processo foi explicitamente colaborativo, a pesquisa foi pensada conjuntamente; seu ponto de partida, uma descoberta. Dois alunos, Ranison e José Reis Xakriabá, nos confidenciaram que “um vale de cavernas foi encontrado dentro do território Xacriabá”. Das paredes das grutas, eles tiram as pinturas com os mesmos motivos que cobrem seus corpos. O tempo entre a feitura das pinturas e estes indígenas que habitam hoje a região, extrapola 11.000 anos. Isso representa um hiato que era refletido nas palavras da liderança local, Waldemar Xakriabá, que ouvimos na “Lapa”. Ele disse, com sua voz de “matuto”, que “eles descobriram a pintura nossa que está guardada aqui”, ou melhor, “a cultura”.

As pinturas se tornaram um elo de ligação entre os mortos e os vivos, e sua reprodução uma espécie de culto corpóreo ancestral contemporâneo. Eles também, em alguns casos, criavam seus rituais segundo tal mecanismo criativo, que, imagino, resida na máxima: “o quê está em torno de nós são pistas do que somos, deixadas por nossos ancestrais”. A transposição das pinturas rupestres para o universo corpóreo também foi observada, entre os Taulipáng, por Theodor Kotch-Grünberg em sua estadia em Koimélemong⁶¹. A produção exigiu algumas aventuras, entre elas uma expedição à cavalo, que organizamos, pela qual chegamos, depois de atravessar um território com a topografia extremamente acidentada, nas cavernas repletas de pinturas. O material mais intensamente vivido por eles, no entanto, foi uma encenação que remontou a cena da morte do mártir xacriabá, Rosalino. Os Xakriabá, que geralmente são reservados, fizeram uma alegre e emocionante cena, com direito a tiros de espingarda, revivendo a chacina que pôs fim a vida do seu herói libertador. A troca entre nós e os participantes foram mais efetivas neste momento teatralizado. Nós, os formadores, nos envolvíamos frontalmente na história que queríamos descobrir, algo que se situava na fronteira entre os grafismos rupestres e a pintura corporal. Esse foi um direcionamento, que procurei não praticar posteriormente em oficinas de formação, com o receio sempre presente, de que olhar deles fosse direcionado em demasia pelo nosso⁶².

⁶¹ Koch-Grünberg, 1917:59.

⁶² Ver. Revista Tabebuia vol 1. FAE-UFMG 2009.

Formações Audiovisuais no Noroeste Amazônico

Kotiria⁶³

Todos os missionários antigos acabaram com nossa cultura!

Depois de tanto tempo, eles nos mandam resgatar nossa cultura.

Onde encontramos ela?

Inês Galvão, moradora de Koama Poaye



64

⁶³ Os Kotiria (gente da água), também conhecidos como Wanano, são um povo que vive às margens do Alto Rio Uaupés, no Noroeste Amazônico, na fronteira entre o Brasil (na TI Alto Rio Negro) e a Colômbia (na área que vai até Mítu); são falantes da língua wanano, pertencente à família Tukano Oriental. Possuem uma população de 319 pessoas no território brasileiro e 470 no colombiano.

⁶⁴ Dominginhos filma Emiliano colocando enfeite em Plínio. Foto de Pedro Portella.

Depois do hiato durante o qual me dediquei as formações audiovisuais em Minas Gerais, voltei a trabalhar na Amazônia em janeiro de 2008, na Terra Indígena do Alto Rio Negro, área que possui por volta de 15.000 indígenas⁶⁵. Convidado pelo antropólogo e amigo Pedro Rocha, fui inicialmente incluído no Projeto Demonstrativo de Povos Indígenas (PDPI ⁶⁶) Kotiria Ya Bahsa: registro das danças tradicionais⁶⁷. Esta foi a primeira, de um total de três oficinas que coordenei para este grupo, e uma das mais intensas que já tive a oportunidade de participar, especialmente pelo fato de ter ido sozinho para a formação na comunidade Kotiria Koama Poaye (Caruru Cachoeira⁶⁸), para trabalhar com os alunos da Escola Indígena Kotiria Khumuno Wu'u⁶⁹. Inicialmente estavam previstos os registros de seis cerimônias com suas danças *Kapiwayá*: a dança da cutia (*bu'a*); dança de inajá (*ki bahsa*); dança da paz (*wamotibiri*); dança *sawaro*; dança *yuhu bagapo*; dança *minia waku*.

Ao coordenar uma oficina sem mais nenhum não indígena, enfrentei algumas dificuldades, no entanto, como veremos adiante, pude desenvolver algumas metodologias pela primeira vez. Nesta ocasião, depois de desembarcar em São Gabriel da Cachoeira, fui recebido por Pedro Rocha, que estava com funcionários do Instituto Socioambiental (ISA) e por Roberto Lino Ribeiro Paiva, o coordenador Kotiria do projeto, que visava registrar e revitalizar as danças presentes nos grandes rituais deste grupo indígena, que não eram mais celebrados em função das proibições impostas por missionários, que atuam na região desde o início do século XX. Após comprarmos mantimentos para a formação de três semanas, fomos para Caruru Cachoeira em uma voadeira, uma embarcação de alumínio impulsionada por um motor de popa de 25 cavalos. Demoramos quatro dias para chegar na Comunidade, após enfrentarmos as “cachoeiras” (perigosas corredeiras). Em uma destas travessias,

⁶⁵ Da população do Alto Rio Negro, 14.556 indivíduos se declaram indígenas, enquanto 627 se consideram, mas não se declaram (Censo de 2010).

⁶⁶ Ver RIBEIRO DE ALMEIDA/INGLÊS DE SOUSA (2011:142). *Políticas Viabilizam Protagonismo Indígena*. in. Povos Indígenas do Brasil 2006-2010.

⁶⁷ “Foi escolhido como foco do projeto o registro das danças tradicionais, e de tudo que envolve a preparação destes eventos, inclusive daquilo que os Kotiria há décadas não possuíam: os enfeites cerimoniais *completos*, a bebida ritual *khapi*, as grandes *bahsare wu'u* ou casas cerimoniais, etc”. (ROCHA, 2012: 306).

⁶⁸ Comunidade que abriga 159 moradores (DSEI, 2012).

⁶⁹ *Khumuno Wu'u*, em português, Casa do Pajé.

quase fui tragado por estas correntes fluviais, ficando preso apenas por uma corda que consegui segurar à tempo, quando eu e Roberto arrastávamos a voadeira na saída de Iauaretê, o longínquo distrito de São Gabriel da Cachoeira.



70

Como *phicha* (atirar) com a câmera?

Na formação, passei a utilizar uma metodologia parcialmente diferente da que usava anteriormente, adotando, entre outros textos, partes do “Tratado de Realização Cinematográfica” do mestre do cinema russo, León Kulechov e alguns escritos de Alberto Cavalcanti, o experiente documentarista brasileiro, que trabalhou intensamente na escola inglesa de documentários nas décadas de 1930/40. O resultado desta opção, de trazer outros métodos para as formações audiovisuais para indígenas, resultou em um material de grande qualidade técnica desde os primeiros dias de formação, fato que me fez continuar com esta estratégia até os dias de hoje.

Nesta fase das formações percebi que a metodologia do Vídeo nas Aldeias (em 2005), principalmente no que diz respeito a visionagem coletiva do material⁷¹, era

⁷⁰ Darcilene e Auxiliadora retornam de uma tarde de filmagens. Foto de Pedro Portella.

⁷¹ Dominique Gallois observou, sobre as apreciação coletiva das imagens na primeira fase do projeto, em 1995, que a “difusão de imagens em vídeo nos pátios das aldeias favorece a continuidade na

centrada na opinião do formador sobre as imagens dos indígenas, que, na maioria das vezes, critica seus aspectos técnicos; isso em determinados momentos cria uma espécie de “voz da razão”, que nem sempre é assimilada pelos participantes das oficinas. Na minha opinião, nem sempre frases que visam aprimorar tecnicamente são inteligíveis para ouvidos não acostumados ao vocabulário cinematográfico técnico, e talvez, por esse motivo, algumas oficinas não obtiveram sucesso e acabaram não gerando material utilizável na edição de um filme. Busquei, na medida do possível, evitar essa forma verbal de criticar a imagem de outrem, no entanto quando isso é necessário, tento aproximar a crítica ao *know-how* indígena: por exemplo, quando a imagem está tremida, falo que “parece que ela foi filmada em um barco sob tempestade”. Sem dúvida essa aproximação, muitas vezes feitas em tom de brincadeira, cria empatia e entendimento satisfatórios por parte dos indígenas. Grosso modo, no intuito de reduzir ainda mais essa possibilidade de tornar inteligível diretrizes técnicas, foi necessária a adoção de parte da metodologia de Kulechov, que desloca a crítica verbal para o plano escrito e principalmente visual. O formador russo estabelece um elo com o leitor (participante), e busca melhorar aspectos técnicos por meios comparativos.

As formações em Caruru Cachoeira marcaram minha trajetória de formador, porque foram nas mesmas que implementei esta nova estratégia experimental, que combinou alguns repertórios metodológicos distintos entre si. Esta primeira oficina, em 2008, contou com Moisés Galvez Trindade, Auxiliadora Ferreira Figueiredo, Osvaldo Figueiredo, Arsênio, Afonso Trindade, Maria Araci Melo Alvares, Darcilene Alvares, Domingos Sávio Dias Alvares e Claudilson Almeida Álvares. O grupo de alunos foi composto de bolsistas do Projeto PDPI e de Documentação Linguística, que vinha sendo coordenado desde 2007 pela linguista Kristine Stenzel, do Museu Nacional(RJ).

O equipamento utilizado foram três câmeras, uma deste projeto de documentação da língua indígena, duas compradas especialmente para o PDPI e um kit de microfone com vara e protetor contra o vento. Na chegada a comunidade, logo recebi uma péssima notícia, uma adolescente acabara de cometer o suicídio, poucos

transmissão de símbolos próprios a cada cultura, na medida em que as imagens reiteradas por um são também vistas e realimentadas por outros”. (GALLOIS, 1995:208).

dias antes de minha chegada. Esse fato havia deixado os habitantes de Caruru com um ar consternado, preocupados com o ocorrido, que infelizmente ainda é frequente na região.

O grupo de alunos⁷² era bem jovem, com participantes que possuíam de 16 a 25 anos de idade, justamente a faixa etária mais vulnerável a esta prática endêmica no Noroeste Amazônico, entre outras áreas ameríndias. Transcorridos os primeiros dias da oficina, este clima de desânimo deu lugar às filmagens, focadas no cotidiano de um pequeno grupo de moradores: Auxiliadora filmou Ernesto, seu pai, ao lado de Araci. Moisés, Osvaldo, Domingos e Claudilson documentaram o Capitão⁷³ Orlando, enquanto Darcilene, Arcênio e Afonso alternaram a documentação do casal Percília e Domingos Figueiredo, com a dos *Bagaroa*⁷⁴ Emiliano e Plínio. Os registros foram realizados com a participação dos moradores de Caruru Cachoeira, Arara, Ilha de Inambú e Poraquê Ponta. O material gerado aponta para duas direções: uma intimista, que se encaixa dentro do exercício de registro cotidiano que eu havia proposto, que evidenciou uma proximidade entre os personagens e os realizadores, e outra, a diretriz principal exigida pelos idealizadores indígenas do projeto, de “filmar as danças”⁷⁵.

⁷² “Já os alunos foram escolhidos por uma espécie de concurso, realizado na sede da escola, em que se mediu, entre aqueles que cursavam o ensino médio, o conhecimento acerca da história e proposta político-pedagógica da escola bilíngue e diferenciada” (ROCHA, 2012: 309). Sobre esta escolha o autor também destaca que foram escolhidos três alunos de cada clã.

⁷³ Liderança escolhida pela comunidade para representá-la. Também chamado na região de *Captán*, pela proximidade com a Colômbia. Geralmente a escolha desta liderança está associada ao sistema hierárquico do Noroeste Amazônico, portanto, no caso de Caruru Cachoeira, por ser do poderoso clã Diane, Orlando teve seu nome eleito, entre os outros, por pertencer a este grupo, que é tido como um dos mais antigos clãs residentes da área.

⁷⁴ Cantores-dançarinos Kotiria que coordenaram as pesquisas que geraram os documentos do projeto PDPI, como as músicas, toques de flauta, chocalhos, enfeites e adornos.

⁷⁵ Sobre este ponto são importantes algumas colocações dos Kotiria participantes do projeto, que se reuniram em Caruru Cachoeira para uma “Oficina de Conhecimentos Tradicionais”, promovida pelo Instituto Socioambiental em agosto de 2008, que contou com a participação dos antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Lucia Alberta Andrade de Oliveira (que fez o relato do encontro no site do ISA). Nesta ocasião, Ediberto Teixeira, uma das lideranças Kotiria, enfatizou: “Quando perdemos a nossa língua, a nossa cultura, perdemos tudo, esta é a nossa biblioteca. Queremos construir a nossa história levando a nossa cultura à frente. Na maloca vamos aprender o que os bagaro sabem, com isso vamos fazer uma reflexão aprofundada de cada cerimônia. Os brancos contam a sua história através dos livros, nós contamos através da oralidade. Como os conhecimentos Kotiria são coletivos, o registro também será coletivo”. Disponível em http://ct.socioambiental.org/primeiro_dia_projetos_kotiria. Acessado pela última vez em 15/03/2014. No segundo dia de oficina, Ediberto salientou: “Nós somos kotiria e não vamos deixar de ser por utilizar as tecnologias dos brancos”. Disponível em http://ct.socioambiental.org/segundo_dia_oficina_kotiria. Acessado pela última vez em 15/03/2014. Joselito, o professor Kotiria que coordenava o “Projeto de Documentação Linguística”, ao lado da

Durante este processo, o projeto me propiciou uma intensa inserção no universo deste grupo. Nestes períodos de convivência, percebi que visionar as fitas de vídeo, acompanhar a tradução das mesmas coletivamente, e estar presente em alguns dos eventos documentados eram atividades complementares, que me ajudavam, em um curto espaço de tempo, a ter uma percepção holística deste coletivo humano. Desta forma pude flunar pelo cotidiano deles; principalmente pelo trabalho coletivo e solitário em Caruru Cachoeira; e pelo extra-cotidiano: as festas de caxiri (mais comuns) e as raras cerimônias realizadas em função do projeto.

Após uma semana de trabalhos, o ritmo da oficina se intensificava. Os alunos acompanharam seus personagens incansavelmente, gerando vinte fitas em uma semana. No fim de semana eles gravaram uma festa na Ilha de Inambu, regada a caxiri, ao som de forró, com jogo de futebol e missa católica em língua indígena, entre outras atividades. Eles aprenderam a utilizar o microfone direcional, com muita competência, monitorando o áudio com fones de ouvido. Na semana seguinte o trabalho continuou de forma satisfatória, até que no fim de semana chegaram muitos parentes colombianos para uma festa de caxiri, que iria acontecer na “maloca antiga”⁷⁶ de Caruru Cachoeira, já que a *bahsare wu’u* (casa cerimonial) do PDPI seria inaugurada posteriormente. Eu dormi na escola Khumuno Wu’u, na expectativa de que os alunos filmassem esse evento.

No dia seguinte, sábado, aproximadamente às 6:30 da manhã, eu estava começando a despertar, cedo, como de costume, para verificar se as baterias das câmeras haviam sido carregadas pela energia das placas solares. Voltei a cerrar os olhos, depois de ler, ainda sonolento, algumas páginas de “A Volta ao Dia em Oitenta Mundos” de Julio Cortazar. Em seguida ouvi alguns passos no assoalho de madeira, e senti um tremor, que parecia vir das frágeis paredes de taboas, que transmitiam qualquer movimento do recinto para minha rede de dormir. Ao sentir um cheiro forte de tabaco, acordei atônito, surpreendido com a presença de Ramon, um homem de

linguista Kristine Stenzel, ressaltou o medo que possuem com a imitação de suas cerimônias por outros grupos, como no Festibal, que acontece anualmente na sede do município de São Gabriel da Cachoeira e no festival de Parintins: “A imitação deforma a cultura, por isso não queremos divulgar”. Disponível em http://ct.socioambiental.org/segundo_dia_oficina_kotiria. Acessado pela última vez em 15/03/2014.

⁷⁶ Casa Ritual situada em um ponto alto da comunidade, que também recebe as reuniões comunitárias em Caruru Cachoeira.

aproximadamente 45 anos de idade e semblante cansado, que me olhava com ar desafiante, soltando baforadas para todos os lados, e se apresentava, em um hermético espanhol, como *el ingeniero*⁷⁷ colombiano responsável pela construção de escolas indígenas em Mitú⁷⁸. Ele disse que estava acompanhando o *capitan* de Matapi-Colômbia, comunidade que se situa do outro lado do rio Waupés, logo após a fronteira com o país vizinho. O tom do visitante já me pareceu estranho no primeiro momento de nosso contato: sua entrada abrupta, quase silenciosa, e seu olhar fixo na comida e na gasolina que eu havia trazido de São Gabriel da Cachoeira, para a manutenção da oficina, me deixaram um pouco incomodado. Os alimentos – aproximadamente cinquenta quilos de arroz, feijão e carne de sol – aparentemente consistiam no principal objeto de desejo deste homem. Para minha surpresa, ele disse que precisava de mantimentos para seus trabalhadores em Mitú, que estavam passando necessidades. Após algumas perguntas do tipo: “*Que estás haciendo aqui?*”⁷⁹, ele partiu sem dizer aonde se hospedava na comunidade. Logo após esta primeira visita inesperada, no início da noite, um Kotiria já me confidenciou que ele era um comandante das FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), e que outros guerrilheiros estavam escondidos na floresta, acerca da comunidade. Ele também disse que era comum os soldados das FARC acompanharem os indígenas colombianos, quando os mesmos vinham para o território brasileiro; isso se devia ao temor de que eles ficassem aqui, já que muitos “parentes” eram obrigados a ingressar e trabalhar nesta organização. Eu nem imaginava quais eram os planos do visitante e estava com tanta expectativa em relação a última semana de oficina, que temi mais pelo fim prematuro de nossos trabalhos, do que pela minha saúde. Pouco depois lembrei de algumas histórias que havia ouvido, ainda em São Gabriel, sobre alguns brasileiros que haviam sido sequestrados pelas FARC na região; me confortando com a esperança de que este não era o caso; já que ele não usava farda militar, e sequer havia se apresentado como guerrilheiro.

⁷⁷ Engenheiro. (Tradução minha).

⁷⁸ Município colombiano que é a capital do departamento do rio Uaupés. Este pequeno povoado de 16.422 km² e 16.580 habitantes (Censo de Dane) ficou conhecido por ter sido tomado por 1.500 guerrilheiros das FARC em novembro de 1998, na ação mais bem sucedida deste grupo armado até então.

⁷⁹ “O que você está fazendo aqui?”. (Tradução minha).

Após o úmido e abafado dia de filmagens, e de uma noite com muito caxiri, na qual grande parte da comunidade dançou alegremente cumbia colombiana, fui dormir exausto. Na manhã seguinte, o *ingeniero* estava completamente embriagado, com hálito de aguardente, rum e caxiri, e novamente na minha frente, logo ao raiar do sol. Novamente ele insistia na ideia de comprar todas nossas provisões, que saciariam nossa fome na última semana de atividades. Só que sua irredutibilidade começou a me irritar, conforme os minutos passavam. Para manter a calma, recorri a uma vasilha de água, na qual despejei um quilo de feijão, que cozinhará mais tarde. Eu examinava e escolhia cada feijão separadamente, ouvindo as investidas, cada vez mais agressivas, do visitante, que gritou: “*granos malos flotan en el agua!*”⁸⁰. Eu respondi calmamente, com um ar irônico, quase cínico: “*Prefiero elegir uno por uno*”⁸¹. Nesse momento ele perdeu a paciência e saiu batendo a porta. Algumas horas depois retornou, em vão, para a última tentativa. Felizmente consegui convence-lo de que eu não podia, de forma alguma, vender a comida da oficina, com um argumento que, acredito, lhe soou familiar. Disse para ele, que meu antigo padrasto era um guerrilheiro brasileiro, que esteve, durante uma década, exilado em Cuba; que eu acreditava no poder libertador das guerrilhas, só que jamais poderia abrir mão do motivo maior de minha jornada: “*llevar la película a los pueblos indígenas*”⁸². Ele ficou convencido, e até perguntou se eu poderia dar aulas de cinema no território colombiano; no entanto pegou meu número de telefone celular, na tentativa de que, quando retornasse para São Gabriel, eu enviasse mantimentos para ele. Depois desse encontro quase *nonsense*, eu não voltei a ver o sujeito novamente, nem recebi qualquer telefonema do mesmo.

⁸⁰ “Grãos ruins boiam na água”. (Tradução minha).

⁸¹ “Prefiro escolher um a um”. (Tradução minha).

⁸² “Levar o cinema aos povos indígenas”. (Tradução minha).

Ao Desligar a Câmera

Este evento, descrito anteriormente, ilustra algo que nem sempre aparece nos filmes indígenas, que no entanto acontece constantemente nestas oficinas de cinema: a dificuldade de trabalhar nas regiões fronteiriças da Amazônia, entre os países que abrigam esta imensa floresta tropical. Nestes espaços transitórios, apesar de sermos prestadores de serviços muitas vezes bem-vindos, não deixamos de ser forasteiros, e nos encontramos em um estado intensificado de vulnerabilidade—portanto a habilidade individual—de contornar as intempéries humanas, é deveras importante nos momentos em que *perder o controle da situação*, pode significar uma tragédia iminente. Quando a câmera é desligada, nos momentos de descanso de quem leciona cinema, diversos eventos se desdobram à sombra de nossos olhos. Durante nosso repouso, em meio ao torpor do sono, algum fato vital para nossa compreensão sob determinada coletividade humana pode estar acontecendo. Os acontecimentos-chave, que modificam o comportamento de uma comunidade indígena, sempre têm um estopim. Essas notícias, que nem sempre sabemos se realmente se baseiam em fatos que aconteceram, despertam mudanças significativas, que podem nos mostrar a capacidade de controle-social de determinado indivíduo. A comunicação entre os habitantes das florestas, existe antes do amanhecer, nas pausas laboriosas do sono entrecortado dos indígenas. Alguns dias depois da partida dos visitantes colombianos, em meio as filmagens derradeiras, desperto com murmuros que ecoam dentro da escola. Minha rede tremula novamente, só que dessa vez, com o vaivém de passos no assoalho. Abro lentamente a janela e vejo um velho com timbó nas costas, voltando ligeiro do Rio Uaupés. Sua filha pergunta o quê aconteceu. Ele diz que, antes do amanhecer, chegou a notícia de que o pajé Piaçava proibiu todos de bater timbó. Se algum pescador não obedecer, uma tempestade irá se abater sobre Caruru Cachoeira. Bater timbó, nesse caso, é a feitura de uma pequena barragem feita com troncos em uma das laterais do rio. Nesse reservado a água recebe o timbó, um tipo de veneno para peixe. Momentos depois os peixes, paralisados, são colhidos em uma alegre colheita. Outros pescadores voltam para a comunidade, receosos com a proibição do xamã. Todos parecem temer pelo pior. Um pescador partiu muito cedo, pouco antes do amanhecer, no despertar da aurora. Ninguém sabe se ele recebeu a notícia. Acometido por um ceticismo súbito, não dei muita importância para o contratempo. Meio-dia, após uma manhã exaustiva, na qual tentava ensinar para os alunos a arte do

enquadramento, tudo parecia calmo, quente e úmido, como todo início de tarde amazônico. O céu estava limpo, não havia uma única nuvem no azul imperante. Peguei meu prato de feijão com arroz, carne e pimenta, e sentei ao lado de uma liderança local. Observei uma pequena nuvem que deslizava sob os campos salpicados de mandioca. Ela passou sob a escola indígena, que foi repentinamente obscurecida por sua sombra. Um clarão acometeu nossos olhos, seguido de um ruído ensurdecedor, que parecia o estalar de infinitos galhos. Um raio caiu. Todos ficam letárgicos com o fenômeno, como se tivesse acontecido uma tragédia. Atordoado, explico que por sorte ele só atingiu uma placa coletora de energia solar. Meu acompanhante me olha, como quem desprezasse minha visão científica dos fatos. Me diz que foi puçanga (feitiço), provavelmente associado à desobediência do pescador, que bateu timbó pela manhã. Ele também associa o raio à febre de uma aluna, que tentei abrandar inutilmente com antitérmicos, no dia anterior. Fala que meus remédios não têm poder algum contra os males de lá.

Algumas décadas antes, seu tio foi atingido fatalmente por um raio, na cabeça. Essa história é vista como uma maldição que se abateu sobre aquelas ilhas rochosas, cercadas de correntezas furiosas. Nesses tempos, toda sua família, do alto clã Diane, reuniu seus pertences para ir embora do lugar. Por pouco isso não aconteceu. O homem me explicou que raios são sopros de magia, e não meros fenômenos atmosféricos, como eu acreditava. Este breve relato que expus anteriormente, entre outras coisas, enfatiza um processo relevante: existem notícias que são passadas através dos habitantes da floresta desde antes do raiar do dia. Elas necessitam de redes de comunicação que fazem parte do cotidiano da selva amazônica desde tempos imemoriais⁸³. Neste evento, observei o forte temor dos habitantes de Caruru Cachoeira em relação a esta informação que veio de longe (este xamã vive no interior da mata, bem distante da margem do Rio Uaupés, que abriga esta comunidade). Me perguntei se o cinema passaria a integrar esta rede de comunicação de alguma forma.

⁸³ Os Inka, por exemplo, faziam a ligação comunicacional entre a floresta e os andes, através de seus eficientes sistemas de mensageiros que informavam rapidamente os nichos populacionais de seu império. Os recentes estudos arqueológicos mostram que isso só foi possível com a ajuda dos postos de apoio/observação, fortificados com pedras em locais de difícil acesso, no interior da floresta amazônica peruana e equatoriana.



84

Ao final da primeira oficina de cinema documentário (que durou três semanas) para os Kotiria, contávamos com sessenta fitas gravadas, ou seja, obtivemos uma média de vinte fitas gravadas por semana. Em outubro de 2009, ministrei outra oficina em Caruru Cachoeira, com a presença de Pedro Rocha, desta vez ainda mais focada no registro das danças, primeiro objetivo do projeto PDPI.

⁸⁴ Arsênio filma e Oswaldo colhe o som direto em uma festa de Caxiri. Foto de Pedro Portella.



85

Durante este período, também trabalhamos a edição de parte do material gerado na formação anterior. Nesta etapa de tradução contamos com a participação de dois tradutores, José Galvez Trindade, mais conhecido como Joselito, e Silvestre Galvão Trindade. Enfatizamos a parte que continha o, até então, capitão de Caruru Cachoeira, Orlando Fontes Paiva. Essa opção se deu após as primeiras visionagens do material, nas quais constatamos que este protagonista ficava completamente à vontade na frente das câmeras, fazendo piadas, que dialogavam com algumas características da região, em especial com os meios de obtenção de alimentação (pesca e plantação), ausência de mulheres aptas para o casamento e escarcas de produtos industrializados. Logo nas primeiras visionagens coletivas, já notamos, pelas risadas da plateia que acompanhava as sessões de “material bruto”, que Orlando fazia muito sucesso, com sua hilária seriedade. Porém, nesta oficina fomos surpreendidos pela própria dinâmica do ritual: como os alunos também eram participantes do rito, eles tomavam muito caxiri, fato que prejudicou a gravação das danças. O álcool prejudica o equilíbrio do indivíduo e fatalmente influencia negativamente na captação material audiovisual.

⁸⁵ O grupo Kotiria traduzindo as primeiras sequências do filme “Dança do Povo da Água”. Foto de Pedro Portella.

Conforme o material foi sendo gerado, percebi que as câmeras mulheres, por controlarem mais o próprio consumo de caxiri, estavam registrando os diversos momentos do rito paulatinamente, e ficando até tarde da noite atentas ao desenvolvimento das danças. Contudo, a grandiosidade cênica das danças dos Kotiria, que envolve diversos “atos”, exige um acompanhamento que só pode ser realizado pelo deslocamento de pontos de vista, que devem captar o rito desde diversos pontos da *bahsare wu'u*. Antes do registro dos rituais, fizemos uma simulação, na qual estabelecemos uma dinâmica de filmar as danças paralelamente ao público que se posiciona na frente das paredes internas da casa ritual; assim captaríamos as opiniões dos visitantes e dos habitantes de Koama Poaye. Essa estratégia enriqueceu consideravelmente o material gerado pela pesquisa, trazendo a dialética do rito à tona: reviver tempos antigos versus fazer um rito contemporâneo. Os questionamentos sobre a “remontagem da cultura” são lançados pelos próprios participantes da festa: Inês Galvão, a mãe de Silvestre Galvão Trindade, por exemplo, diz que os jovens não aceitam os conselhos dos mais velhos sobre a forma correta de se portar nos rituais. Ela parece discordar da forma dos parentes realizarem o *dabucuri*⁸⁶ (ritual de trocas) nas cerimônias: para ela, homens e mulheres saudavam os visitantes juntos, porém, antes, os primeiros deveriam fazer um “grito de guerra”. O chamado “grito sonoro”, feminino, também deveria ter uma duração maior, assim como o oferecimento de “mojeca, beiju e caxiri” devia ser separado. Na panela de caxiri deveriam ser colocadas apenas quatro cuias. Em outro momento, em uma festa na Ilha de Inambu, uma mulher questiona a falta de divisão entre homens e mulheres na Casa Ritual,

⁸⁶ Neste ritual tempo mítico e contemporâneo se contaminam, como se estivessem imersos em um “espelho do tempo” que reflete memórias sociais e práticas ancestrais, que continua a agir no presente. Os primeiros relatos sobre este ritual (STRATELLI, 1881; KOCH-GRUNDBERG, 1909) largamente celebrado pelas etnias da região falam sobre uma “festa de convite” comandada pelo tuxaua da comunidade para manter a “boa vizinhança”, que geralmente dura três dias, e é acompanhada por toques de diversas flautas e cantos. Nela uma grande quantidade de um único produto ou de diversos (geralmente frutas, pesca, caça, artesanato como o aturá (cesto), caxiri e ipadu, são oferecidos pelo tuxaua ao(s) homenageado(s). Após a dádiva inicial ser colocada no centro da maloca sob folhas de bananeira ou esteiras, começa uma troca verbal que exalta a diferença entre os grupos seguida de longos cantos e danças nos quais os participantes são movidos por muito caxiri (oferecido pelo mestre da Maloca). Nessas ocasiões as danças se estendem por todos os dias, com poucas interrupções. Essas festas eram realizadas principalmente em ocasião de alianças e casamentos, para comemorar a abundância de alimentos que uma comunidade oferece a outra, ou como demonstração de prestígio e amizade. Após esse primeiro momento, o dabucuri passa a ser descrito de forma mais detalhada (CHERNELA, 2001; S.HUGH-JONES 1979) como um ritual complexo e dicotômico, distante da visão parcialmente idílica dos primeiros viajantes. Através desses relatos passamos a conhecer o embate dentro do rito, entre doadores e receptores, antes da distribuição das dádivas. Após se posicionam frente a frente, separados pelos dons, os atores passam a se enfrentar verbalmente, cantando algumas narrativas, que podem descrever cenas de guerra entre os dois grupos.

dizendo que: “antigamente os velhos se sentavam bem organizados, mas as pessoas de hoje se sentam de qualquer jeito”. Outra mulher, emenda o comentário com um questionamento: “Não sei se isso é cultura do branco...”. O Sr Albino, residente da Ilha de Inambu, também fez um longo sermão antes de um dos rituais; seu alvo foram os jovens parentes que não obedecem as regras de casamento dos Kotiria⁸⁷, que insistem em se relacionar com as primas da mesma etnia, gerando filhos de relacionamentos proibidos. Em todos estes relatos observamos o embate entre a tradição (imposta pelos mais velhos) e as novas práticas (seguidas pelos mais novos ou por quem não detém conhecimento sobre os “conhecimentos dos antigos”).

Edição Compartilhada

Em janeiro de 2013 finalmente realizamos a terceira oficina, para terminar o filme Kotiria, centrada somente na tradução e edição de todas as 91 fitas miniDV gravadas ao longo do projeto PDPI. Nesta ocasião permaneci com o grupo formado por Silvestre Galvão Trindade, Afonso Trindade, Edmar Figueiredo Sanches, Osvaldo Figueiredo, Roberto Lino Ribeiro Paiva (coordenador), juntamente com os bagaroa Plínio Trindade e Emiliano Figueiredo, durante 30 dias em São Gabriel da Cachoeira, nas dependências do Ponto de Cultura Rio Negro, da FOIRN. O equipamento utilizado nesta oficina foram quatro computadores (dois Imacs e dois Macbook Pro), e um gerador de energia movido a gasolina; dos computadores um pertence aos Kotiria, dois a FOIRN e um foi emprestado por mim. Para esta oficina eu fiz os contatos necessários para estabelecermos a parceria com a FOIRN, em função das formações que desenvolvo na região desde 2008. A formação foi centrada na autonomia dos participantes na utilização do software Finalcut 7 como ferramenta de legendagem e catalogação de material. Dividimos o material em 4 partes, que foram incluídas nos quatro computadores utilizados na formação, com a ajuda de dois HDs externos para fazermos o “manejo do material”.

⁸⁷ Os Kotiria geralmente obedecem o sistema de exogamia linguística Tukano Oriental, seguindo a prescrição que não admite o casamento entre membros da própria etnia. A maioria dos casamentos se situa dentro deste limite, que também respeita a regra de residência patrilocal. Sendo assim, 50% das mulheres casadas com homens Kotiria são Kubeo, Tariana e Baniwa, enquanto 25% são Tariana. (STENZEL, 2009:77).



88

Silvestre encabeçou a equipe de tradução, traduzindo muito e revisando o material traduzido por Afonso e Edmar. Osvaldo organizou o material, fazendo uma catalogação dos rituais, pontuando-os; ele criou marcadores de texto nos quais inseriu frases que sintetizam cada ponto chave dos mesmos. Por exemplo, ele encontrou um dabucuri, que mostra o exato momento em que as mulheres agradecem, em tom oficial e solene, o presente de frutas, oferecido pelos homens de Caruru Cachoeira. A oficina trabalhou especificamente o material sobre as danças, com ênfase nos cantos *hande-hande*⁸⁹ e nos diálogos informais entre os participantes das festas. Infelizmente

⁸⁸ Afonso, Silvestre e Plínio traduzem e editam, no Ponto de Cultura Rio Negro/FOIRN. Foto de Pedro Portella.

⁸⁹ Os cantos *hande-hande*, presentes no material coletado pelos realizadores Kotiria, são executados pelas mulheres, que cantam para a câmera e entre si, dentro do contexto da festa. Estes cantos narram a

os cantos *kapiwayá* não puderam ser traduzidos integralmente, porquê assim como os cantos do *Nixi Pae* (ayahuasca) dos Hunikuin, muitas palavras dos mesmos são tão antigas que perderam o significado atualmente; isto devido principalmente a série de proibições aos ritos indígenas tradicionais impostas por missionários e patrões, nos tempos dos seringais. Quando chegamos a um desenho dos rituais, que resumisse os mesmos, no eixo de sustentação da narrativa do documentário, reuni os bagaroa, para a gravação de depoimentos sobre as danças, os enfeites e a estrutura das festas. O resultado foi um trabalho compartilhado, que possibilitou leituras aprofundadas de algumas partes do rito. Talvez uma das mais interessantes tenha sido a parte das gravações que trabalhamos a “dança da vingança”⁹⁰, na qual os dançarinos utilizam armas, com as quais simulam golpes mortais.

Esse momento é o símbolo da guerra. Ele demonstra como foi a batalha, na dança. Assim nossos antepassados mostraram como foram nossas brigas e depois se divertiram com a dança. Assim essa dança foi inventada. Assim mostramos nesse símbolo, os machados de pedra, cestos, terçados e bordunas. Desta forma eles demonstraram como isso aconteceu. Assim nós encenamos como foram nossas batalhas... (...) Os Diane moravam no outro lado de Caruru Cachoeira, perto do Igarapé Centopéia. Morando ali, eles tomaram banho no poço de estrelas. Depois eles roubaram uma

trajetória de vida da protagonista do canto, desde sua origem até a o casamento e a moradia nas comunidades Kotiria do marido; os cantos incluem uma espécie de *linguagem de contraste* onde o discurso de uma (da etnia distinta) parte da diferenciação em relação aos outros (da etnia do marido, na qual reside). Os recursos estilísticos utilizados são variados: metáforas, metonímias e comparações; nos mesmos a protagonista canta tanto em primeira pessoa quanto em terceira- no segundo caso- geralmente se colocando no lugar de seus filhos e filhas, reproduzindo o discurso deles sobre si. Os cantos também podem rememorar a organização hierárquica dos grupos nos tempos antigos; como em um caso em que uma protagonista Kubeo, narra que seus antepassados foram escravizados por membros clã Diane. De acordo com o relato, podemos considerar duas hipóteses. A primeira; que esse domínio Diane no passado, deriva das antigas alianças entre os Kotiria e os Baniwa, que travavam batalhas com grupos Kubeo e Sulia (Wright 2005:89). E a segunda; de que alguns clãs Kubeo se originaram de grupos nômades, como os Nadahup e Kakua (GOLDMAN 1963 apud CHACON), sendo estes, provavelmente, servos dos Kotiria do clã Diane. Em suma, a utilização dos dados audiovisuais, colhidos durante os rituais Kotiria, pode enriquecer a discussão sobre a etnogênese (no sentido empregado por Hill. 1996: 142) dos Kubeo.

⁹⁰ Ver S. HUGH-JONES (1971) e CHERNELA (2001) Apud Geraldo Andrello (09:2010). Neste ponto da montagem do filme, percebi que estávamos trabalhando uma parte secreta do rito. Esse fato se tornou explícito, quando uma antiga liderança visitou a oficina. Após sua saída, todos me pediram para “não passar material” para essa pessoa, porque ela tinha “roubado cultura”. Depois eles me disseram que essa desconfiança se baseava no fato de que a antiga liderança havia ficado com um computador e um gravador de outro projeto de documentação, depois de uma reunião, na qual outras lideranças (que reivindicavam a posse coletiva dos equipamentos) não aceitaram o argumento da mesma, que disse que tinha trabalhado individualmente no projeto. Depois de ouvir os comentários, tive a impressão de que, para o grupo, o trabalho individual, que depende do coletivo para se efetivar, não pode ser dissociado do segundo. A partilha do equipamento que *registra a cultura* se inscreve no “projeto”, e tem de ser levada em conta. A posse coletiva dos cantos, projetos e equipamentos decerto, é uma questão primordial, que deve ser respeitada.

mulher na ilha de Inambú... Eles levaram ela de lá e assim começou essa briga. O marido dela veio pegar ela de volta, enquanto ela tava pegando água no poço. Ele levou ela de volta. Ele trouxe ela de volta até o igarapé da ilha de Inambu. Ele levou ela até a Cachoeira de Jacu. Enquanto ele estava pescando chegou de novo o grupo para pegar ela de volta. Chegando lá eles falaram: “Entrega essa mulher, se não vamos te matar! O marido dela respondeu: “Eu nem conheço ela!” Depois que eles voltaram, ele cavou a terra, até criar uma ilha, para esconder a mulher dele. Para ficar mais seguro ele fez armadilhas: machado de pedra, lança, terçado e paus afiados. Tentaram pegar ela de novo, caíram no buraco e morreram: assim começou essa guerra.

Emiliano Figueiredo (bagaroa).

A narrativa⁹¹ acima, segundo Emiliano, dá origem a dança. Além disso ela remonta os tempos nos quais os rapto de esposas eram frequentes na região. Também devemos notar que essa cisão, representada pela divisão dos clãs, se inscreve nesse ritual e nas palavras dos bagaroa Emiliano, Plínio e Nelson Ferraz. Segundo o último:

Então essa dança, ou música, é sobre nossa independência. O autor destas danças foi o Dianumia Yairo. Então essa dança é como uma dança de vingança, por isso “kuaya” significa “perigo”. “Kuaya Marinove” significa: “lutando com enfeite de dança por causa da mulher”. Esta dança foi inventada por Dianumia Yairo, “o homem da transformação”. Diz: “você mataram o seu irmão Diane. Você mataram seu irmão mais novo”⁹². Foi organizada uma festa. O pai dos nossos ancestrais falou: “Vocês venceram nossos inimigos! Vamos fazer uma cerimônia de vingança, da morte do nosso irmão que matamos na batalha! Você fizeram matança entre sua própria etnia! Por isso eu não vou deixar vocês com esses poderes! Mais tarde, vocês não terão mais instrumentos e rapé forte”, disse Dianumia Yairo. Ele estava vingando, dizendo: “nós vencemos vocês!”. Isso significa a dança. Primeiramente

⁹¹ Aqui corroboro com a hipótese de Hugh-Jones: *My first point then is that for the Vaupes Indians, and presumably for many other tribal societies too, myth and history are not mutually incompatible but co-exist as two separate and complementary modes of representing the past, each with its own appropriate narrative style and each with own context of relevance.* (Meu primeiro ponto é, então, que, para os índios do Uaupés, e, presumivelmente, para muitas outras sociedades tribais também, mito e história não são mutuamente incompatíveis, mas coexistem como dois modos distintos e complementares de representação do passado, cada um com o seu próprio estilo de narrativa apropriado e cada um com seu contexto de relevância). HUGH-JONES, S. (1988:141). (Tradução minha). É notável que, além do passado, o presente também esteja sujeito, e representado, no caso Kotiria, às transformações estruturais pelas quais o grupo atravessou. Esta narrativa, por exemplo, foi originalmente protagonizada por dois clãs, Biari e Diane, que se situam, respectivamente, entre as posições de mais alta hierarquia deste povo; porém, pode se inserir na conjuntura clânica atual, como veremos a seguir.

⁹² Sobre esta classificação dos clãs na região, chamados de “irmãos mais novos”, ou “mais velhos”, ver LASMAR, C. (2005:55-58).

essa dança foi realizada na maloca do Biari⁹³, mais alto clã Kotiria, em Matapi. Eles amanheceram dançando com seus filhos, netos e suas esposas e depois eles subiram o rio. Assim que se originaram essas danças para nós, estão vivas! Por isso os clãs convivem bem depois dessas danças. Por isso nós convivemos bem na nossa terra, originada com nosso cigarro, com nosso bastão de dança, e com nosso banco. Estamos vivendo fortes! Estas palavras estão vivas em nosso meio.

A encenação da “dança da vingança”, apesar de ter a origem apontada para o “mais antigo” clã Kotiria, o *Biari*, (pelos três bagaroa,) cujo integrante teria matado um parente do clã Diane (ou seja, “seu irmão mais novo”), também pode se inserir dentro da atual divisão clânica predominante na etnia⁹⁴. Em uma formação em 2009, para os Baniwa de Itacoatiara Mirim, um professor Kotiria, em meio a muitas cuias de caxiri, me contou que entre os clãs *Wiroa* e *Diane* também ocorrem duelos performáticos. Segundo este relato, no ápice do rito, durante a mesma “dança das armas”, quando os terçados são erguidos furiosamente pelos participantes, os grupos passam a se hostilizar com coros uníssonos, e frases (proferidas por indivíduos *Wiroa*) como: “*Diane*, em frente a pedra sagrada onde os bagaroa dançavam, meus antepassados cortaram as pernas dos seus, lá onde eles tombaram, seu sangue escorreu”. Os *Diane* respondiam com outras frases hostis que aludiam ao fato de que os antepassados dos *Wiroa* seguravam o bastão de fumar cigarro dos antepassados *Diane*. Ao apresentar essa versão para Plínio, o mesmo disse que os *Wiroa* não fazem parte da origem da dança. Porém, é provável que a linguagem e as encenações presentes nos enfrentamentos entre os clãs foram adaptadas para o universo hierárquico dos grupos predominantes nas comunidades atuais. Esse repertório, expresso neste ritual Kotiria, continua simbolizando a cisão que marca a passagem dos tempos dos rapto de esposas para o das danças de aliança. No contexto Kotiria, de exogamia linguística, tanto a narrativa quanto a dança de rivalidade entre os clãs, podem marcar também um tema caro a antropologia – a “proibição do incesto” – já que nas mesmas, os participantes encenam “tempos trágicos”, nos quais os casamentos entre membros da própria etnia, ocasionados pelo rapto de esposas, eram predominantes e causadores de guerras internas.

⁹³ Ver CHERNELA (2001:180).

⁹⁴ Atualmente os clãs Kotiria se dividem, predominantemente, entre os Diane e os Wiroa.

A utilização de uma caixa de enfeites de dança (*bahsa busa*), que estavam sob a guarda do Museu do Índio de Manaus, é outro importante processo que foi documentado e enfatizado no filme/projeto Kotiria Ya Bahsa. Esta utilização é um desdobramento direto do registro da Cachoeira das Onças, em Iauaretê, como patrimônio cultural brasileiro, realizado pelos Tariano em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) e a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN). Os Tariano conseguiram repatriar quatro conjuntos de enfeites, que foram retirados pelos missionários salesianos desde os anos 1930 da região, e estavam sob a guarda do Museu do Índio, em Manaus, administrado pelo Patronato Santa Teresinha das Irmãs Filhas de Maria Auxiliadora. Estes enfeites, após o repatriamento, ficaram sob a guarda da Cercii- Centro de Estudos e Revitalização da Cultura dos Povos Indígenas de Iauaretê- que emprestou os mesmos para os Kotiria realizarem os rituais, em ocasião do projeto PDPI. Estes enfeites são essenciais para a celebração destes ritos, como disse o bagarua Plínio Trindade, na voz em off realizada para o documentário “Kotiria Ya Bahsa, Dança do Povo da Água⁹⁵”:

Existe uma forma de abrir a caixa de enfeites. Dentro da caixa os enfeites convivem como pessoas. São penas de arara, de garça, muitos cocares, ossos, flauta cariçu. Respeitamos eles como gente! Como se cuida de um ser humano. Com muito cuidado. Tenho que abrir com respeito, tirar e usar. A gente utiliza os enfeites para ornamentar os bagarua. Depois à gente utiliza esses enfeites uma noite. Dançamos outro dia e guardamos o enfeite. O bagarua tem que tirar o enfeite com cuidado. E depois eles guardam os enfeites na caixa com muito cuidado. E enfim guarda-se a caixa. Por isso eu posso tirar com cuidado e guardar bem direitinho. Como se eu tivesse me despedindo dos enfeites, faço esse som: eeeeehhhh⁹⁶... E entra na caixa. Os enfeites significam “gente”, são pessoas, a gente respeita eles da mesma forma.

⁹⁵ Disponível em: <http://youtu.be/DvKJWvjPgLo> Acessado pela última vez em 16/07/2014.

⁹⁶ Essa “despedida”, que tive a oportunidade de acompanhar em um dos rituais, se assemelha tanto ao coro que encerra os cantos dos bagarua, quanto ao eco, da voz de pessoas, que caem num abismo. Nesse momento, em que o bagarua guarda os enfeites na caixa, lançando um sopro de fumaça de tabaco sobre o mesmo (assim como procede quando benze os enfeites ao retirar-los da mesma) crianças e mulheres menstruadas são convidadas a se retirar de perto destes objetos sagrados. Plínio e Emiliano me disseram que isso se deve ao imenso poder que os enfeites emanam; força que deve ser trabalhada desde o momento que eles saem da caixa; para que não atinja os seres que se encontram em estado vulnerável.

Os enfeites repatriados voltaram ao contexto das cerimônias no Rio Uaupés; as lideranças indígenas Tariana, através de um processo de revitalização cultural, devolveram os objetos para o status de bens inalienáveis, com circulação permitida somente dentro dos limites do Rio Uaupés e Papuri. Os Kotiria se inserem dentro deste contexto, na medida em que os enfeites trazem de volta narrativas ancestrais, formas de atuar, dançar, cantar, e de se pensar o próprio meio e corpo em relação a estes objetos que permanecem vivos, bem como as palavras. Os enfeites engendram todo um conjunto de saberes, que só podem ser revelados segundo seu reflexo. Este conjunto de saberes, coletados pelos Kotiria, foi resumido no filme média metragem *Kotiri Ya Bahsa (Dança do Povo da Água)*, de 60m17s, lançado em 2014. Este documentário, um dos primeiros trabalhos audiovisuais que trazem uma visão holística de um grupo Tukano Oriental, só foi possível graças ao processo colaborativo que caracterizou sua feitura, e o engajamento dos jovens realizadores, bagarua, tradutores, coordenadores e assessores que participaram do projeto.

doc > **Uma viagem
no ritual Podáali**

Habitantes do Alto Rio Negro recebem incentivo da Petrobras para preservar raízes

BRUNO MAZIERI
DA EQUIPE DE A CRÍTICA

Na busca pela preservação da cultura indígena no Amazonas com iniciativa aprovada pelo edital "Patrimônio Imaterial" da Petrobras e em parceria com o Instituto Sócio Ambiental (ISA), a tribo dos baniwas está em fase de produção do documentário que pretende explicar, aos jovens índios, a importância do ritual podáali.

Com elenco e direção formado apenas por indígenas residentes no município de São Gabriel da Cachoeira, mais precisamente na comunidade Itacoatiara-Mirim, o documentário mostrará o podáali pela primeira vez ao



98

Na véspera do ano novo, na passagem de 2009 para 2010, fui convidado pelo ecólogo Adelson Lopes da Silva, do Instituto Socioambiental, para ministrar uma “oficina de linguagem e técnica cinematográfica” para os Baniwa da comunidade de Itacoatiara Mirim⁹⁹, que fica a 10Km de distância de São Gabriel da Cachoeira. Estas atividades aconteceram pelo projeto *Podáali*¹⁰⁰ Valorização da Música Baniwa. O projeto, patrocinado pela Petrobras, possuía recursos escassos, sendo assim participei do mesmo de forma voluntária. Para esta oficina utilizamos pela segunda vez as, até

⁹⁷ A população indígena Baniwa, falante de uma língua da família Aruak, reside em toda a área da bacia do Rio Içana e seus afluentes; Cubate, Cuiari e Ayari. Seus aproximadamente 4.026 indivíduos, estão distribuídos em 93 comunidades e sítios (DSEI/RN, 2010). Os Baniwa se encontram presentes também em algumas comunidades da região do alto Rio Negro, assim como na sede dos municípios de São Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel do Rio Negro e Barcelos.

⁹⁸ Reportagem sobre o Projeto Podáali, no Jornal “A Crítica” de Manaus.

⁹⁹ Comunidade que possui 142 moradores (DSEI, 2012).

¹⁰⁰ Ritual de troca, ou o dabacuri Baniwa.

então, novas câmera com cartões de memória¹⁰¹. As atividades aconteceram na Casa de Conhecimento do Sr Luiz Laureano da Silva, também conhecido como “Mestre de Maloca”. Itacoatiara Mirim é uma comunidade plurilíngue de predominância Baniwa, que possui 28 famílias de diversas etnias como Desano, Kuripako, Tukano, Wanano, Kubeo, Tuyuca, Barasana e Siriano. A formação, que durou duas semanas (do dia 22 de dezembro ao dia 05 de janeiro) foi em um período de festividades, fato que trouxe uma série de acontecimentos e imprevistos ao evento.

Os alunos, Moisés e Paulo Baniwa, além de fazerem a oficina, tinham outras tarefas e trabalhos esporádicos em São Gabriel da Cachoeira, fato que fez a formação ser, em determinados momentos direcionada para os dois aprenderem técnicas de filmagem, e em outros para diversos moradores de Itacoatiara Mirim. Estes “alunos esporádicos”, de diversas idades, predominantemente crianças, jovens e idosos, frequentavam aulas de cinema, assistiam filmes, ao mesmo tempo em que se inteiravam sobre o projeto. Antes do ano novo, na primeira semana de trabalho, o volume de participantes foi tamanho que todos os mantimentos previstos para toda a formação se esgotaram. A comunidade se apropriou da oficina, transformando-a. Neste movimento tive que improvisar uma dinâmica mais voltada para a visionagem de filmes (sobretudo indígenas) e discussão sobre os mesmos, já que possuíamos apenas uma câmera para um grupo que havia ganhado diversos agregados. As filmagens se dividiram entre os eventos que aconteciam na Casa de Conhecimento e nas outras casas da Zona Comunitária Indígena, fundada em 1992. Os dois realizadores enfatizaram parte do cotidiano da família do Sr Luiz (que é pai de Moisés) e da do Sr Roque, um Barasana que se mudou com sua família nuclear da Colômbia para Itacoatiara Mirim, em consequência dos conflitos entre as FARC e o exército.

Foram filmados o trabalho culinário tradicional no moqué, parte da confecção da flauta de jabuti (pelos Barasana), e danças e toques de cariçu, realizadas em função das festividades de fim de ano. Nas festas na “Casa de Conhecimento” muitos acontecimentos se desdobraram, principalmente os comentários de um grupo da comunidade sobre o outro; por exemplo; alguns Barasana, enquanto bebiam caxiri,

¹⁰¹ No caso uma Panasonic ag-hmc40 munida com um kit de áudio com microfone direcional, um Macbook pro para descarregar as imagens e um disco externo de 1T (que chegaria posteriormente a minha partida).

falavam para mim, em tom de piada, que os Baniwa de lá estavam “deixando de ser índios”, por dormirem em camas. Esta afirmativa ilustra alguns contrastes internos que observei durante este período, que emanam nos comentários de um grupo sobre o outro. Estas análises satíricas/críticas sempre foram colocadas paralelamente as auto descrições, que geralmente valorizavam a própria identidade étnica em detrimento da do outro; esta é uma constante na estrutura dos discursos que ouvi nesta região; apesar dos grupos terem características culturais semelhantes, qualquer diferença é salientada nos embates verbais; este processo parece garantir e afirmar a diferenciação entre os coletivos.

O modo de vida destes grupos presentes em Itacoatiara Mirim nitidamente se encontram em constante mudança, provavelmente intensificada, por se encontrarem dentro das áreas limítrofes urbano-índigenas, e portanto ainda mais vulneráveis aos poderes reguladores governamentais e as demais problemáticas da sociedade de consumo¹⁰². O Sr Luiz, por exemplo, decidiu morar com sua família, dentro da Casa de Conhecimento. Isso ocorreu num contexto em que as visitas eram comuns, de parentes que se alojavam lá e de colaboradores em projetos, como era meu caso e o da etnóloga francesa Elise Capredon, da Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, de Paris. Este fato remonta o antigo hábito dos Baniwa morarem reunidos em grandes malocas coletivas; no entanto, a escolha deste grupo, de dormir em camas (costume de não indígenas), desencadeou este comentário por parte dos Barasana. Contudo é imprescindível salientar que estas falas em tom crítico, *sobre os outros* são concomitantes à posturas de cumplicidade; estes Barasana mesmo, eram frequentadores assíduos das festividades promovidas pelo Sr Luiz na Casa de Conhecimento, participando das danças constantemente, e das atividades desenvolvidas ali. Acredito que suas falas, dentro deste contexto, além de demonstrarem um humor característico, e pensamento crítico, próprios dos grupos da região, também eram impulsionadas por uma necessidade afirmativa; já que eles não deixavam, mesmo sendo indígenas, de ser imigrantes colombianos, com dificuldades

¹⁰² Problemáticas que restringem consideravelmente as possibilidades de sobrevivência dos grupos nestes espaços; outrora acostumados a dinâmica participativa das comunidades que se situam em áreas distantes, que privilegia a coletividade (dentro de modos de produção de alimentos artesanais), os indígenas são obrigados a buscar trabalhos mal remunerados em São Gabriel da Cachoeira. Isto gera diversos problemas sociais e uma competitividade alienígena, que também se insere no “mundo dos projetos”, já que qualquer possibilidade, de ascensão e inserção nos mesmos, é disputada.

de adaptação no Brasil. Isto estava nítido no discurso de um dos filhos do Seu Roque, quando perguntei: “Por que vocês se mudaram para cá?”. Ele disse que, apesar das dificuldades, Itacoatiara era melhor, porque na Colômbia ele tinha perdido diversos parentes próximos, na Invasão de Mítu pelas FARC, e em outras ações de conflito entre a mesma e o exército daquele país. Isto acontece, entre outros motivos, porque os povos originários possuem conhecimento privilegiado sobre a diversidade do território amazônico e notória capacidade de sobrevivência no mesmo; além disso, indígenas são mão de obra barata para as duas organizações; que, durante as batalhas, os colocam nas linhas de frente, perpetuando o massacre que sempre representou a aproximação, geralmente forçada, entre grupos militarizados e autóctones. O fim da oficina foi influenciado pelas festividades de natal e réveillon em São Gabriel, juntamente aos cultos da igreja batista, que fizeram os participantes se dispersarem. Ao final dos trabalhos Moisés, Paulinho e o Sr Luiz fundaram a “Vídeo de Maloca”, uma cooperativa de vídeo Baniwa, sediada na “Casa de Saberes” em Itacoatiara Mirim.

Após a formação, os arquivos de vídeo coletados durante a mesma, foram armazenados no computador dos Baniwa, que ficava guardado na Casa de Conhecimento. Na despedida eu pedi para que eles preservassem o material no computador, e que o mesmo seria manejado após a chegada dos outro ministrante da oficina de audiovisual, Petrônio Freire de Lorena, após a chegada do Disco Rígido. Quando retornei para São Gabriel, em ocasião de outras formações, parti para Itacoatiara, para ver como estavam as filmagens que eles haviam realizado após minha partida. Para minha perplexidade, os arquivos haviam sido substituídos por um material, que fora encomendado para a “Vídeo de Maloca” pela FUNAI, sobre a demarcação de terras destinadas aos Baré. O HD, por sua vez, estava com um material corrompido, sobre a visita de um pajé do rio Içana. Funcionários de uma organização não governamental, que trabalha na área, tentaram fazer o manejo das filmagens da oficina Podáali para o HD externo, mas pela falta de conhecimento específico nos robustos arquivos de vídeo, não obtiveram sucesso. Esses acontecimentos demonstram que a crescente demanda por audiovisual em diversos projetos com e para indígenas na Amazônia, criou uma necessidade de acompanhamento especializado, e de uma comunicação contínua entre as diversas organizações não governamentais e governamentais que atuam na área. A segurança dos dados

coletados, continua sendo uma questão vital, principalmente para projetos que trabalham com arquivos digitais. Os dados devem, idealmente, ser multiplicados em mais de um disco rígido, e, se possível, em servidores, para que estas informações não corram o risco de desaparecerem. Infelizmente, muitos projetos não chegam a fazer cópias de segurança dos dados digitais coletados, na maioria das vezes, por falta de verba, planejamento, ou porque tiveram que se adaptar as constantes mudanças tecnológicas, que muitas vezes, acabam encarecendo o processo¹⁰³. Após este evento fatídico, os realizadores formados no projeto Podáali, não se deram por vencidos e fizeram uma viagem para registrar o resgate de flautas sagradas no rio Ayari, e com estas imagens realizaram um filme média metragem¹⁰⁴.

¹⁰³ A transição das câmeras “de fita” para as “de cartão”, gerou algumas problemáticas consideráveis. Por um lado, câmeras de cartão que capturam e transferem para cartões de memória, podem antecipar, em campo, o processo de edição. Essas vantagens, de trabalhar rapidamente as imagens, que em minutos já estão no computador, de traduzir falas, catalogar, são consideráveis, ainda mais quando temos pouco tempo para estas tarefas. No entanto, facilidade não significa necessariamente economia; se por um lado poupamos o custo da captura das fitas, por outro tornamos mais oneroso o projeto, já que temos que adquirir discos rígidos para backup, que, proporcionalmente, são mais caros que fitas.

¹⁰⁴ “Podáali. Um documentário da música Baniwa”. 30m55s. Dirigido por Moisés e Paulo Baniwa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RJMRRr-NSIk> Acessado pela última vez em 29/03/2014.

De dentro para dentro: Formações audiovisuais nos Pontos de Cultura Indígena

Em 2009, a política dos “Pontos de Cultura”¹⁰⁵ foi ampliada para as comunidades indígenas. Para a implantação dos “Pontos de Cultura Indígena”, foram criados convênios entre o MINC, e organizações não governamentais. O Vídeo nas Aldeias e a FOIRN¹⁰⁶, após editais públicos, se tornaram “Pontões de Cultura”¹⁰⁷; o primeiro com sede em Olinda-PE, e a segunda com sede em São Gabriel da Cachoeira-AM. Além deste empoderamento de algumas organizações e federações que trabalham há décadas com povos indígenas, a ONG Rede Povos da Floresta, juntamente com a OSCIP, Associação de Cultura e Meio-Ambiente (ambas do Rio de Janeiro), foram inicialmente designadas para a implantação de trinta Pontos de

¹⁰⁵ O projeto “Ponto de Cultura”, foi idealizado pelo historiador Célio Turino, quando o mesmo ocupou a Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural, do Ministério da Cultura, de 2004 a 2010. Turino foi convidado em 2004 por Gilberto Gil, Ministro da Cultura de 2003 a 2008, para descentralizar a gestão cultural brasileira; esta foi a diretriz principal deste projeto governamental- criado sob responsabilidade do Programa “Cultura Viva”- que instalou no território brasileiro 3.670 Pontos de Cultura até 2011. Com recursos oriundos do PAC (Programa de Aceleração do Crescimento), em 2010 o programa contou com um montante de 216 milhões de reais, e passou a abarcar parte das comunidades indígenas brasileiras. Porém, durante o governo Dilma Rousseff, os Pontos de Cultura foram sistematicamente esvaziados, sendo que atualmente menos de 1.000 Pontos de Cultura recebem regularmente os recursos supostamente garantidos pelos editais promovidos anteriormente pelo Ministério da Cultura.

¹⁰⁶ O projeto do Pontão de Cultura da FOIRN (chamado de “Ponto de Cultura Rio Negro”) foi conveniado pelo MINC, porém vinculado ao IPHAN, após o registro e salvaguarda da Cachoeira das Onças como Patrimônio Imaterial brasileiro, projeto que gerou novas demandas por parte desta federação indígena. Este tipo de centro cultural é chamado de “Pontão de Bens”, que são entidades “conveniadas com o IPHAN com o objetivo de preservar as tradições culturais salvaguardadas, registradas e/ou inventariadas enquanto patrimônio imaterial brasileiro”. Disponível em <http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/2012/08/SCDC-Lista-de-Pontos-de-Cultura-Nacional.xlsx> Acessado pela última vez em 15/07/2014.

¹⁰⁷ O Pontões de Cultura são versões maiores dos Pontos de Cultura, cujos convênios foram estabelecidos em diversas regiões do Brasil. O Vídeo nas Aldeias tinha aprovado, de acordo com o convênio, um montante de 1.200.000 reais. No entanto o Ministério da Cultura liberou pela última vez, uma parcela de 400.000 reais, em junho 2010, deixando pendente o pagamento de grande parte do montante. Disponível em <http://www.portaldatransparencia.gov.br/convenios/convenioslista.asp?uf=pe&estado=pernambuco&codmunicipio=&municipio=&codorgao=42000&orgao=ministerio%20da%20cultura&tipoconsulta=1&periodo=&ordem=-7&Pagina=3> Acessado pela última vez em 11/04/2014. Já o convênio do Pontão de Cultura Rio Negro foi contemplado com 500.000 reais; 400.000 reais em espécie, sendo que 100.000 reais deveriam servir de contrapartida em bens e serviços. Disponível em <http://www.convenios.gov.br/siconv/ConsultarProposta/ResultadoDaConsultaDeConvenioSelecionarConvenio.do?sequencialConvenio=715393&Usr=guest&Pwd=guest> <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1567165/pg-15-secao-3-diario-oficial-da-uniao-dou-de-29-12-2009> Acessado pela última vez em 11/04/2014.

Cultura Indígena (PCIs) na Amazônia¹⁰⁸: no Acre, Amazonas, Rondônia e Roraima. Após as primeiras formações em conhecimentos gerais de informática, o Vídeo nas Aldeias foi contratado para ministrar as oficinas de audiovisual em todos os pontos de cultura indígena, implementados pela dupla de organizações carioca. Dentro desta demanda, fui designado por Vincent Carelli e Virginia Gandres (Coordenadora de Campo da Rede Povos da Floresta), para coordenar as oficinas de audiovisual para os Baniwa, Baré, Hunikuin, Pira-tapuya, Poyanawa, Katukina, Kontanawa, Marubo, Nukini, Shawãdawa, Tariano, Tukano e Yanomami, cujos Pontos de Cultura Indígena se situam nos Estados do Acre, Amazonas e Roraima.

Posteriormente a estas formações, ainda em 2010, fui convidado por Erivaldo Almeida Cruz¹⁰⁹, Vilmar Oliveira, Eliana Saldanha¹¹⁰ e outros funcionários da FOIRN, para assessorar e ministrar as oficinas no Pontão de Cultura Rio Negro; neste último caso, trabalhamos com indígenas Tukano, Tariano, Baré, Desana, Baniwa e Pira-tapuya. Todas as oficinas que ministramos para os indígenas dos Pontos e Pontão de Cultura, foram ministradas no Acre e no Amazonas. No Acre, tive como parceira, na coordenação das oficinas dos PCIs, Camila Machado. Já nas oficinas ministradas em São Gabriel da Cachoeira, para os PCIs do Amazonas e Roraima, tive como parceira Julia Bernstein. Nas formações da parceria Rede Povos da Floresta/Vídeo nas Aldeias trabalhamos com câmeras HDV e com computadores Imac – equipamentos do kit básico, fornecido para cada Ponto de Cultura Indígena - juntamente com laptops da Rede Povos da Floresta e da FOIRN. Já nas duas formações para o Pontão de Cultura Rio Negro (dentro da parceria entre a FOIRN e o IPHAN) trabalhamos com câmeras (de cartão) profissionais, Panasonic¹¹¹.

¹⁰⁸ Este número, segundo as estimativas do próprio ministério, deveria ser ampliado para 150 PCIs nos primeiros anos de parceria.

¹⁰⁹ *Pira-tapuya Bahasa Wehetará* (1976-2013), Diretor da FOIRN entre 2005 e 2012, falecido em 2013. Seu trabalho na área cultural foi fundamental para inúmeros projetos desta, que é a maior Federação Indígena brasileira.

¹¹⁰ Coordenadoras das atividades do Pontão de Cultura da FOIRN em 2010.

¹¹¹ No caso, a câmera Panasonic AG-HMC150 (AVCCAM).

PCIs; formações para indígenas do Amazonas e Roraima em São Gabriel da Cachoeira.



112

Ocorridas em 2010, as formações para participantes de 13 Pontos de Cultura Indígena do Amazonas e de Roraima, possuem algumas características distintas das demais descritas até então. Devido ao grupo multiétnico de participantes¹¹³, optamos por fazer uma metodologia participativa, que buscou a interação entre os alunos presentes nos dois locais onde as mesmas se desenvolveram: na escola Municipal Dom Miguel Alagna e no Pontão de Cultura Rio Negro, da FOIRN. Essa tática funcionou satisfatoriamente, já que muitos participantes filmaram indígenas de outras etnias ou regiões, fato que proporcionou uma pesquisa abrangente, que possibilitou um estreitamento das relações sociais entre quem filma e quem é filmado. Como contávamos com muitos computadores, alguns da Rede Povos da Floresta, dois nossos, particulares, e outros dos próprios PCIs, também optamos por ensinar os

¹¹² Alunos traduzem o material em oficina de cinema, no Ponto de Cultura Rio Negro em 2010.

¹¹³ Segundo os relatos que ouvimos durante a formação, os participantes das mesmas, como na maioria dos casos presentes na dissertação até aqui, foram indicados por possuírem status privilegiado dentro de seu grupo.

alunos a fazer o mapeamento prévio do material, já, paralelamente às filmagens, para otimizar o tempo escasso disponível; trabalhamos com duas turmas distintas, que participaram de duas formações de duas semanas: uma de filmagem e outra de edição. A etapa de filmagem de ambos grupos ocorreu entre 08/03 e 08/04, enquanto a etapa de edição ocorreu entre os dias 02/08 e 17/08.

Cada Ponto de Cultura Indígena trabalhou com dois representantes¹¹⁴; quatro alunos Yanomami vieram de Roraima: Morzaniel Iramari (29 anos) e Dario Kopenawa (26 anos), representaram o PCI Demini; Ivan Xirixiana (25 anos) e Enio Mayanawa (25 anos) representaram o PCI Hutukara, da associação que representa os Yanomami no Brasil. Os grupos dos PCIs do Amazonas foi composto pelos Tukano Tiago Fernandes Sampaio (39 anos) e José dos Santos Sampaio (29 anos) que representaram os Tukano, do PCI Balaio; o Pira-tapuya Aguinaldo Marques Peixoto (27 anos) e o Tukano Ismael Fontes Caxias (39 anos) representaram o PCI Taracuaá; os Tukano Barnabé Paz Neri (29 anos) e Maria Rosilene Prado Machado (18 anos) representaram o PCI de Pari-Cachoeira; o Tariano, Gracindo Aragua Almeida (26 anos) e a Baniwa, Elisangela Fontes Olimpio (23 anos) representaram o PCI de Assunção do Içana; os Baré Alexandro D'elia (16 anos) e Sales Melgueiro de Oliveira (23 anos) representaram o PCI de Cucuí; a Tukana Maristela da Silva de Menezes (36 anos), e os Baré Anair da Silva Sampaio (32 anos) e Eliezer da Silva Sarmiento (30 anos) representaram o PCI de Santa Isabel; o Tariano Celso Jânio Dias Campos (19 anos) e o Baniwa, Estanislau da Silva Pinheiro Filho (22 anos) representaram o PCI de Barcelos; os Tariano João Arimar Noronha Lana (31 anos) e o Tukano, Lair Fontoura Freitas (20 anos) representaram o PCI de Iauaretê.

¹¹⁴ Exceto os grupos que tiveram algum problema pessoal, que atrasou ou impossibilitou a vinda de algum componente.

PCIs Yanomami: Hutukara e Demini¹¹⁵



116

São Gabriel da Cachoeira possui moradores de diversas etnias, e esse foi um fator preponderante nas formações nos limites do território desta cidade, cuja população possui mais de 80% de indígenas. Os Yanomami que participaram das formações, fizeram primeiramente uma pesquisa na CASAI (Casa de Saúde Indígena) da cidade. Morzaniel desde o princípio da pesquisa, na primeira fita que gravou ao lado de Dário, enfatizou o xamanismo, como veremos a seguir, a partir da entrevista que fez com Afonso Yanomami¹¹⁷, um dos pacientes da CASAI, residente de Maturaká:

Morzaniel — Antes você não era pajé, depois você virou pajé, o que você pensou pra virar pajé?

¹¹⁵ Os Yanomami possuem uma população de 19.339 indivíduos (DSEI – SESAI, 2011) no território brasileiro, e 16.000 no território venezuelano (2009).

¹¹⁶ Alunos e coordenadores na Oficina de 2010 em São Gabriel da Cachoeira. Fotos de Alice Fortes.

¹¹⁷ Entrevista presente na Fita “Demini 1”, arquivada na sede da Hutukara, em Boa Vista.

Afonso — Eu pensava, quando outro pajé fazia xamanismo na maloca: “será que eu também consigo?”. Um dia sobrou um tubo de de rapé (*horoma*). Então eles me aplicaram o *yakuana* (rapé), e pensei: “eu também quero fazer isso, como eles, eles fazem bem”. Antes eu pensava no *yakuana*: “Será que é forte, Será que eu vou aguentar isso?”. Um dia eu pedi: “Agora quero me iniciar no que vocês estão fazendo”. Meu tio falou: “Meu sobrinho, você quer fazer isso, então vou te ensinar”. Assim que eu finalmente cheirei o *yakuana*, fiquei tonto. Daí o meu tio pajé me disse, “você *pediu, agora aguenta!*”.

Eu me pintei todo com urucum e tinta preta de copaíba, coloquei rabo de arara no braço e ficou bonito; os meus filhos gostaram de me ver enfeitado. Fiquei animado porque tava sentindo que tava virando pajé, senti como é ser pajé. Assim que terminei de me enfeitar, os pajés sentaram para começar a ensinar, assim que eu cheirei duas vezes, fiquei doído e pensei: “puxa, eu não vou aguentar”. Onde eu tava sentado eles mostraram vários animais, os espíritos; quando eu tava tonto de *yakuana*, vi vários elementos; vi o brilho dos espíritos dos animais. Os espíritos do quati vieram e me cheiraram, e enxergaram que eu estava muito sujo, que tinha muito cheiro, de comida, de namoro, de sal; aí os espíritos limpavam meu corpo e passaram o objeto no corpo - os enfeites que eu usava - e entregaram para a minha mulher. Assim que os pajés me fizeram. Assim que eles fizeram isso comigo. Eles levaram seis dias me aplicando *yakuana*. Depois desses seis dias, eles fizeram uma maloca com pedra, muito pesada, tipo uma montanha. Assim que eles fizeram a maloca, eu comecei a ficar mal. As mulheres em casa choravam por mim, porque eu sofria muito. Quando eles ensinam, não dão comida, foram seis dias sem comida. Depois de seis dias, eles me pintaram de urucum e me deram peixe pra comer. Pra dar peixe, eles pintam, e pra dar mel de abelha, eles também pintam. Quem me ensinou, meu professor ainda está vivo. Durante seis dias é muito difícil, porque sua barriga fica muito vazia, sem alimentação, você sofre muito. Quando eu sofria passando fome, eu usava esse tabaco, mas eles não davam tabaco novo não, só tabaco velho. Quando eu sofria muito, os grandes pajés, grandes professores me ensinaram outro jeito, outro conhecimento, para formar mais, e eles chamaram o espírito da anta pro meu corpo, e ele e aquele, que sai pela boca dele, me ensinou, para poder curar as doenças das pessoas. O espírito da anta chegou no meu corpo e começou a sair um tipo de doença da minha boca. Eu tirei três vezes: assim que eles ensinaram.

Morzaniel — Assim que eles terminaram de ensinar o *xabori* (*trabalho de xamã*), você ficou feliz?

Afonso — Eu fiquei muito feliz, muito animado. Quando os pajés terminaram minha iniciação, eles falaram pra minha família me banhar em água morna. Eu me pintei de novo com urucum, com tinta preta, e coloquei enfeite de rabo de arara. Aí o espírito do macaco me segurou para poder andar comigo porque eu tava muito fraco. Ele me segurou pra poder dançar. Os professores me deram flechas pra eu poder acompanhar. Aí os pajés me deram três músicas, eu imitei e os pajés falaram: “agora que você já imitou três músicas, você pode descansar pra depois fazer *xabori* de novo. A partir de seis horas da tarde eu comecei a cheirar *yakuana* de novo, pra poder imitar as três músicas: foi assim que os pajés me ensinaram. Eu fiquei muito feliz porque eu percebi os espíritos na minha vida e na outra vez que eu cheirei *yakuana* eu não fiquei mal, não fiquei muito tonto, fiquei normal, por isso eu gostei muito. Eu fiquei muito feliz, meu espírito ficou muito feliz, eu comecei a ver os espíritos na minha vida, eu vi milhares de espíritos, por isso

fiquei muito feliz. Na casa dos espíritos que meus professores fizeram, eu dançava como que por cima da terra. Eu vou dar um exemplo: é como quando você vê televisão, é assim que você consegue ver os espíritos. Por isso eu estou aqui na casa de saúde do índio e meu espírito tá passando fome, porque eu não estou cheirando *yakuana* aqui. Eu queria muito fazer *xabori* aqui, mas aqui eles não deixam, os espíritos estão enjoados, passando fome lá em cima, eu vejo eles passando fome lá. Eu tenho *yakuana* aqui, mas eles não deixam.

Morzaniel — Por que eles não deixam fazer *xabori* aqui?

Afonso — Porque o pessoal de saúde daqui estão achando estranho, eles estão proibindo de fazer *xabori* aqui, por isso eu fico com medo deles, se eles não proibissem eu fazia o *xabori* aqui. Os parentes mesmo não tão deixando fazer *xabori*, antes era diferente, na época da FUNAI eles deixavam, agora com a FUNASA eles não tão deixando. (*Faz uma onomatopeia de um espírito animal*). Porque eles estão passando fome, estou agora escutando eles. A noite eu cheiro *yakuana* escondido, aí eu ouço um barulho. Tô percebendo faz tempo que esse espírito de gente que morreu está tentando se aproximar de mim, para chegar na casa dos espíritos. Morzaniel — Você é pajé, né? Quando saiu sangue pela sua boca, o que significou isso?

Afonso — Quando eu tomo muito *yakuana*, minha alma vai pra outro canto, pro céu e pra outros lugares, os espíritos flecham no peito, na alma, e sai sangue pela boca, mas é normal. Sai sangue na minha boca por causa da ponta da flecha do espírito, eu sinto como se fosse fogo no meu peito.

Morzaniel — Você pode me dizer o nome desse que faz sair sangue no seu peito?

Afonso — É o tucano. Depois que os ancestrais que faziam meu *xabori* morreram, foi o espírito deles que chegaram no meu corpo. Eles ensinam, por isso eu até agora tô imitando, foi o espírito deles que chegaram na minha vida, na minha alma. É assim que eu aprendi, quando eu percebi muitos espíritos, meu pai foi pajé e o espírito dele chegou muito pra mim; eu vejo eles, meus ancestrais. As vezes eu fico com medo, as vezes eu fico feliz, por isso eu imito eles, fico com eles. Na minha comunidade tem outros espíritos que ficam lá. Aqui nessa terra tem muitos espíritos e eu vejo eles, tem espíritos dos nossos antepassados, mas tem espíritos maus, que fazem maldade, que prejudicam as pessoas, como eu vejo eles eu falo que eles não podem fazer isso, não podem prejudicar os meus parentes nem fazer maldade. Alguns espíritos não gostam dos seres humanos, eles são muito bravos, outros espíritos são bons. Eles não respeitam ninguém, por isso os pajés que moram em outras comunidades, a gente se comunica, mas a gente fala: "seus espíritos estão bravos comigo". A gente comunica isso. Por isso eu falo com meus espíritos: "vocês não podem fazer maldade". Mas eles não querem nem saber. Mas eu falo com eles: "você não pode fazer isso". Tem outro pajé que mora lá no Maturaká; eu falei pra ele: "você não pode fazer maldade"; e ele ficou com vergonha, porque ele faz maldade com os outros. É assim que eu faço.

Morzaniel possui um grande poder investigativo, pois assim como Afonso, passou pelo aprendizado xamânico Yanomami; contudo - pelo que o mapeamento das primeiras fitas evidenciam - ele também estava interessado nas diferenças entre os Yanomami de sua região, Demini (Roraima), e de Maturaka (Amazonas), sobretudo

no que diz respeito as festas rituais; ele ficou particularmente interessado nas reuniões que as lideranças de Maturaká fazem, antes das festividades, para pré-organizar a obtenção dos alimentos:

Morzaniel — Como que vocês fazem festa, vocês fazem festa ainda?

Afonso — A gente faz festa sim, antes da festa a gente caça e faz anta e macaco moqueado.

Morzaniel — Como vocês fazem festa? Vocês discutem primeiro?

Afonso — Primeiro a gente se reúne pra discutir sobre a festa, consultamos as lideranças pra saber se tem alimento, fazemos *himomayu* (uma das modalidades de diálogo cerimonial) e eles respondem: “eu tenho banana tudo isso”. Aí nós nos juntamos pra fazer a festa. É assim que a gente organiza o sistema da festa. Durante o diálogo, várias pessoas donos de alimentações, de roça, podem contribuir na festa, cada um fica responsável por dar um pouco de comida para a festa. Eles deixam na maloca e a partir de 6 da manhã eles se reúnem de novo para sair para o mato caçar. Ficamos de 15 a 20 dias dentro do mato e quando voltamos para a maloca, nós fazemos reunião e vamos convidar as outras aldeias. Chegando lá, nós conversamos sobre como eles virão pra festa, isso leva uns 15 dias também. É assim que nós Yanomami fazemos ainda, nós não queremos perder nossa cultura.

Morzaniel — Poxa que legal a sua mensagem, muito interessante porque na minha comunidade é muito diferente.

Afonso — A nossa mentalidade, do Maturaká, é diferente, somos outros Yanomami, eu gosto muito da minha cultura, nossos ancestrais nos ensinaram. Por isso é muito importante nós convidarmos as outras comunidades, nossos parentes, e é muito bom quando a gente faz festa porque a gente fica animado e todo mundo gosta, e fica bonito; todo mundo se enfeita, faz festa, fica bonito. A festa é muito importante. É um pouco diferente de você.

Morzaniel — No final da festa vocês cheiram yakuana?

Afonso — No final da festa, a gente organiza novamente todos os jovens adultos e adolescentes pra tomar yakuana, as crianças podem participar, as mulheres não participam, porque é diferente, mas os jovens adultos e crianças participam pra poder cheirar yakuana e fazer o final da festa. É assim que a gente faz. Esse é o nosso costume há muitos e muitos anos, eu gosto da minha cultura, até agora eu uso na orelha.

Morzaniel — Eu também uso.

Afonso — Olha, porque na verdade os não indígenas não conhecem nossa realidade. Eles falam quando a gente vai pros municípios, que a gente é aculturado, eu mostro pra eles minha identidade, que eu tenho furo na orelha, na boca também, eu mostro pra eles.

Morzaniel — Eu também mostro minha identidade.

Afonso — É porque eles pensam que nós somos aculturados mas não é. É importante nosso respeito pela cultura, é importante que os jovens saibam, que a gente explique pra eles como é nosso costume.

Morzaniel — Gostei muito da sua fala, é muito diferente da minha comunidade. Eu não sabia que vocês faziam discussão com outras lideranças pra ter alimento pra festa, eu nunca tinha visto isso. Eu vejo que é muito importante vocês guardarem a sua cultura.

Afonso — Quando eu morrer eu não quero que minha cultura enfraqueça, eu quero minha cultura viva, eu quero que meus filhos, meus netos façam como a gente faz hoje na minha comunidade.

Será que é bom porque aqui não tem urucum pra se pintar, eu quero aparecer na filmagem pintado pra mostrar nossa cultura. Eu tô preocupado, porque sexta-feira tem festa, mas eu vou pegar carvão e me pintar. Mas assim mesmo vou me pintar de carvão. A tinta de carvão não resiste muito, quando a gente dança ela sai, mas vou procurar, ver se acho urucum.

Os contrastes entre os entrevistadores do Demini, e entrevistados do Maturaká, foi se tornando cada dia mais evidente, e notamos essa auto-diferenciação entre os dois grupos, nas respostas dos moradores de Maturaká, e também na própria investigação, conduzida pelos jovens realizadores Yanomami do Demini. Aparentemente incomodados com a perseguição que alguns pacientes da CASAI sofriam por reivindicar tratamento xamânico, a dupla de Roraima, encontrou e entrevistou Pedro¹¹⁸, Yanomami que apoiava os enfermeiros e seguranças que proibiam a prática xamânica nas dependências do centro de saúde indígena:

Dario — Estamos aqui com um evangélico católico. Por que você não gosta de pajelança?

Pedro — Eu gosto de pajelança. Mas olha, meus cunhados são pajés na comunidade. Agora eu quero ser pajé também como eles, porque eu tenho compromissos, sou barqueiro, tenho que transportar os outros para cá, para São Gabriel da Cachoeira; por isso eu não quero experimentar hoje a pajelança. Eu tenho dois filhos, que são adultos. Eles falaram, "meu pai, você não pode ser pajé, nós não queremos isso". Meu cunhado queria me ensinar a pajelança, eu queria ser, mas como meus filhos não querem meu pensamento parou.

Eu gosto do espírito, dos pajés, meu pai era um pajé muito importante. Como eu sou filho dele, eu também quero ser. O canto dos espíritos são bons quando as pessoas cantam, fazem trabalho, cantam para a natureza, para as plantas e os animais; é importante quando os pajés fazem isso dentro da maloca. Mas meu pensamento foi proibido. Meus filhos proibiram, e um outro cunhado meu também me proibiu de ser pajé.

Dario — Pedro, por que você gosta do catolicismo?

Pedro — Porque eu gosto, de rezar, porque meu pensamento foi fixado como católico. Mas eu gosto de pajelança. Assim mesmo eu quero ser pajé, mas tenho um problema de saúde, estou mal de saúde, sou velho.

Dario — Mas porquê você não gosta de pajé, porque, aqui, quando os seus parentes queriam fazer a pajelança você não quis que eles fizessem.

Pedro — Os Pajés têm um espírito muito forte, são importantes, quero voltar a ser isso, mas entrei em palavras muito fortes, o católico é assim.

Dario — Para você é mais importante o espírito (pajelança) ou o católico?

Pedro — Eu gosto dos dois. O espírito (pajelança) é mais forte, o pensamento católico é mais fraco. Estou aqui fazendo tratamento, vou pra Manaus curar isso. Mas quando eu voltar quero pedir para o

¹¹⁸ Entrevista gravada na fita "Demini 2" arquivada na sede da Hutukara, em Boa Vista.

pajé para fazer minha iniciação.

Dario — Pedro, seu pensamento está concentrado, você quer mesmo ser pajé iniciado pelo Joaquim? Como ele é um grande pajé, no futuro você vai ser assim?

Pedro — Sim, no futuro eu quero ser assim. Meu pai é o único que sobreviveu no Maturaká, agora quero me iniciar com ele, quero ser pajé bem forte para ajudar minha comunidade.

Dario — No futuro o que você quer fazer?

Pedro — No futuro eu quero fazer muitas coisas na minha comunidade, ser um espírito forte, isso vai ser uma grande riqueza na minha vida, ser pajé.

Desde o início, a pesquisa no local, trouxe alguns conflitos; algumas vezes os realizadores nos relataram as frequentes tensões entre os Yanomami das duas regiões distintas, como Morzaniel nos disse, logo após a visionagem da segunda fita:

Essas pessoas, esses Yanomami, apesar de serem da mesma etnia, também são meus inimigos, de espíritos e clãs diferentes. É difícil demais, não podemos ir lá todos os dias; eles pedem dinheiro, rede e calção. Está bem difícil¹¹⁹.

Além dos conflitos entre os próprios Yanomami, no início dos trabalhos, os realizadores também enfrentaram problemas de ordem burocrática. Nitidamente incomodados com as perguntas do grupo, os seguranças impediram a entrada do mesmo, exigindo uma autorização da FUNAI, para que as filmagens prosseguissem. Os Yanomami foram até o órgão do Governo Federal, e após muita insistência conseguiram a autorização para continuar as filmagens. Ivan e Enio, depois dessa interrupção, pesquisaram particularmente os ritos de passagem, na entrevista com Esmeraldino, Yanomami¹²⁰ da região do Maiá (uma das cinco comunidades de dentro da macro-região Maturaká):

Ivan — Como são suas festas lá no Maia?

Esmeraldino — Todos os homens se preparam diferentemente das mulheres: usam as penas do Gavião real, dançam tudo durante essa festa, se juntam as mulheres e os homens durante essa festa. Durante essa festa cercamos de gente a maloca, para podermos aplicar o yakuana, e depois que a pessoa está em transe, dançando, usamos a borduna para derrubar uma pessoa; depois essa pessoa que foi derrubada pega o terçado e dá uma surra em quem a derrubou (com o lado cego do facão).

Ivan — Quando as meninas ficam menstruadas pela primeira vez, como vocês fazem?

Esmeraldino — Elas menstruam a noite, e a mãe dela cobre ela de palha para ninguém ver ela. Quando ela tá dentro da palha, ela só

¹¹⁹ Anotação presente no documento “decupagem formação 2” de 2010.

¹²⁰ Entrevista presente na fita “Hutukara 2” arquivada na sede da Hutukara, em Boa Vista.

come banana e toma água com pimenta, e a mãe fala para ela não olhar ninguém. Ela não pode falar, não pode rir, não pode sair, ela fica lá durante cinco dias. Depois tiramos a palha, amarramos, levamos pro mato e colocamos numa árvore¹²¹. Ela não pode olhar para ninguém, porque se ela olha para um caçador, por exemplo, quando ele sobe numa árvore com certeza ele cai. Depois que termina a menstruação, ela sai com as velhas para catarem caranguejo no igarapé, para ela perder o medo, para ela se acostumar. Depois disso, cinco horas da manhã, a mãe pinta ela de novo. Depois dessa pintura ela pode comer normalmente. Depois disso, se ela tem um homem para casar - se ela tem a promessa de um marido - o homem prometido e a mulher têm de usar um canudo da floresta para beber na cuia. Essa menina, depois da menstruação, pode ficar com a mãe e o homem com a família, isso durante esse período de preparação, quando estão estudando o casamento. Depois dessa pintura a mãe dela vai escolher um bom trabalhador para ser marido dela. Mas quem não trabalha, quem só fica em casa, quem é preguiçoso não vai ser o escolhido.

Ivan — E quando a voz do homem engrossa, o que acontece?
Esmeraldino — A gente come banana, come só um pouquinho e joga, assim como peixe, que comemos a metade e depois damos para nossa mãe. Quando estamos nesse período de transição, não podemos nos coçar, temos de usar um galho, também não podemos comer a fruta doce, podemos colher, mas temos que dar para nossa família.

O restante do material, coletado em São Gabriel da Cachoeira pelos grupos Yanomami, contemplou o dia seguinte às comemorações do dia do índio na CASAI; nestas gravações Edmilson, um paciente, contou para Dario sua versão para tal data comemorativa:

Dário — O quê vocês pensam sobre o dia do índio? Hoje não é mais o dia do índio, foi ontem 19 de abril, mas vou perguntar assim mesmo. Os brancos, junto com os indígenas, fizeram esse dia 19 de abril dia do índio e na sua cabeça o que você pensa sobre esse dia do índio?

Edmilson — O meu pensamento sobre o dia do índio, é como uma festa na nossa comunidade, por exemplo, mas o Brasil inteiro discutiu e colocou a palavra dia do índio. Essa é a importância do dia do índio. Mas na minha comunidade isso não é importante, lá a gente se pinta normalmente, tem festa e não tem um dia só. Aqui convidaram a gente para dançar e fazer festa, mas não tem enfeite, urucum, não tem materiais para a gente fazer festa e por isso não fomos. Há muitos anos não existia dia do índio, nossos antepassados não ouviam falar em dia do índio. Em 2003, 2004 nós ouvimos essa palavra “dia do índio”, mas isso já existia. (...) Na minha comunidade a gente usa roupa, tem óculos, mas a gente continua dançando, cantando, se pintando, fazendo a nossa cultura. Não sei. Acho que os indígenas fizeram um planejamento junto com

¹²¹ Ivan comentou na aula que “esse é um segredo que ninguém pode ver, por isso a palha é escondida na mata, numa árvore grande que dura muito, e não numa fraca que quebra fácil. É melhor no Jatobá, porque a menina fica bonita mais tempo, e morre bem velha”.

eles e fizeram isso. Eu acho que os brancos vieram aqui e conheceram o índio, e por isso eles colocaram o dia do índio. Pedro Álvares Cabral, que chegou no Brasil primeiro. Nesse primeiro contato os indígenas moravam aqui no Brasil, e nós Yanomami morávamos na Venezuela, a gente nasceu lá e aí nós chegamos aqui no Brasil. Quando a gente chegou aqui, vários povos indígenas moravam aqui. Aí Pedro Álvares Cabral chegou aqui no nosso país; quando eles chegaram aqui, os indígenas e não indígenas colocaram esse “dia do índio”.

O dia do índio, em São Gabriel da Cachoeira, também engloba o “Festribal”, um festival de danças que dilui os traços das tradições dos povos indígenas da região, numa espécie de espetacularização da cultura. Neste festival, que acontece anualmente no ginásio poliesportivo da cidade, os grupos indígenas se dividem em agremiações¹²² que se autodenominam Tukano e Baré, mas que não necessariamente possuem, em seu grupo, somente integrantes de uma única etnia. Os grupos Yanomami participantes das oficinas, entre outros, filmaram este evento durante as noites de 16 a 19 de abril de 2010. No último dia de festival, os integrantes da agremiação Baré, entraram no ginásio vestidos de Yanomami, fazendo uma coreografia grosseira, que, segundo Dario, ridicularizava sua etnia. Morzaniel e Ivan também ficaram enfurecidos com a performance da agremiação Baré. O grupo chegou a se dirigir para a coordenação do Festribal para pedir satisfações sobre o ocorrido, e Dario ameaçou processar os responsáveis pelo espetáculo que visivelmente caricaturava seu grupo como o estereótipo de indígenas “selvagens e primitivos”.

O processo pelo qual os dois grupos Yanomami passaram em São Gabriel da Cachoeira, decerto, foi um aprendizado, que por um lado evidenciou as tensões presentes entre grupos geograficamente isolados. Essas tensões, em certa medida, podem ser apontadas para a própria dinâmica relacional de muitos grupos ameríndios; Joana Overing e Bruce Albert, por exemplo, afirmam que a feitiçaria, via de regra, vem das comunidades distantes, em suas etnografias sobre os Piaroa (1975) e Yanomami (1985) respectivamente. Os realizadores Yanomami, passaram por essa problemática, já que evidentemente estavam “filmando o inimigo”, ou melhor, os “parentes” de uma região distante, o que significa também, possíveis agressores. No entanto, essa aprendizagem também faz parte de outro processo; de formação e

¹²² Esta organização por agremiações foi inspirada no festival de Parintins-AM, notório pela dicotomia entre as agremiações do Boi Caprichoso e Garantido.

amadurecimento do grupo de documentaristas. Os realizadores, em nenhum momento, desistiram da dialética que a pesquisa lhes trouxe, pelo contrário, em pouco tempo registraram outro modo de vida semelhante, porém com as diferenças que lhes saltaram aos olhos; dentro de uma perspectiva Wagneriana, criaram, ao longo deste processo, “oposições relacionais contrastantes” (WAGNER, R. 1975:187-188). A identidade dos realizadores Yanomami, que entre si já é bem heterogênea (Ivan por exemplo é Xirixana, de uma região bem distante do Demini de Dario, Morzaniel e Enio) se situou no ponto em que o outro difere do eu, e esse fato está explícito nestas primeiras gravações.

No intervalo entre as duas formações, Morzaniel e Ivan, coletaram material nas comunidades Yanomami de Roraima, mostrando um domínio precoce das habilidades de documentar com fluência, recém adquiridas. Ivan registrou o *Reahu* e algumas encenações de xamanismo em Uhiú. Morzaniel, por sua vez, registrou o cotidiano do Demini. O primeiro enfatizou o *xabori*, organizando uma grande encenação, na qual mostrou o diagnóstico realizado por um *xapiri-thëpë* (homem-espírito) gavião real. O espírito-pássaro rastreia a doença num *xapono* (maloca), andando cuidadosamente pelo espaço: confere as redes, debaixo das latas, cuias, cestos, panelas, roupas e tripés de câmeras. Ele afirma: “todas as mulheres estão doentes”. Apontando para o céu, continua: “Antigamente o tatu canastra acendeu fogo e fez fumaça. Pensamos: a fumaça faz a escuridão. Assim nós nos trançávamos com a fumaça para fazer sexo, assim que *Wãikayoma* falava”. Traçando sob sua cabeça um círculo no ar, prossegue: “O espírito do gavião real está rodando para descer”. Ele abre os braços, suas imensas asas de gavião, cujas penas brancas enfeitam sua cabeça. Ele parece planar sob efeito do vento. Dois velhos observam a cena. Um deles narra o que o espírito do gavião está fazendo: “Agora ele está procurando as doenças . O gavião real está voado em círculos dentro da maloca, para procurar as doenças”. O outro velho diz: “Você fica de olho nos espíritos, para achar as doenças. O caminho da doença você vai derrubar abaixo da terra. Logo depois notamos que o mesmo senhor que proferiu essas últimas palavras também é xamã. Ele faz uma *puxação*¹²³, sob a aura de uma mulher e seu filho, que estão em uma rede: retira a doença com as

¹²³ Termo amazônico que designa o gesto de puxar para fora, com as mãos, o agente patogênico do doente.

duas mãos, ao mesmo tempo em que grita. Depois deste primeiro ato, entram cenas de pintura, caça e dança, presentes no *Reahu* (rito funerário).

Ivan propõe o jogo da encenação, de um longo ritual, central na cosmogonia destes grupos. Ele separa as partes distintas do rito, organizando-as em partes, como se fossem atos de uma peça. O Xirixana organiza um teatro original, que em determinados momentos lembra algumas peças de Peter Brook, como “Tierno Bokar” (sobre o importante filósofo africano) no qual o elenco se reveza, num jogo de complementações verbais, que preenchem a cena, trazendo diversos pontos de vista, que se sobrepõem na cabeça do espectador. Sua câmera no início fica próxima ao xamã, e seu percurso de cura, se abrindo posteriormente para os outros atores, que passam a fabular a cena que estamos contemplando. Sem dúvida este foi um momento de extrema originalidade, que evidencia a sofisticação narrativa deste realizador indígena. Este material não foi editado integralmente, porque Ivan não pode estar presente na etapa de edição¹²⁴; o que foi possível traduzir (principalmente por Morzaniel) se transformou no curta metragem “Tradição em Cena¹²⁵”.

Já o cotidiano que Morzaniel Iramari captou em Demini, registra sensivelmente a relação entre a vida dos espíritos de Watoriki (“casa dos ventos”)¹²⁶, uma montanha rochosa e a comunidade homônima próxima a ela. O realizador Yanomami filmou algumas “aulas de xamanismo”. Jovens e crianças aprendendo a complexidade destas práticas: da música do urubu a um xamã transmitindo os padrões dos movimentos corpóreos de determinados animais. Suas filmagens são uma encenação *in loco*, metalinguística, na medida que o diretor rege as cenas *in acto*, por detrás da câmera. Depois de cheirarem yakoana, o pajé canta: “O espírito escondeu as flechas de vocês que são bons caçadores. Quando os espíritos comem eles ficam assobiando felizes”. Aos alunos cabe desvendar esses cantos enigmáticos, memorizá-los, improvisar sobre eles. Ao aprendiz resta assimilar estes conhecimentos, que nos ajudam a ter alguma noção de “como os Yanomami conversam ritualmente”. Na

¹²⁴ Por decisão de algumas lideranças Yanomami.

¹²⁵ Disponível em: <http://youtu.be/b5ZmJ8KVlyI> Acessado pela última vez em 11/06/2014.

¹²⁶ Neste caso Morzaniel traduziu a palavra como “Casa dos Espíritos”, certamente porque o vento, para os Yanomami, não é um fenômeno atmosférico, mas sim um espírito que se aproxima. Ele disse sobre a montanha de pedra: “ali que chegam os espíritos, por isso tem muito vento”.

sequência final, Justino, uma importante liderança do Demini, faz um discurso nostálgico, em sua rede:

“Quando cheiravam yakoana, eles se pintavam todinhos de preto. Assim que eles faziam. Quando as mulheres assavam beiju, elas usavam pena de kujubim. Quem trabalhava com cinza recebia os beijus da mulher. A mulher recebia o beiju, os homens deixavam um cesto grande. Quem cuidava da festa era recebido com beiju entre as mulheres. Assim que eles faziam. Agora nós usamos cesto pequeno. Nossos antepassados usavam cestos grandes. Eles dividiam o macaco moqueado, depois eles cantavam com as mulheres. É assim que eles faziam. Nós lavávamos o macaco moqueado antes das festas. Eles faziam assim, mas eles pararam. Faz tempo que parou a animação. Quando as mulheres morreram parou a animação”.

O material de Morzaniel, que foi sintetizado no curta metragem “Casa dos Espíritos¹²⁷”, revela o domínio que este realizador indígena tem da documentação cinematográfica; ele tem uma profunda noção de continuidade entre as cenas, parece filmar antevendo os cortes, como fazia o notório diretor americano John Ford.

¹²⁷ Disponível em: <http://youtu.be/oJASReyRE0o> Acessado pela última vez em 11/06/2014.



129

Tiago Fernandes Sampaio e José dos Santos Sampaio trabalharam com os parentes Tukano oriundos de sua comunidade, Balaio, que migraram para a periferia de São Gabriel da Cachoeira; em especial com o tio de José, Veridiano Sarmiento dos Santos e sua esposa Domingas Rocha dos Santos. Este grupo se caracterizou pelo tom crítico implementado na pesquisa por Tiago, que se auto-intitula “comunista”, e, sempre que teve espaço, atacou publicamente o modus operandi da cidade capitalista, contrastando-o com o das comunidades indígenas, que segundo o realizador indígena, “é o contrário da primeira”. Logo nas primeiras gravações, já notamos o porque das críticas do participante do Balaio:

José — Há quantos anos você está morando aqui?

Felizberto — Desde 2002. Eu estou morando na cidade sem querer querendo, mas como é o jeito eu fico por aqui. Eu conhece muito bem São Gabriel da Cachoeira. O meu salário mal dá pra alimentar minha família e pagar a energia. As vezes eu recebo por final de semana 10 reais, 50 reais. Eu tô aqui com a minha filha, ela que gasta mais dinheiro. Não estou trabalhando mais e ainda não sou aposentado, estou com 59 anos. Realmente aqui é bom pra quem tem condição, quem recebe um salário bom. Antes essa casa tava mal construída ainda, agora não, ela melhorou um pouquinho, não muito. Esse terreno quem comprou foi minha mulher no valor de mil reais. Antes o terreno tinha uma dívida de 227 reais e a prefeitura não deixava construir, por isso ficou parado. Esse terreno

¹²⁸ A TI Balaio, possui cerca de 350 indígenas, pertencentes a dez etnias: Tukano, Yepamashã, Desana, Kubeo, Pira-tapuya, Tuyuka, Baniwa, Baré, Kuripako e Tariano (Folha de São Paulo, 2009).

¹²⁹ Cena do filme “*Wesé’ri Da’rari Masâ: Trabalhadores Autônomos*” e Tiago Fernande Sampaio traduzindo material na oficina. Foto de Alice Fortes.

tá sem documentação ainda, e o medo que eu tenho é de repente ser expulso. Em comparação com o sítio e a cidade, muito melhor é o sítio; agora aqui não, porque para comer aqui tem que ter dinheiro, aqui os comerciantes vendem muito cara a comida, uma lata de farinha varia de 40 a 50 reais. A cidade é melhor pras pessoas que são funcionários e aposentados. O meu filho Jesus foi fazer um trabalho aqui pra baixo no rio e vai retornar daqui a alguns dias. As vezes eu vou carregar a carga de um caminhão, aí eu recebo, mas as vezes não tem trabalho, então as vezes eu como e as vezes não como. A minha mulher é aposentada e com esse dinheiro ela compra alguma coisa. Quando eu tinha canoa, pescava, mas agora estou sem canoa. Quando chega a noite o rio enche de pescadores, fica muito difícil pescar. Tô querendo retornar pra comunidade no dia 24 porque aqui é difícil de arranjar trabalho. Eu tô querendo retornar¹³⁰.

Em outra cena, Domingas diz que o salário mínimo está muito baixo, de 450 a 480 reais, e que, devido a um empréstimo que conseguiu para pagar a construção de sua casa, mal sobra dinheiro para sobreviver. Completa, dizendo que seu marido, devido a escassez de trabalho em São Gabriel da Cachoeira, migrou para a Colômbia para trabalhar; e mesmo com todas as dificuldades, conseguiu dar educação para os filhos, que fazem biologia e medicina em Cuba. A pesquisa da dupla Balaio continuou, ao longo da formação, com essa perspectiva de “crítica social”, contudo, não podemos limitar a isso, o resultado desta estratégia, pois as cenas captadas pelos Tukano, remetem a um universo bem mais amplo; como em uma, na qual o Firmiano traz sementes de *uirapixuma*¹³¹ para sua esposa Domingas, prometendo fazer um dabucuri para ela, assim que as sementes rendam os primeiros frutos. Além deste galanteio característico, em outra cena, ao limparem o capim de uma plantação de mandioca, Firmiano conta, por meio de uma narrativa, o acontecimento que explica este trabalho:

O capim é mole, mas não acaba. Antigamente tinha um homem chamado Basebo. Esse Basebo mandou fazer uma roça pra nora dele. Esse Basebo colocou cada tipo de enfeite, foi para a roça, se queimou, e falou que agora ela podia plantar tudo o que quisesse. Depois que ele acabou de queimar, nasceram na roça, vários tipos de fruta e de plantas. Ele foi avisar a nora e alertou: “ — Vá lá ver! Mas não vá mijar lá não! Ela viu essa roça tão bonita, cheia de fruta, ficou tão alegre que pulou de alegria e se mijou. Ela se mijou

¹³⁰ Entrevista filmada por Tiago Fernandes Sampaio, presente na fita “Balaio 1”.

¹³¹ Fruta doce, de coloração escura, característica do Alto Rio Negro.

à toa e lá nasceu capim. Isso aconteceu só para nascer capim. Ele também mandou arrancar a mandioca. Quando arrancavam essas mandiocas, suas cascas ficavam lá dentro da terra e elas saíam bem limpinhas. Basebo disse para ela: “ — Chega em casa e não come nada, primeiro você tem que tratar a mandioca. Assim que você terminar de tratar, aí você come”. Ela é teimosa e não obedeceu o Basebo, tomou mingau e kiñapira. Ela se espantou! Viu que a mandioca no cesto tinha criado casca. Ela tinha que raspar. Aí ela convidou os peixes cascudo e bodó. Ela reuniu esses peixes para ajudar a raspar a mandioca. Por isso que o cascudo tem essa boca tão feia. De tanto descascar mandioca com a boca achatou-a. Antes ele não era assim, o peixe ainda era bonito, ela que estragou. Por isso que esse capim nunca acaba¹³².

Esta cena demonstra, o quanto os protagonistas podem interferir no processo documental, transformando uma tarefa cotidiana, em algo que traz, ainda com maior intensidade, a identidade do lugar. Nestas cenas, a câmera grava o passado e o presente em igual medida. Documentar o trabalho, no labor documental indígena, passa por documentar as narrativas que originaram o trabalho. O cotidiano na roça espelha os mitos que constroem incessantemente essa realidade, e o cinema documentário, ao possibilitar essas passagens temporais de um universo ao outro, passa a integrar essa ampla rede de memória coletiva. Ao gravarem cenas cotidianas, grandes passagens de tempo são registradas, como na cena em que Joaquina mostra um surubim no congelador, dizendo que se estivesse na Comunidade, teria moqueado o mesmo. Assim, mesmo sem um discurso mítico que sustente essa mudança, algumas passagens do material dos Tukano do Balaio, se inscrevem neste estreito limiar pelo qual o universo tecnológico dos indígenas pendula; por exemplo, quando os protagonistas divagam sobre a transição da rede de dormir para a cama (Joaquina), e do consumo de alimentos, que passou do chão para a mesa (Firmiano)¹³³. Tiago parecia desconfiar o tempo todo destas vantagens que se encontram nas cidades. Seu discurso sobre os brancos que foram para sua comunidade, sempre era atravessado

¹³² Narrativa gravada na fita “Balaio 2”. No universo do Noroeste Amazônico, Basebo permanece como um testemunho do que Boas chamava de “primitivismo cronológico”. Nestas idades míticas, assim como na Terra sem Mal, que os xamãs Tupinambá perseguiram, na qual as enxadas trabalhavam sozinhas sobre a terra (ELIADE, 1969), o cesto repleto de mandioca também possui agência, e levita da roça para a maloca, para o deleite dos homens.

¹³³ “Se os brancos, que comem em cima da mesa morrem, imagina nós, que comemos no chão”. (Firmiano, na fita “Balaio 2”).

por humor. Ao final da primeira semana de formação, em meio as risadas dos outros participantes, ele contou:

Chegou lá no Balaio uma estrangeira, uma tal de Inga, da Alemanha. Ela queria filmar o Jurupari, dança de instrumento sagrado. Ela queria filmar mesmo. Nesse momento meu pai explicou pra ela assim: " — Senhora Inga, é assim: quando a gente usa esse instrumento sagrado, todos os participantes têm que tomar kaápi, até as mulheres, e dançar dia e noite. As mulheres e os homens tem que tomar kaapi, e quando a mulher fica bêbada, todos os homens tem que transar com ela. O guarda é o último, esse casa com ela." Ouvindo essa explicação do papai, ela não quis mais filmar.

Essa proibição do registro de determinados rituais, é estruturante, e explícita como o grupo pensa o rito e a relação dele com o mundo, ou seja, com sua própria cosmologia. Tentar fazer um registro não consentido, sem dúvida, é não respeitar o limite *dos outros*, e no caso dos formadores, se aproximar de uma estratégia colonialista, que compreende o mundo de outrem, somente através de suas próprias premissas.

O Festribal também foi abordado na pesquisa da dupla do Balaio, na entrevista com outro antigo morador desta localidade, o Tio de Tiago, Veridiano. Nesta ocasião, como nos demais depoimentos e entrevistas colhidos pelos outros grupos participantes destas formações, o tom dele sobre o conhecimento da juventude, e sobre esta festividade contemporânea, foi extremamente crítico:

Tiago — Quantas vezes o senhor já foi assistir as apresentações no ginásio.

Veridiano — Eu fui ver uma noite a apresentação de cada localidade, para eles demonstrarem conforme eles aprenderam. Eu vi a demonstração do seu pai, Casemiro Sampaio, foi muito legal. Eu vi ele cantando com maracá. E Pari-Cachoeira também, com aquele instrumento de *yki' bahsa*. Pela minha observação nenhuma das equipes se apresentou com roupas e enfeites originais. O conhecimento tá acabando. Antigamente tinha uma caixa de instrumentos de várias qualidades pra se enfeitar. Nesse momento, o dono da aldeia, chefe da maloca, antes da festa ele trazia essa caixa, abria no chão e distribuía pra cada pessoa que iria dançar. Esse instrumento só quem poderia pegar são pajés, que são benzidos, se qualquer um pegar é perigoso, pode dar até morte. O pajé distribuía esse enfeite por dupla. Eles amarram o *KF'deô* (instrumento de colocar no tornozelo). Esse pessoal que se apresentou, eu não sei se eles usaram o verdadeiro. O chefe da maloca distribui o *KF'deô*, para os dançarinos, e eles mexem assim, fazendo o barulho. Isso já era assim antes de fazer a demonstração de dança.

Tiago — Antigamente, em que momento começava a dança? Veridiano (olha no relógio, olha pro céu e fala) — Nessa hora mais ou menos. Tem um vaso de cerâmica, que

chamamos de *kaápi'tf*. Uma pessoa trazia esse vaso com *kaápi*. Ele tem uma pintura de urucum, bem pintadinho. Essa pessoa escolhida pra oferecer esse líquido *kaápi*, vai oferecendo pros *bagaroa*, aí ele representa como se estivesse batendo com um pau na perna. Essa pessoa que oferece é porque são escolhidas mesmo, não é qualquer um não. E no momento do oferecimento do *kaápi*, nenhuma mulher pode se entrosar no meio dos *bagaroa*, eles não podem nem sentir o cheiro da mulher.

Nesse momento, quando eles oferecem *kaápi*, vem outra pessoa e oferece uma bebida doce (caxiri), para tirar o amargo do *kaápi*. A pessoa que sente o cheiro da mulher fica doido e sai correndo pra lá e pra cá. Quando bebe o *kaápi*, tem que ficar sentado. Quando o bebedor de *kaápi* levanta, ele fica tendo alucinação, até o toco de madeira parece uma mulher achando graça dele, gritando, mas na realidade não é - isso é excesso de *kaápi* que tá fazendo isso com ele. Certas pessoas quando acontece isso, saem correndo pro mato e é perigoso. Por isso que tem que tomar sentado. Quando eu bebo esse *kaápi*, é combinado com os meus cunhados. Eu digo pra eles: "Eu sou Tukano você é Dessano". A gente senta pra conversar sobre o surgimento do mundo. Quando eu convido meu cunhado, que se chama M' Tuasé. Nesse momento a gente conversa sobre o conhecimento do início do mundo, o que eu sei, eu passo pra ele e vice-versa. A gente fala lá do Rio de Janeiro e da viagem que foi feita. Durante essa viagem todos os lugares, as serras e rios, tudo recebeu um nome. Quando eu tô conversando com meu cunhado, a gente dialoga sobre isso, pra ter mais conhecimento. Agora no mundo atual isso acabou. Ninguém mais tem conhecimento sobre isso. Tiago — O quê você achou da juventude de hoje no festribal?

Veridiano — Eles demonstraram conforme o ensaio deles. Não é uma coisa original, aprofundada. Esse tipo de dança antigamente era respeitada. Quando não se pratica esse tipo de dança direito a pessoa morre. Por isso que para os antigos, a pratica de adoração era conforme o tipo de dança, e o término da dança era só as 9:00 da manhã, do dia seguinte. Só aí eles tiravam os enfeites e guardavam os instrumentos deles. Para não acontecer doenças o pajé faz defumação dentro da maloca, para purificar o lugar e poder guardar esses instrumentos e enfeites sagrados. A pessoa que benze é preparada para isso, não é qualquer pessoa que faz isso não. Esse tipo de material eles guardavam lá em cima, no jirau. No outro dia, eles formavam um grupo e tomavam o resto do caxiri, que denominavam de *wa'busé*. Daí eles cantavam assim (canta). Eles ofereciam o caxiri e denominavam ele de pus. Esse tipo de dança não era pra qualquer pessoa; as pessoas tinham de ser preparadas, como uma forma de teatro, onde tínhamos que imitar alguns seres do mato, que chamávamos de *kusiro*. Esse *kusiro* entrava na maloca e espantava as crianças. Ele carregava folha de sororoca nas costas e cobria o rosto com panelas de cerâmica. Outros imitavam um porco. Entravam na maloca, destruíam tudo, batiam nos esteios e comiam toda a comida que encontrassem. No mundo atual, esse tipo de brincadeira não existe mais, nós perdemos tudo. As pessoas que sabiam já morreram, por isso é difícil achar, e não tem como recuperar. Esses pajés que curavam também morreram, só tem alguns

pajés que ficam mentindo pras pessoas, eles não curam e cobram muito caro. Também tem pessoas chamadas de *sacaca*, que são pajés também, eles mastigam uma semente de batata e viram pajé; nesse momento fica dando relâmpago trovejada. As vezes, quando não dá certo, depois eles mesmo morrem. Isso acontece porque o espírito da floresta tira a vida deles¹³⁴.

O material do grupo do Balaio foi sintetizado no filme de 27 minutos, “*Wesé’ri Da’rari Masâ, Trabalhadores Autônomos*”¹³⁵, editado ao final da segunda formação em 2010.

PCI Taracuá¹³⁶



137

O Pira-tapuya Aguinaldo Diamê Marques Peixoto e o Tukano Ismael Se’ribihî Fontes Caxias, representaram o PCI de Taracuá, distrito localizado na confluência do rio Uaupés com o rio Tiquié. A pesquisa desta dupla de realizadores, nasceu das entrevistas dos mesmos com o Pajé Lino (*Sorî*):

AGNALDO — Nós temos que filmar um personagem pro curso de vídeo e preferimos o senhor.

LINO — Tudo bem.

AGNALDO: Qual é seu nome completo, e seu nome indígena?

LINO — Sorî.

¹³⁴ Material presente na fita “Balaio VII”.

¹³⁵ Disponível em: <http://youtu.be/7HNLw-AZOM4> Acessado pela última vez em 11/06/2014.

¹³⁶ Distrito situado no alto Rio Uaupés, que possui aproximadamente 700 indígenas (UFAM, 2011).

¹³⁷ Cenas do filme “Feitiço de Sopro”.

AGNALDO — Onde você nasceu?

LINO — No Rio Papuri, na comunidade de Monfort, na Colômbia. Nasci lá, vivi um bom tempo lá depois passei para o Brasil.

AGNALDO — O senhor vai falando da sua vida até agora, até os dias de hoje.

LINO — O motivo que me fez sair da Colômbia foi que a gente vivia lá e durante as cerimônias tinha um padre que era muito ruim, ele não gostava da nossa cultura. Quando a bebida chegava eles pegavam o pote de caxiri e jogavam fora. Por isso, um dia eu tive uma briga com o padre, nós batemos no padre, aí chegou o comissário e falou que era pra nós sairmos, que não dava pra gente morar ali — que complicava demais com os padres — porque nossa família era muito brava. O comissário falou que o padre não presta, que ele trata mal você, que toda vez durante a festa ele faz isso. De lá eu fugi para Pari Cachoeira, onde encontrei minha mulher. Depois de muito tempo chegou outro Padre, o Clemente, que queria que eu voltasse para Monfort, porque meu pai morava lá. Meu irmão tinha me chamado para eu voltar e tomar conta dos filhos dele, que estavam estudando. Mas o comissário também falou que não era para voltar, pois o novo padre me trataria igualmente mal, como o anterior. (...) Um cunhado meu brigou com o pessoal do Monfort, houve uma trovoada, uma briga entre as famílias, mesmo uma estando do lado brasileiro e a outra colombiana. Eles tinham inveja de mim, meu cunhado tinha inveja de mim:

— “Não queremos Seu Lino aqui em Papuri, pois ele está muito poderoso”.¹³⁸

AGNALDO — Isso foi uma competição entre os poderes dos dois pajés. Depois de muito conflito, o velho Lino estava sentado no dia de festa, bebendo caxiri, quando seu cunhado mandou um raio na direção dele, mas pegou do lado e ele escapou por pouco¹³⁹. Depois desse sopro (feitiço) seu Lino preferiu vir para São Gabriel, para a

¹³⁸ Christine Hugh-Jones, no clássico *From the Milk River*, que analisa alguns povos do rio Uaupés (em especial os Pirá-paraná), escreveu sobre esta necessidade de controlar os poderes xamânico: “*Si podemos asumir que anteriormente existieron los guerreros, jefes y sirvientes especializados, podemos imaginar que el chamán estaba efectivamente controlado por su dependencia de los otros. Sus poderes metafísicos para matar estaban correspondidos por los poderes concretos del guerrero y, se disse, que los chamanes muy peligrosos, frecuentemente, eran asesinados por abusar de su poderes*”. HUGH-JONES, C. (1979:87).

¹³⁹ Sobre o xamanismo na região, a mesma etnóloga inglesa escreveu: “*Los poderes positivos, dadores de vida y protectores del chamán, están acompañados de poderes destructivos. Idealmente, los primeros se usan a favor de los parientes agnáticos mientras que los segundos están dirigidos contra los miembros de grupos externos*”. HUGH-JONES, C. (1979:95). Jean E. Jackson, que estudou os grupos Tukano do Noroeste amazônico, é mais categórico, afirmando que “bons xamãs nunca praticam feitiçaria contra pessoas de sua própria comunidade” JACKSON, J. (1983:195). Joana Overing e Bruce Albert, afirmam que a feitiçaria, via de regra, vem das comunidades distantes, em suas etnografias sobre os Piaroa (1975) e Yanomami (1985), respectivamente. O interessante relato do Sr Lino, demonstra a exceção a regra, ou seja, que no Noroeste Amazônico, nem sempre a feitiçaria parte de longe, podendo ser motivada por inveja, ou mesmo por disputas de poder, entre membros que residem na mesma comunidade. Stephen Hugh-Jones, ao se debruçar sobre o tema, escreveu que “a habilidade de curar e a habilidade de matar aparecem como inseparáveis e complementárias elaborações do discurso mítico, que distingue-se pela sua construção retórica e com as suas condições simbólicas de uso”. HUGH-JONES, S (1994:36). (Tradução Minha).

briga não ficar pior. Seu Lino então se estabeleceu num sítio chamado Ponta Fria, acima de Taracuí. Lino morou um bom tempo nesse sítio, e se estabeleceu com a família de seu outro cunhado.

Após coletarem esta resumida narrativa de parte da trajetória do Pajé Lino, os realizadores se reuniram com os Tukano colegas de curso, Tiago (do PCI Balaio), Maria e Barnabé (do PCI de Pari Cachoeira), para realizarem uma encenação que mostrasse principalmente a guerra entre os dois cunhados pajés. Os alunos conseguiram os artefatos específicos para a encenação do “sopro” (feitiço): um banco Tukano¹⁴⁰, um segurador de cigarro¹⁴¹, tabaco, palha de cigarro e uma batina de padre salesiano (que ilustraria um conflito recorrente na região, entre os clérigos e pajés). A *mise-en-scène* se desdobrou em São Gabriel da Cachoeira, no quintal da casa do biólogo Bruno Vinícius (do ICMBIO), em uma tarde húmida e ensolarada. Fui convocado pela dupla, para ser o padre colombiano, que não deixava os Tukano beberem chicha (cerveja de mandioca, chamada de caxiri no território brasileiro). Tiago, do PCI do Balaio, fez o papel de cunhado do Seu Lino, que lançou o “feitiço de sopro” sobre o mesmo, interpretado por Ismael. No caso, o sopro de fumaça, lançado por este pajé, quando o mesmo estava sentado em um banco tukano, é um feitiço geralmente mortal; porém temos que considerar que, assim como Stephen Hugh-Jones discorreu sobre as habilidades de curar e matar partindo do discurso mítico, neste contexto também, os sopros, apesar de possuírem via dupla, são inseparáveis e complementares, podendo quitar a vida e restabelecê-la¹⁴². O sopro é veículo do agente patogênico, que se transforma em raio, direcionado a vítima do

¹⁴⁰ Hugh-Jones ao pesquisar as atividades xamânicas, notou a importância dos bancos Tukano nestes processos: “*Se sientan en bancos antiguos especiales reservados para usarlos durante este ritual. A los bancos, llamados ‘las cosas del chamán’ (kumuro), se les identifica con montañas, con las moradas de los espíritus y con las malocas de los espíritus humanos y animales (llamadas ‘las malocas donde se despierta la gente’ masa yuhiri wi). Sentarse en un banco como éste es ubicarse en lo alto y constituye un elemento esencial de los poderes adivinatorios del chamán; soplar, así como otros actos chamanicos, se hace siempre sentado en un banco*” HUGH-JONES, S. (1979:173).

¹⁴¹ Seguradores de cigarro, como todos os objetos inanimados presentes em comunidades indígenas possuem agência. Este modo de pensamento, intitulado dentro da antropologia de “animismo”, faz com que estes objetos sejam preparados (benzidos) antes e após seu uso. Conforme um relato que ouvi em Caruru Cachoeira (Kotiria) os seguradores de cigarro possuem sexos particulares, e eram segurados por servos Hupda. Portanto, o segurador de cigarro é um objeto de suma importância, que também simboliza a ordem hierárquica presente na região.

¹⁴² Stephen Hugh-Jones fez importantes reflexões sobre o ato xamânico de soprar: “*Cuando los chamanes soplan conjuros en los rituales, se cree que sus almas dejan sus cuerpos y viajan a través de diferentes niveles del cosmos (basicamente los de cielo, tierra y agua). Esta capacidad para mediar entre diferentes niveles cósmicos es vista como la clave de la capacidad del chamán*”. HUGH-JONES, S. (1979:172).

feitiço. O sopro, nesta situação de ataque, está repleto de “palavras feitiçeras”, que são murmuradas previamente sobre o cigarro pelo pajé. Ao lançar o sopro essas palavras viajam até a vítima, que pode tentar neutraliza-las ou se desviar das mesmas. O sopro provoca estes raios que atingem as vítimas do feitiço durante o dia¹⁴³.

Posteriormente, durante a oficina de edição, inserimos o efeito especial de raio na cena, à pedido dos alunos. Segundo eles, só o som do trovão não bastaria para trazer novamente aos dias presentes a veracidade do relato do Seu Lino. Devemos notar que, dentro do universo ameríndio, não existem mortes naturais ou acidentais: toda perda humana está associada a nociva atividade supramundana. Este curta metragem, talvez, seja o primeiro produto audiovisual que mostra um modo de feitiçaria na região. Obviamente este é apenas um modo de lançar o feitiço, pois o veículo que lança o agente patogênico muda de tempos em tempos.



De acordo com outros relatos colhidos durante as oficinas de audiovisual que ministrei na região, existem diversos veículos para atirar feitiços (sopros). Um feixe de luz de lanterna pode lançar um feitiço, que ao atingir a vítima, age maleficamente

¹⁴³ Todos os relatos que ouvi na região fazem esta distinção: feitiço de sopro, que provoca raio, cai em torno de meio-dia.

¹⁴⁴ Aguinaldo Diamí Marques Peixoto e Ismael Se’ribihî Fontes Caxias editando com a ajuda do monitor Barnabé. Foto de Alice Fortes.

sobre a mesma¹⁴⁵. A *kiñapira*, uma sopa de pimentas e peixe, clássica do noroeste amazônico (cuja versão também pode ser encontrada nas Guianas, entre grupos Tupi e Karib), também pode conter feitiço de rastro. O pajé, no caso, deve colocar partes da vítima, como cabelo, ou a unha, na *kiñapira*; posteriormente, ao ferver a mistura, garante a morte da mesma em instantes¹⁴⁶. Dentro da conjuntura do Noroeste Amazônico, podemos notar que a feitiçaria se mantém, independentemente da tecnologia empregada como veículo da mesma.

O xamanismo, portanto, foi o tema central trabalhado pelo grupo, que foi o único que recorreu a encenação para complementar o material documental, colhido no bairro Dabaru — na casa do Seu Lino — que mora com sua filha Salete (uma das cozinheiras que abastecem a feira de produtos rionegrinos, realizada todos os sábados, ao lado do ginásio poliesportivo da cidade). Um dos aspectos significativos desta experiência, que rendeu o filme “Feitiço de Sopro”¹⁴⁷, foi a interação de integrantes de três Pontos de Cultura Indígena (Taracuí, Pari Cachoeira e Balaio), que mal se conheciam antes. Durante a encenação, os participantes mais velhos, como Tiago e Agnaldo, mostravam para os mais novos, Maria e Barnabé, os detalhes das sessões xamânicas; como o tamanho certo do “cigarro de feitiço”, a postura correta de se sentar no banco Tukano, entre outros saberes. O processo de documentar a cultura, trouxe para o repertório dos jovens de Pari Cachoeira, um xamã à moda antiga, além do discurso crítico do mesmo, em relação aos padres missionários. Assim como notara Marshall Sahlins, ao estudar os havaianos, a cultura, no caso, transposta por documentaristas indígenas de um senhor oriundo do interior da floresta, para uma encenação realizada no universo urbano rionegrino, funcionou como uma “síntese de estabilidade e mudança, de passado e presente, de diacronia e sincronia”. SAHLINS, M. (1987:180).

¹⁴⁵ Informação repassada pelo antropólogo Pedro Rocha, durante uma pausa, na terceira oficina com os Kotiria.

¹⁴⁶ Informação colhida por mim, durante uma entrevista com o Kotiria, *Da'pori*, em janeiro de 2013.

¹⁴⁷ Disponível em: <http://youtu.be/5BpIU3n3Xek> Acessado pela última vez em 11/06/2014.



149

O Tukano, Barnabé Paz Neri e Maria Rosilene Prado Machado, representantes do PCI de Pari-Cachoeira, trabalharam com os avós de Maria, João e Amélia Machado. O cotidiano do casal foi captado durante duas semanas, assim como a relação dos mesmos com as netas. Neste *approach*, muitos aspectos acerca da diferença entre ambas gerações foi evidenciado, principalmente relativos as mudanças significativas no *modo de ser* das jovens mulheres Tukano. A dupla também abordou a descaracterização dos ritos transpostos das comunidades indígenas para o Festribal, e os câmbios comportamentais dos indígenas, uma vez inseridos em ambiente urbano. Essas transições no *modos vivendi e operandi* Tukano, foram percebidas pela dupla de Pari-Cachoeira, que passaram a conhecer mais profundamente a etno-história de seus parentes através destas gravações, como podemos observar, a seguir:

Maria — Estamos fazendo um curso de filmagem vô, e queremos saber como é o seu nome, de onde você veio e tudo mais.
João — Meu pai, Júlio que era capitão de Pari-Cachoeira, veio de baixo e veio subindo e foi passando até chegar em Pari-Cachoeira; as terras dele terminam um pouco depois de Pari-Cachoeira. Tinham 4 grupos que eram parceiro deles. Nos tempos dele chegaram os brancos e fizeram escravos. Os pais dele viajavam com o grupo dos brancos. Lá em Pari-Cachoeira não tinham gente ainda. Tinha um grupo Tukano, que vivia lá, só eles viviam lá. O pajé falou que na comunidade de Pari-Cachoeira tinha dos rios e tinha uma ilha no meio, onde existia um cone feito de dente de

¹⁴⁸ Distrito situado no Rio Tiquié – principal afluente do Rio Uaupés - que possui aproximadamente 650 indígenas (Exército brasileiro, 2010).

¹⁴⁹ Maria e Barnabé editando com Pedro Portella, e uma cena do filme “Vovô Ralhão”. Fotos de Alice Fortes.

onça que ficava no meio da ilha. Os pais dele moravam num rio perto de Iauaretê, de lá eles foram pra Pari-Cachoeira. O apelido do clã deles era *Batitoronã*, mas o nome mesmo era *Ye' parâtomara*. Tem vários grupos e aos poucos o chefe, o velho que chegou lá, foi dividindo e deixando um grupo em cada lugar ao longo do rio. Tinha o capitão que era chamado João Siqueira, depois passou a ser o José Metre¹⁵⁰, isso foi no tempo do Capuchinho, lá tem uma cachoeira chamada Tukano; lá que morava o grupo dos Capuchinho. Com eles que o José estudava. Lá tinham as flautas do Jurupari, e ele sempre fazia ritual do Jurupari, e os padres jogaram as flautas no rio. José Metre era avô dele e filho de Júlio. Nesse tempo o grupo dos Capuchinho engravidava as mulheres e por causa disso o José expulsou esse grupo dos de lá. Foi o Júlio que chamou os missionários, porquê, na época, Iauaretê e Pari-Cachoeira, não existiam ainda; tinham só as missões de Manaus, São Gabriel e Taracúá. Quem comandava a congregação Dom Bosco era Dom Pedro Massa, aí o Júlio foi até Taracúá, pedir pra ele construir uma missão em Pari-Cachoeira, porquê lá não tinha sal, sabão, roupa, e ele tinha que vir remando pra comprar essas coisas em Taracúá. Aí ele pediu pra Dom Pedro Massa que mandasse os padres para Pari-Cachoeira pra que fizessem batismo, casamento, primeira eucaristia. Na época ele era criança. Os padres iam nas malocas dos índios, filmavam e não dizia que era pecado, depois de filmar bastante eles foram dizer que era pecado. Aí quando ele cresceu as malocas, as danças não existiam mais, o padre já tinha proibido. Aí ele cresceu, estudou com os salesianos, comia junto com eles, ensinaram o catecismo e essas coisas. A religião dele é católica. Ele viveu lá com os salesianos, onde encontrou a mulher dele. Morou muito tempo lá e depois veio como aposentado pra cá. Quando ele chegou aqui, não tinha casa, então ele pagava aluguel. Os meus parentes não gostavam daqui, daí resolvi procurar outro lugar. Encontrei outro lugar e construí essa casa, pois antes gastava dinheiro com aluguel. Tenho outros parentes que moram na praia, outros estão em Belém, Macapá e Brasília. Procurei um terreno, junto com minha filha, que virou freira, a irmã Rosilene. Ela procurou o Dom Song¹⁵¹, que arranjou por 12.000 reais, o terreno onde eu construí minha casa. (...) Como eu já tinha casa, meus netos vieram morar comigo. Agora estou aqui fixo, porque meus netos disseram para eu ficar aqui, pois tenho terreno, roça e estou aposentado. Mas eu tinha roças na comunidade de onde vim e queria voltar para lá. Como eu vim para cá, as roças acabaram e meus parentes falaram para eu não voltar, que já que eu tinha vindo para a cidade, que era para eu ficar: "você já foi, agora fica lá, não volte mais". Tive que esquecer de lá e agora estou aqui, permanentemente.

Amélia — Sou Tuiuca, o nome da minha mãe é Helena, o nome de benzimento da minha mãe é *Pirôdhio*. Meu pai se chamava Henrique, ele morreu quando eu era criança, nós morávamos na fronteira. Depois da morte dele fui com minha irmã para Pari Cachoeira, onde estudei por 3 anos. Minha irmã Maria José estudou comigo por 3 anos, depois voltamos para a fronteira para encontrar minha mãe. Chegando lá, ela nos mostrou o trabalho de nosso finado pai, suas roças(começa a chorar).

Fiquei lá um tempo, voltei para Pari Cachoeira e fiquei 3 anos. Lá

¹⁵⁰ Palavra derivada de “Mestre”, Segundo João Machado.

¹⁵¹ Dom José Song Sui Wan, Bispo salesiano (natural de Xangai), atuante no Rio Negro, falecido em 2012.

encontrei o Seu João e casei com ele. Depois de 5 anos tive meu primeiro filho¹⁵².

Maria voltava entusiasmada após de cada dia de gravação, partilhando cada nova descoberta, sobre seus antepassados, com seu parceiro Barnabé. O engajamento da dupla no universo documental, bem como o domínio precoce do computador e do programa de edição, foi tamanho, que eles foram escolhidos por nós, para monitorar as atividades de todos os grupos restantes. Essas tarefas complementares, no entanto, não afetou o rendimento da dupla. Logo nos primeiros dias de filmagem, os avós de Maria já estavam completamente a vontade, perante a câmera da neta; como em uma cena, na qual os realizadores Tukano, esperaram o casal chegar - na porta da casa do Sr João - que já entra falando:

João — Um professor de Pari cachoeira está descendo para ir no festribal, ele não conhece dança tradicional, nem sei como ele vai conseguir se apresentar! Que horas são?

Amélia — São quatro horas.

(Ela pega acaí na geladeira e serve numa tigela verde).

João — Falei com meu filho no telefone. Ele disse que o barco com o povo de Pari-Cachoeira não chegou: "O tal professor dançarino não vai chegar para o Festribal " (solta uma gargalhada).

Amélia — Vocês da filmagem, não vão comer?

João — Eles vão comer! Claro mulher! Traz logo a comida para cá que eles vão comer sim! A gente ia colocar a comida no chão, mas colocamos em cima da mesa, para o pessoal falar: "olha só como eles estão virando brancos!" (gargalhadas). (...) O quê seus colegas estão fazendo uma hora dessas?

Maria — Estão filmando por aí.

João — Não vou participar, nem assistir o Festribal. Em cidade grande eu não participo disso, imagine numa cidade pequena como essa! (Risadas).

Esse povo que vai chegar para o Festribal está atrasado, acho que não vão chegar! (...)

O casal assiste televisão sentado no sofá, concentrados num filme que passa na Rede Globo. No intervalo, passam imagens do Festribal.

Amélia — O tal professor já deve estar mais inteirado nessas coisas de dança, de cultura, porque já tem um tempo que ele tá morando lá.

João — Qual estrofe, que parte que ele vai cantar?

(João canta, para mostrar quem sabe cantar o canto tradicional, coisa que para o Sr João, pelo visto, não acontece no Festribal).

João — Se ele veio cantar, ele vai cantar desse jeito, nesse ritmo! (Ironiza).

Nos outros dois dias posteriores, os jovens realizadores, continuaram

¹⁵² Entrevista presente na fita "Pari-Cachoeira 1".

filmando o cotidiano do casal, em especial, o modo de obter os alimentos na cidade: o Sr João indo comprar açaí em um carro que vende a iguaria em algumas ruas da cidade. A dupla decide mostrar as filmagens do Festrival que realiza, durante as noites, no ginásio poliesportivo de São Gabriel da Cachoeira. João, nessas ocasiões, fez uma análise das danças, para a neta, enquanto assistia:

João — Eles estão cumprimentando as pessoas que recebem eles, antes de dançar. (...) Eles estão dançando bem, mas aquela mulher que está gritando, não tem fôlego. Terminaram uma parte da dança. Antigamente era o mesmo cariçu, mas o ritmo era um pouco diferente. (Solfeja, mostrando como o ritmo era mais rápido). Tem muitas qualidades de dança, *ihkia bahsa*, *bua bahsa*, *werĩ pama*, entre e outras. O meu pai dançava essa dança, *kai bahsa*, ele começava a dançar meia noite e ia até de manhã. Essa dança que vocês mostraram, tem uma mulher que canta: "ãããããããã". Essa mulher tem que se preparar, desde criança pra fazer isso, pra ter fôlego. Essa que cantou aí não consegue ficar nem 10 segundos.

Maria — A vovó também fazia isso?

João — Ela tem muito fôlego! O pessoal de Pari-Cachoeira dançou bem. Eu não posso dizer que eles fizeram errado, porque eu tô morando aqui; se eu tivesse lá eu podia dizer. Eu não reconheci a dança que eles fizeram no ginásio. Eu tô tentando saber, mas tenho dificuldade. Eles dançaram só duas partes.

Maria — Antigamente eles dançavam o dia inteiro, ou era mais de um dia?

João — depende da música. Eles se preparam e ficam na frente da maloca pra dançar, começa bem cedo. Quando começa a ficar pronto, o chefe da dança entra com *Yaigf*. Ele entra, roda a casa, para no meio, bate 3 vezes e saúda as pessoas que respondem. Ele cumprimenta o pessoal antes de começar a dança. Depois disso ele bate de novo. Depois de cumprimentar o pessoal, o povo que vai dançar já entra em fila: uma fila na direita e outra na esquerda. Quando eles entram, tá tudo arrumado. As vezes, o pessoal que vai dançar, se arruma lá dentro, e as vezes já entra arrumado. Depois de se arrumarem, eles começam a dançar. Os bagaró, que ficam no meio das pessoas, usam osso de onça nas costas. No osso tem tipo uma pedra que eles usam, pra ficar tipo um maracá. Do osso sai som também, tipo uma flauta, (imita o som). Um começa e o outro responde. Começa a dançar as 9 da manhã, amanhece e no outro dia termina. Termina no outro dia por volta de 3 da tarde. (...) Eles dependiam do canto, se era mais longo eles dançavam até outro dia. No outro dia eles paravam até quatro da tarde. Costumavam dançar dois dias; começavam nesse e terminavam no outro.

Maria — Tinha caxiri também, vovô?

João — Tinha muito! As mulheres se casavam com os homens porquê eram trabalhadoras.

Maria — Se fosse eu, nem fazia esse caxiri.

João — Entre as apresentações de Pari-Cachoeira, Iauaretê, Taracua e Balaio acho que a de Pari-Cachoeira vai ser campeã, por que eles dançaram muito bem, foi bonito. O pessoal se apresentou bem. Seu Laureano Tuiuca, foi o responsável pela dança, e não posso dizer que ele cantou errado, ele fez o que pode. Os que vieram dançar são do interior, por isso que não posso dizer que eles tão fazendo errado. Quem mora na cidade é diferente. Quem mora aqui, pode tocar violão, teclado, guitarra, sanfona, banjo e violino.

A câmera, no caso deste material - realizado na periferia de São Gabriel da Cachoeira - pode ser encarada sob a perspectiva provocativa do antropólogo americano Jay Ruby, que ironiza a pretensão de Malinowski, de ver o mundo através dos olhos nativos (MALINOWSKI. 1922). Segundo Ruby: "Se os antropólogos querem ver o mundo através dos olhos nativos, por que eles não simplesmente assistem seus vídeos?" (RUBY. 1995:77)¹⁵³. A câmera, neste ambiente familiar Tukano, mostra algumas relações sociais existentes dentro do 2º Grau de parentesco, ou seja, entre avós e netos. Esta entrada "através de um ponto de vista nativo", chega a ser confrontada pelo patriarca Tukano, quando ele ironiza a necessidade da plateia, não indígena, de ver os indígenas, como ele, comerem no chão. Essa suposta "aculturação" dos indígenas residentes em São Gabriel da Cachoeira, também é evidenciada pelas críticas de João, durante a visionagem da "espetacularização da cultura" presente no Festribal. Nesta "rua de mão dupla", João busca mostrar que, mesmo morando na "cidade grande" com sua esposa, sabe mais sobre sua tradição, que os parentes de Pari-Cachoeira. Além destes significativos eventos, também notamos a relevante postura de Maria, de negar a feitura de caxiri. Sua negação à divisão entre sexos, que caracteriza as atividades produtivas de seus antepassados, não deve ser interpretada como uma simples "quebra de tradição", e sim como uma revolucionária postura feminista indígena. Ela nos confidenciou, que não desejava servir de trabalhadora, para saciar homens embriagados. O "não fazer", no caso, remete a toda uma nova geração de mulheres da região, que busca o próprio protagonismo, se inserindo no ambiente das universidades, e da capacitação profissional. Outra, das cenas mais significativas do material, se refere ao Sr. João dando conselhos para sua neta Daiane. Os conselhos, que aos poucos adquirem tom de cobrança, são direcionadas a um certo namoro da neta, com um homem que "mora de aluguel", em uma famosa hospedaria da cidade. O Sr. João não concorda com os novos hábitos dos casais, de "se amigarem" (morarem juntos), sem passarem, como ele e sua esposa, pelo casamento civil e religioso. Ele critica severamente estes novos hábitos, falando que depois, supostamente, quando as coisas dão errado, "a mulher

¹⁵³ (Tradução minha). No original: "*If anthropologists want to see the world through native eyes, why don't they simply watch their videos?*".

vem pedir para ele benzer um cigarro”¹⁵⁴, certamente para corrigir, pela magia, essa falta de vínculo “oficial”. Aparentemente, as críticas do Sr. João, que serviram ao título do filme, de 17 minutos, da dupla de Pari-Cachoeira, intitulado “Vovô Ralhão”¹⁵⁵, também se traduzem na visão crítica do mesmo, sobre os casamentos de indígenas com não indígenas (geralmente de origem militar), cada vez mais comuns na região. Se por um lado, casar com não indígenas, faz com que as mulheres e famílias indígenas tenham um maior grau de acesso aos disputados bens materiais e de serviços - por outro lado - os casamentos tradicionais, que garantem os nomes, benzimentos, e a continuidade da tradição indígena, podem ser afetados com tal prática¹⁵⁶.

A Tukana Leila Pedrosa, ao compartilhar o filme “Vovô Ralhão” em uma rede social, em 2014, escreveu,:

Dia-a-dia típico de uma família indígena atualmente, que não tem muita diferença das outras...inclusive da minha... O diálogo é a língua tukana, uma das várias que são faladas na região do Alto Rio Negro, a língua falada pela minha mãe, tios, primos, etc é a mesma desse filme... Simples, singelo, humilde, rico e puro!

PS: Caxiri é uma bebida indígena que é feita de uma fruta chamada pupunha que tem “o mesmo processo que o vinho”, é fermentado e dá pra embriagar, eu que o diga. Tomava escondida para não levar cascudo dos meus velhos.

Esse pequeno texto resume a relação da estudante de enfermagem, de São Gabriel da Cachoeira, com o filme; como notamos, a visionagem deste conteúdo pela audiência local, indígena, é tão ou mais relevante, que a trajetória do mesmo fora de seu meio.

¹⁵⁴ O Sr João, por também trabalhar com pajelança, fazendo benzimentos esporádicos, deve ter se referido a um benzimento de cigarro, para solucionar algum problema matrimonial, oriundo das uniões contemporâneas supracitadas. No caso, ele também pode ter se referido ao que LASMAR chama de “zona de incerteza” em relação à identidade das crianças nascidas das uniões entre mulheres indígenas e homens não indígenas. Esta identidade depende do benzimento de proteção, aplicado no recém nascido, chamado *Vetidarêse*, que garante um nome ancestral, que possui importância para o tratamento xamânico. (Informação obtida através da pesquisa, que analisarei posteriormente, de Armindo Pena Seribí Tukano). No caso, se eventualmente Daiana se casasse com um não indígena, a transmissão do nome e de uma alma ao filho da mesma, seria dado pelo próprio Sr. João, seu avô materno. (LASMAR, 2005).

¹⁵⁵ Palavra corrente na região, que significa “dar bronca”. Disponível em: <http://youtu.be/kj1d5SBo8Js> Acessado pela última vez em 11/06/2014.

¹⁵⁶ Estas relações, entre mulheres indígenas e brancos, geralmente entram em declínio após algum tempo, devido a forte dependência das primeiras em relação aos segundos, como observou LASMAR (2005:207).

PCI Assunção do Içana¹⁵⁷



O Tariano Gracindo Aragua Almeida, juntamente com a Baniwa Elisangela Fontes Olimpio - representantes do PCI de Assunção do Içana - optaram por documentar um pouco do cotidiano de Ivaneide, uma artesã Baré, que reside há 12 anos em São Gabriel da Cachoeira em meio aos filhos e netos que zanzam pela sua pequena residência de dois cômodos. No início dos trabalhos eles gravaram-na, preparando as peças para vender para os turistas, que chegavam na cidade, em ocasião do Festribal:

Eu tinha feito muito e já vendi 20. Agora estou fazendo para o dia do índio mais. De sete as onze da manhã, faço quatro colares, e de noite mais quatro. Nessa época, do dia do índio, do Festribal, ganho 700 reais. Agora eu fiz 51 colares. Eu estou morando aqui há doze anos, só vivendo de artesanato. Agora estou sentindo dificuldade de morar na cidade, que meus filhos ficaram grandes e começam a sair demais, aprontar muito". Nasci em Nazeré de Baixo, no Rio Içana mas nos mudamos de lá por causa dos estudos. Meus pais são do Rio Negro, da Comunidade Santa Isabel. Minha mãe é do Rio Xié. Eu sou Baré, mas fui morar no meio dos Baniwa. Meu marido é Baniwa. Na véspera do dia do índio, eu faço mais colares e cocares. No ano passado sobraram alguns cocares, que dei de graça. Depois me arrependi, porquê apareceram compradores, e já não tinha mais nenhum. Faço os cocares com pena de galinha e de garça. No ano passado eu fiz 104 amarradores de cabelo de pau-brasil. Me perguntaram porquê eu não faço parte

¹⁵⁷ Comunidade que possui 324 moradores (DSEI 2010), majoritariamente, Baré e Baniwa.

¹⁵⁸ Elisangela Fontes Olimpio e Gracindo Aragua Almeida, partindo para um dia de filmagens. Foto de Alice Fortes.

de uma associação de artesãs, respondi que é porquê as outras mulheres são invejosas. Quando me encomendam artesanato, faço, e no dia da entrega, se ganho muito dinheiro, coloco no banco. Não gosto de associação, prefiro trabalhar sozinha. As vezes, quando tem encomenda, trabalho até meia-noite. Tô quase terminando, vou buscar meu filho, que ele tá chorando.

No dia seguinte eles voltaram ao local para gravar mais cenas, e encontraram, além da artesã fazendo colares, sua tia tingindo bolsas. Em seguida, acompanham o trajeto de Ivaneide pela cidade; ela e o marido passam pela casa de um vizinho que confecciona pequenos animais em pau-brasil, depois vão para o mercado fazer compras. A dupla terminou o dia de filmagens, gravando um depoimento da artesã, exausta, após mais um dia de trabalho intenso. Enquanto falava, ela terminava de confeccionar mais uma peça, ao mesmo tempo em que observava, desconfiada, um homem carregando água, em pets de dois litros:

Veja como ele está carregando água, foi roubar do outro. Essa é a dificuldade que o prefeito não vê aqui: falta de água. Sofremos muito aqui. Vivemos assim aqui. Veja como estou suando. Fico sem blusa porque não temos água. Tenho que viver desse jeito. Só quando vejo os brancos, que coloco minha camisa e saio para fora. É, sou assim.

O material dos dois, que foi traduzido integralmente por ambos, foi condensado no filme de 13 minutos intitulado *Murakí Ripiká*, Fruto do Trabalho; oriundo de uma pesquisa que possibilitou uma imersão no universo dos artesãos de São Gabriel da Cachoeira. Este processo vivido por ambos, também demonstrou o quanto as pesquisas realizadas no âmbito das formações em audiovisual, podem render um volume de dados significativo sobre estas atividades que garantem a subsistências de diversas famílias indígenas na cidade.



Os Baré, Alexandro D'elia e Sales Melgueiro de Oliveira, representantes do PCI de Cucuí, documentaram o *kumũ* (pajé), Any Kanamuru (Alfredo Pedrosa), que trabalha na periferia de São Gabriel da Cachoeira. Eles enfatizaram parte do processo de tratamento de uma paciente pelo *kumũ*. Esse pajé relata que seu pai também era *kumũ*, que “chupava o veneno e mostrava: esse aqui é o veneno”. Ressaltando a relação entre o canto-dança *Kaapiwaia* e o *kaápi* (*ayuaska*), ele mostrou para os jovens realizadores os dois tipos de plantas utilizadas para fazer esse chá sagrado, dizendo que elas servem “para saber todas as coisas da língua”. Esse conhecimento possibilita a inteligibilidade sobre a linguagem invisível das enfermidades nativas, rastrear as doenças, e sobretudo, ser iniciado nas artes da cura:

“Você toma na lua crescente: quando aparece a luazinha você toma um pouco. Toda sexta-feira, só por um mês, aí você vira doutor. Seja o que for, toda língua entra“. Any Kanamuru

¹⁵⁹ Distrito de São Gabriel da Cachoeira, situado na margem esquerda do Rio Negro, que possui 2.500 habitantes.

¹⁶⁰ Frames do filme “*Bahsé Gu Waikanã*, Any Kanamurú: o pajé Pira-tapuya”.

Christine Hugh-Jones em “From the Milk River” afirma que a iniciação xamânica nos Baratsana requer isolamento e consumo de diversas substâncias (1979). Se esmiuçarmos o discurso de Any Kanamuru, percebemos que ele afirma que o chá *Kaápi*, utilizado por dezenas de populações ameríndias, permite um entendimento mais abrangente das línguas desta região, coisa que exige um profundo conhecimento sobre a onomástica tukano (oriental, central e ocidental). Essas informações, mediadas por intermédio desta bebida sagrada, pressupõem que cada nome tem uma filiação com os *Pamuri Mahsã* (Gente da Transformação), seres ancestrais que distribuíram as etnias da região por meio da cobra canoa de transformação ao longo da calha dos rios Amazonas, Negro/Vaupés/Ayari/PiráParaná/Içana/Tiquié, entre outros. No entanto, existem seres que não conseguiram se transformar, os *Wai Mahsã* (gente-peixe), que exigem oferendas constantes em alimento entre outras substâncias, caso contrário os mesmos lançam doenças (“surras”) sobre seus parentes transformados (homens). A manutenção da vida para estes povos exige portanto uma constante mediação entre os homens, portadores dos nomes dos ancestrais mortos e eternamente ligados aos mesmos, e os *Wai Mahsã* (gente-peixe). Enquanto os homens devorarem os peixes, seus parentes exigem pagamento (que também pode ser oferecido em pescado), caso contrário existe a vingança, ou melhor, o risco de ser devorado, devolvido ao mundo dos mortos, dos seres não transformados, da “gente-peixe”. O *kumũ* tem papel primordial para equilibrar esse jogo: seu conhecimento é altamente ligado ao ato de decifrar os nomes tradicionais, já que cada um exige dietas distintas e tratamentos particulares, de acordo com sua origem.

Quando pensamos na origem mítica de nomes num universo tão abrangente caracterizado pela exogamia linguística que envolve nada menos que 16 línguas derivadas da família tukano, temos que antever a difícil manutenção desse ofício, vital para a sobrevivência sócio-litúrgica da região. Essa ocupação decerto foi percebida por Gilberto Gonçalves Pedrosa, filho do pajé, quando afirma que aprendeu a benzer com seu pai:

Depois dos 24 anos de idade eu tive, 2, 4 filhos. Daí meu pai começou a me ensinar os benzimentos, disse: “daqui pra frente você tem que benzer seus filhos”. Papai me ensinou, me deu o poder; então eu tenho o poder do papai. Ele está sempre junto comigo. Através do pensamento dele eu estou trabalhando.

O ofício lhe foi passado não por acaso, mas devido a uma regra: somente o terceiro filho homem pode se tornar o sucessor de seu pai no que diz respeito ao xamanismo. Voltemos a questão da onomástica tukano presente no filme sobre o xamanismo Pira-tapuya. Nele, uma mulher vai procurar tratamento para a mãe que está com dor nos braços, dizendo que o marido dela passou gel na sogra em vão:

MULHER – Nós estávamos a procura de um pajé. Lembramos do senhor. Por isso estamos aqui.

PAJÉ– Você trouxe o material para benzer?

MULHER– Não, mas vamos mandar buscar.

PAJÉ – Vamos sentar aqui do lado. A sua mãe aquela vez estava muito mal. São essas coisas que fazem a gente piorar: como as mulheres menstruadas e grávidas. Quando os doentes entram em contato com as mulheres menstruadas e grávidas, eles pioram. Eu fico doente quando as mulheres entram aqui em casa. Por isso eu estou resfriado.

Nesse ponto, podemos estabelecer um paralelo com o que Stephen Hugh-Jones chama de “estado aberto”. Mulheres menstruadas e xamãs se repelem mutuamente, pois ambos se encontram extremamente abertos, vulneráveis:

“os Barasana ven el xamanismo y la capacidad de menstruar como mutuamente excluyentes pero estrechamente relacionados. (...) De acuerdo con los indígenas Trio de Surinam, los chamanes son como mujeres menstruantes” (Stephen Hugh-Jones, 1979).

Sendo assim, nesses estados, mulheres menstruadas e xamãs em atividade ritual devem se evitar. O sangue menstrual é altamente maléfico, e age por contágio; por isso xamãs e mulheres menstruadas ficam em compartimentos separados durante rituais executados na Casa He (HUGH-JONES, S. 1979). Durante o processo das oficinas com os Kotiria, supracitadas, o tradutor Silvestre, em janeiro de 2013, afirmou que um indivíduo picado por uma cobra entra em estado de óbito rapidamente, quando tem contato com uma mulher grávida ou menstruada. Essa informação mostra que não somente o xamã, mas qualquer indivíduo doente, é gravemente afetado por mulheres menstruadas ou gestantes. Ambas estão sujeitas ao sangue: a menstruada, que o expele, e a gestante, que guarda o ser humano em formação envolto em sangue na sua placenta. O perigo representado pelo sangue oriundo de mulheres gestantes e menstruadas é portanto um temor cotidiano, que trespassa a vida de inúmeros indígenas no Noroeste Amazônico. O grupo continua o tratamento:

PAJÉ — Meu filho também benze. Ele é o terceiro filho.
 ESPOSA DO PAJÉ — Foi ele que benzeu o pai quando ele estava com dor nos braços.
 PAJÉ — Porque não adianta eu rezar para mim mesmo, não faz efeito.
 MULHER — Meu avô falou que quando os pajés estão fracos a reza não faz efeito.
 PAJÉ — É isso mesmo que acontece.
 O pajé pega um pote de gel de tratamento para dor, abre a tampa e pergunta:
 — Qual é o nome da sua mãe?
 MULHER — Esqueci o nome dela...
 PAJÉ — Qual é a etnia dela? Tukano?
 MULHER — Tuyuka.
 ESPOSA DO PAJÉ — Qual é o nome de sua filha?
 MULHER — Adriele.
 ESPOSA DO PAJÉ (visivelmente irritada) — Não o nome dos brancos! O nome de benzimento dela!
 MULHER — *Yuparkô*.
 PAJÉ — Mas qual é o nome da sua mãe? (Ele olha para o filho, continuando) Ela é Tuyuka, por isso está difícil. Muitas pessoas chegam por aqui, por isso me esqueci do nome dela.
 MULHER DO PAJÉ — Benze logo isso pra ela!
 PAJÉ — Qual é o nome de sua mãe?
 MULHER — Emília.

O pajé se certifica dos locais específicos onde a mãe da paciente sente a dor e diz:
 — Fale para ela passar isso de cima para baixo nos braços, para que a dor dela desça e suma.
 O pajé começa a benzer depois de perguntar novamente o nome da mãe dela. Depois de curtas palavras sussurradas proferidas pelo pajé em direção ao pote de gel, a mulher finalmente recorda o nome tuyuka de benzimento da mãe:
 — *Kāmon!*
 Depois de benzer o pote de gel, o pajé fala que o benzimento está pronto e que passará amanhã na casa da paciente para ver como ela está. Logo após o benzimento sobre o gel que serviu de veículo à magia, o Pajé encerrou sua atividade diária com uma bela performance, na qual cantou e dançou um *Kaapiwaya* no quintal de sua casa.

Este processo demonstra a importância dos nomes tradicionais transmitidos pelo benzimento no universo xamânico do Noroeste Amazônico. Certamente, se observarmos atentamente as reações dos participantes diante da provável ausência do nome ancestral do doente, notamos que este benzimento perde grande parte¹⁶¹ da eficácia se não for utilizado este nome de batismo tradicional, pois esta é a chave que está vulnerável aos males provocados pelos *Wai Mahsã* (gente-peixe).

¹⁶¹ Muitos grupos Baré da região também participam ativamente dos ritos xamânicos sem no entanto possuírem, nos dias atuais, nomes tradicionais, já que sua língua foi suplantada pelo ñengatu (língua geral). Portanto o benzimento de proteção (batismo) e os ritos iniciáticos, como o *kariamã*, (jurupari Baré e Baniwa), não se fundamentam somente na obrigatoriedade dos pajés trabalharem partindo das nomenclaturas ancestrais.



162

Os dois participantes Baré estudaram o processo de cura com atenção, trocando informações sobre xamanismo com os demais integrantes do curso. Nas sessões de visionagem das fitas que gravavam, durante o dia, a dupla de Cucuí parecia estar sob o efeito de um “cine-transe”¹⁶³. Eles disseram, no início da oficina de edição, que nunca tiveram contato com pajés em Cucuí, já que, no distrito em que moram, nem sempre estes conhecimentos são compartilhados com seu grupo. Sales possui uma pequena lanchonete na cidade, enquanto Alexandro é estudante. Na segunda semana da edição, ao retornar do horário de almoço para o espaço da FOIRN, onde trabalhávamos a tradução de todo o material, todos os participantes estavam na frente do laptop de Sales. A expressão do grupo era uníssona: todos pareciam assustados com o que assistiam. Pensei, inicialmente, que se tratava de um filme de terror ultra violento, uma das preferências das plateias locais. Ao ver o conteúdo que assistiam, fiquei perplexo, já que se tratava de um dos documentos mais terríficos que havia visto até o momento: a filmagem, realizada por membros do exército colombiano, de uma emboscada, na qual um grupo de guerrilheiros, que navegava na parte colombiana do rio Ayari, foi brutalmente metralhado, por soldados colombianos que

¹⁶² Alexandro D'elia e Sales Melgueiro de Oliveira traduzindo material do Ponto de Cultura Rio Negro/FOIRN. Foto de Alice Fortes.

¹⁶³ Expressão criada por Jean Rouch inspirada na experiência do cineasta russo Dziga Vertov, para expressar o processo pelo qual os participantes de uma filmagem atravessam durante a mesma: uma circular fusão dionisiaca dos seres filmados com a câmera. A filmagem viva, com mudanças constantes de ângulos, que caracterizou a filmagem de Sales Melgueiro, nos sugere, que o documentarista indígena também está constantemente envolvido nestes fluxos.

se camuflaram na mata¹⁶⁴. Após a exibição das imagens, alguns alunos reconheceram um dos tripulantes mortos nos barcos das FARC; se tratava de um morador de São Gabriel da Cachoeira, que havia sido contratado como “prático”¹⁶⁵. Esse evento ocorreu um dia após exibirmos *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), um dos filmes que mais agrada a audiência indígena rionegrina. O sucesso do clássico do cinema nacional se deve, em parte, a profunda intimidade dos indígenas da região, com o mito que origina a trama.

O material colhido pela dupla, foi traduzido por João Arimar Noronha Lana, Lair Fontoura Freitas, Celso Jânio Dias Campos e Gracindo Arágua Almeida, já que ambos realizadores não são falantes das línguas Tukano Oriental. Posteriormente a dupla editou o filme “*Bahsé Gu Waikanã, Any Kanamurú: o pajé Pira-tapuya*”¹⁶⁶. de 15 minutos, uma rara oportunidade de acompanhar o atendimento xamânico na maior cidade indígena brasileira.

¹⁶⁴ Disponível em <http://youtu.be/ohLyS4JCs7I> Acessado pela última vez em 11/06/2014.

¹⁶⁵ Nomenclatura que designa quem dirige a embarcação, principalmente por possuir conhecimentos sobre as águas da região em que navega.

¹⁶⁶ Disponível em <http://youtu.be/LvprXY2QIzM> Acessado pela última vez em 11/06/2014.

PCI Santa Isabel do Rio Negro¹⁶⁷



168

A Tukana Maristela da Silva de Menezes, e os Baré, Anair da Silva Sampaio e Eliezer da Silva Sarmento, representaram o PCI de Santa Isabel do Rio Negro. Este grupo fez uma pesquisa abrangente, que só encontrou o resultado desejado na segunda semana da etapa de filmagem. Primeiramente a pesquisa se direcionou para a Comunidade de Itacoatiara Mirim, mais especificamente para o Mestre de Maloca, Luiz e sua esposa Luzia. As duas fitas filmadas na comunidade, registram alguns depoimentos com os dois, que primam pela espontaneidade do casal:

Luiz — Eu gosto de comer tucano. Nasci embaixo daquela maloca, meu pai finado se chamava velho Joaquim. Na época não tinha nada de branco. Não tinha nome assim como Luís, Pedro, Joaquim. Lá onde eu morava tinha acabado o peixe. Então fui para o Camarão (Comunidade Baniwa), levou 2 dias pra chegar. Lá tinha peixe, tem praia, lá tem tudo. Fiquei lá até os 15 anos. (...) Chegamos pra cá no São Gabriel, não tinha roupa, não tinha sabão. Tava começando a abrir a missão em São Gabriel, aí mudamos pra cá e fizemos roça no fim da pista. A FUNAI e os órgãos oficiais pensaram que nós éramos ladrões ou criminosos. Ficamos escondidos no mato, matando peixe e pegando marisco. Naquele tempo eu não sabia, não conhecia Manaus, França. FUNAI não gosta de índio, até hoje é assim mesmo. Daí nos levaram pro km 35 da estrada e falaram: “você vai morar aqui, fazer roça”. Eu respondi: “Eu não gosto daqui, vou ficar lá onde está minha roça”. IBAMA quis comprar o terreno da minha roça, então vendo o terreno em 1979, por aí.

¹⁶⁷ Município situado na margem do Rio Negro, entre Barcelos e São Gabriel da Cachoeira, que conta com uma população de 19.292 habitantes (IBGE, 2012).

¹⁶⁸ Frame do filme “*Kupixá Yara: Dona da Roça*”.

Assim que abriram esse acampamento. No início era só minha família, só 5. Moisés (filho), veio pequeno, foi difícil pra ele estudar. Batizei essa maloca de “Casa do Conhecimento”. Você tá gravando aí! Vai levar o conhecimento. Eu gostei! Você é muito boa! O quê que a cultura mostra é a vida. O quê estraga o ser humano é a cachaça: briga com esposa, briga com filho, briga com pai, as vezes ele mata esposa, mata pai com faca. Eu sou dono de maloca por isso converso com vocês! Legal! Não sou pajé, não posso enganar vocês não. Eu benzo. Meu tio sim, ele é pajé. Meu trabalho é esse aqui. Qualquer coisa que você quiser aprender pode conversar. Uma missionária trouxe o evangelho. Do buraco nasceu o primeiro Baniwa, depois outro. Aí chegou a missionária e falou que o filho nasce da mãe: Jesus nasceu de Maria. Aí eu não sei, acho que é verdade isso. Eu quero conversar com os parentes mais velhos. Ainda tem gente no buraco. História do começo do mundo. Tem dono aquele buraco ali. Você não pode pescar ali. Todo mundo desse mundo, cada um, tem história. Tem que procurar um velho: toda pedra tem nome, todo peixe tem nome.

Anair — Eu queria que a senhora falasse sobre o resguardo.
Luzia — Eu trabalhei na roça, plantando tudo: macaxeira. Primeiro tem que ser tudo benzido pra depois a gente comer. Não pode sair de casa, não pode ir pra roça. Duas semanas antes minha levou pra roça pra arrancar rapidinho, pra levar pra casa e ralar rapidinho. Quando eu tinha vinte anos, tristeza, me trouxeram pro seu Luís. Eu não queria vir, vim chorando muito na canoa, me puxaram pelo braço. Ficamos até os 30 anos no Camarão, e depois viemos pra cá.
Luiz — Perguntei 3 vezes se ela queria ficar comigo, na terceira vez ela quis me bater, mas aí ela já ficou comigo.

Infelizmente, devido ao alto valor do transporte entre São Gabriel da Cachoeira e Itacoatiara Mirim, a pesquisa com a família Baniwa foi interrompida, por falta de verbas. Depois de filmarem uma procissão, o grupo de Santa Isabel do Rio Negro decidiu documentar a economia local da cidade; para tanto, se dirigiram para o Mercado municipal, onde realizam uma rápida entrevista com Melinda, uma Baré que comercializa pratos como kiñapira e mojeca no local. Pouco depois documentam a feira de alimentação tradicional, que acontece aos sábados ao lado do ginásio da cidade. Lá elas encontraram a Baré Dona Madalena, que trabalha numa roça acerca do município. Os Baré são conhecidos na região por sua destreza na produção de artesanato, alimentos e comercialização dos mesmos. Madalena não foge a regra, e desde a primeira gravação, realizada na feira e no sítio onde ela trabalha, contou porque suas iguarias são disputadas na feira semanal:

Dona Madalena e seu marido na roça, limpam o mato pra plantar mandioca. Ela conta que um homem invadiu seu terreno: “ele come as frutas, estraga as plantas, não respeita a cerca”. (...) Mostra como trabalha a mandioca: “corto assim, depois tiro e coloco no igarapé”. Dona madalena tira o mato e queima. Na cena seguinte volta carregando a mandioca e descasca-a. Fala da diferença entre o forno dos brancos e o forno dos antepassados. Dona Madalena rala a mandioca. Anair pergunta sobre a proibição da criança não poder

ficar na frente do ralo (*ralador*) e Madalena diz que é porquê dá doença em quem fica na frente do mesmo. Ela espreme a mandioca ralada, e depois mistura-a com a que ficou de molho por 3 dias. Depois de misturar bem, coloca a mandioca no tipiti (exprededor de mandioca). Enquanto ela está enchendo o instrumento, afirma que não pode olhar pra dentro do tipiti, caso contrário, vai casar com marido guloso. (...) Pendura o tipiti e sai sorrindo. Dona Maria acende o fogo, no forno dos ancestrais. Dona Madalena tira a mandioca amassada e seca do tipiti e em seguida peneira essa densa farinha. Madalena explica, para o grupo de Santa Isabel, como se usa os instrumentos tradicionais: ralador, peneira e tipiti. Após a aula, ela prepara beiju para as meninas, no forno que os antepassados usavam, dizendo: “— Quando a gente não tem lembrança, a gente não tem nada. O pão que os brancos comem é o nosso beiju. Isso é o nosso pão”. Fala do preço da farinha de mandioca mole, que é 40 reais a lata: “— As pessoas gostam de comprar comigo porque eu levo coisa boa, gosto de levar o tucumã carnudo, meio doce, cupuaçu só o graúdo”. Discursa sobre a manutenção da cooperativa que coordena as atividades da feira: “— A gente paga, cada pessoa, 10 reais. Quando a gente trabalha com nosso marido, a gente paga 20 reais por mês”. Faz ponderações sobre a associação, e o barquinho que eles conseguiram para poder trabalhar na roça, e sobre o caminhão que eles pediram para o presidente da pequena organização. Parte o beiju em 4 pedaços. O preço do pedaço é 2,00 reais. O peixe curatá é 10.00 reais. Em seguida diz, orgulhosa, mostrando o antiquíssimo forno de cerâmica: “— Esse forno não queima não; não é igual ao dos brancos”. Madalena alimenta o fogo e tira o beiju. Maria faz um novo beiju. (...) Madalena fala dos diversos tipos de beiju produzidos na região e em seguida critica o mal cheiro que fica no beiju, quando a pessoa não faz, o mesmo, direito. Ela diz que todo mundo gosta do seu beiju. Fala que sabe fazer melhor um tipo de beiju e Maria, outro. Diz que não esquece como faz o caxiri; que tem que torrar bem o beiju para não dar dor de cabeça em quem bebe.

O grupo documentou o processo de coivara¹⁶⁹ paulatinamente, no sítio de Dona Madalena, onde ela e seu marido trabalham durante toda a semana, antes de levarem a produção, realizada por ambos, para a feira. Numa manhã de filmagens, um dos aspectos que a protagonista enfatizou, foi a superioridade do forno tradicional “dos antigos”, confeccionado em cerâmica, em relação ao “dos brancos”, industrializado, de alumínio. Maria se mostrou irônica em relação ao pensamento corrente de que os bens “que duram” são oriundos dos não indígenas; mostrando – ao trabalhar – que o beiju queima com facilidade no forno ocidental, fato que não ocorre no forno ancestral, que garante uma torra equilibrada do beiju, e, visivelmente, retêm

¹⁶⁹ Agricultura que alterna corte e queima das roças de maniva, produzindo baixo impacto ambiental.

e distribui o calor do fogo de forma mais eficiente, por toda sua superfície circular¹⁷⁰. O grupo editou parte do material que resultou no filme de 31:40” intitulado “*Kupixá Yara: Dona da Roça*”¹⁷¹, no qual notamos que os intercâmbios comerciais característicos da região, que dependem, em grande medida, do trabalho artesanal e da agricultura familiar, não perdem suas características particulares, quando inseridos em ambiente urbano.

Os produtos artesanais que a “dona da roça” produz, com a ajuda de seu forno (de valor inalienável), com sua família, também estão ligados a uma cadeia local, na qual, a manutenção dos hábitos alimentares ancestrais possui espaço privilegiado dentro de uma estrutura interétnica. A alteridade também parece intrínseca a identidade, nos grupos que controlam o fluxo de alimentos na feira indígena de São Gabriel. Nesse caso a relação de produção é uma faceta de uma relação social. (FIRTH. 1973:152). Produzir o beiju assado no ponto certo ou o caxiri mais forte e saboroso, são aspectos que não podem ser considerados isoladamente, pois são características que não só garantem a subsistência da família de Maria e Madalena, mas sim uma diferenciação que se vê na própria divisão dos comerciantes na feira: existe decerto um orgulho, mesclado com alguma competitividade, de ver seus produtos, “originais”¹⁷², cuidadosamente elaborados, se esgotarem em pouco tempo. Além disso, mesmo que estes produtos sejam vendidos, eles posteriormente são ofertados, ao longo da feira, como em uma cerimônia de *dabucuri*. A ritualização destas trocas de alimentos neste espaço indígena institucionalizado, com longas danças, permeadas pelos toques de cariçu, garante a continuidade da tradição, agora, inserida e adaptada, ao ambiente urbano.

¹⁷⁰ A resistência do alumínio não foi enfatizada pela protagonista, possivelmente por não trazer grande vantagem em relação a capacidade térmica do forno artesanal de barro.

¹⁷¹ Disponível em: <http://youtu.be/ff1ZVbdIU00> Acessado pela última vez em 11/06/2014.

¹⁷² Palavra empregada no sentido indígena e não publicitário.

PCI Barcelos¹⁷³



O Tariano Celso Jânio Dias Campos, e o Baniwa, Estanislau da Silva Pinheiro Filho, representantes do PCI de Barcelos, realizaram uma pesquisa com os bisavós paternos de Celso, que residem em São Gabriel da Cachoeira: Laureano, um dos últimos Tariano, falantes de sua língua originária, e sua esposa, a Pira-tapuya Mariquinha. As gravações marcaram o primeiro encontro entre os bisavós e o bisneto, que moram em lugares relativamente próximos. Como podemos ver no mapeamento abaixo, que inclui algumas transcrições (entre elas, parte da narrativa da canoa de transformação, com comparações sincréticas) o discurso de Lauriano¹⁷⁵, demonstra uma acurada visão toponímica da região, ao mesmo tempo em que revela a diacronia linguística dos Tariano, cuja língua da família Arawak – que se encontra em processo de inexorável enfraquecimento – perdeu espaço para o Tukano¹⁷⁶ (NIMUENDAJU,

¹⁷³ Município situado na margem direita do Rio Negro, que foi a antiga capital do Amazonas. Sua população é estimada em 25.835 habitantes (IBGE, 2011).

¹⁷⁴ Celso Jânio Dias Campos traduzindo material. Foto de Alice Fortes.

¹⁷⁵ Sobre a forma Tariana do Sr Laureano organizar seu discurso, ver Aikhenvald, 1995.

¹⁷⁶ Existem tentativas de se amenizar este processo; uma das principais foi a criação da escola *Enu Irine*, por parte da comunidade *Yawisa*, que ensina o tariano como segunda língua. (BRAZ BONFIM, 2011). A expansão dos grupos arawak, foi acompanhada pela assimilação cultural e social Tukano (CHERNELA, 1993: 25); esta influência também podem ser considerada como agente potencializador deste processo de assimilação linguística supracitado.

[1927] 1982):

“ — Minha língua, tariana, é bem difícil como inglês, por isso o Tukano tá prevalecendo, porquê é mais fácil”. (...) Laureano conta que morava perto de Mitu, quando houve a invasão das FARC. Na época, os brancos maltratavam os indígenas que trabalhavam para eles. Quando chegou em São Gabriel da Cachoeira, colocou seus filhos na escola e construiu uma casa próxima a mesma. (...) Foi contratado pra construir a capelinha do bairro, porquê já tinha construído outra, com esteio de pau brasil. Conta que viu o filho no céu, e que tem visões no sonho, com nossa senhora: ela ensina ele a curar as pessoas. Diz que sofreu muito, “ — Como Jesus, que me mandou trabalhar”. Celso pergunta qual é o seu nome indígena. Ele explica que seu nome é *Kali*¹⁷⁷: “que é o último dos irmãos Tariano. (*Dos clãs, segundo Laureano, o Kali é o último, o mais baixo*). “ — Os espíritos reconhecem a pessoa por esse nome, que é dado por um pajé que conheça a reza tariana. Quando chegou a igreja, começaram a batizar com outros nomes, mas não era a vocação nossa; era a vocação de São Pedro e São João: nós temos esse nome só pelo batismo da igreja, mas não é nosso. A canoa de transformação, é como se fosse Jesus Cristo chegando. Nós não somos dessa canoa de transformação, nós surgimos depois do dilúvio dos Tukano. A história é muito grande, leva muito tempo. Depois do dilúvio, um ser levou as pessoas para o céu – como Noé – e esses que foram levados pro céu foram os brancos. Os mitos foram criados há muito tempo, eles não são de verdade, de verdade mesmo sou eu. Aquela cobra grande, era uma canoa de pedra e os povos subiam, ela ia deixando cada povo em seu lugar. Deram a volta e subiram o Uaupés, aí ele levou as pessoas pra pegar os instrumentos e para aprender as receitas como o caxiri. Eles buscaram as flautas, cariçu, japurutu e cabeça de veado. Tem um local onde esses instrumentos foram tirados do corpo de Arkomi (*deus da música*), que deu eles para os homens”.

Ele compara o Jurupari com o demônio.

“ — Depois que ele deu os instrumentos, ele benzeu os homens. Esse é ainda um lugar de corporificação, onde os homens ganham a força. Eles foram até Fortaleza e desceram para o Rio de Janeiro. Deus levou os homens para o Rio de Janeiro – “a casa onde o corpo relaxa” – já Fortaleza é “a casa onde o corpo ganha força”. Quando eles chegaram no Rio de Janeiro, Deus mandou eles correrem até a praia e voltarem. Depois ele perguntou se alguém estava cansado, sentindo dor. Como ninguém estava sentindo dor, ele levou todos de volta para o Norte. Arkomi é como Jesus, um Deus que leva os homens, que traça o caminho dos homens. Quando ele vinha trazendo o povo do Rio de Janeiro, ele soprou um cigarro na Bahia de Guanabara, e uma canoa de pedra subiu das águas. Daí ele levou todos, dois de cada etnia, de volta para o Norte. Para eles aprenderem à viver sozinhos, eles precisavam viajar, para ganhar a força e a calma. Quando eles foram subindo, os Baré ficaram aqui em São Gabriel; os Pira-tapuya ficaram em um afluente na entrada do Uaupés. Os Pira-tapuya não ficaram satisfeitos com aquele lugar e desceram primeiro, migrando para baixo. Por isso, o local onde eles estão agora não é deles. Conforme eles foram subindo, ele foi

¹⁷⁷ Possivelmente o Sr Laureano está se referindo ao clã *Kali-ne*. (Provavelmente a tradução para a nomenclatura seja “descendentes de Kali, o criador”). (AIKHENVALD, 2003).

deixando os povos, deixou os Tuyuca e chegou em Ipanoré. Os Tukano saíram daquele buraco em Ipanoré. Para os Tariano, eles passaram num grande túnel feito por Deus, até chegarem lá. Para os Tukano, eles saíram diretamente da terra. Quando eles foram subindo, faltavam os Tariano. Quando eles estavam passando pelo mato, ele pediu para eles passarem *pinon-pinon* (*uma flor que parece samambaia*) no corpo, para tirarem a dor. Até hoje isso é usado para benzimento contra a dor. Quando eles estavam subindo o Uaupés, o Jurupari estava esperando eles para uma emboscada. Como Arkomi sabia disso, resolveu retornar e navegar pelo Içana. Depois ele deixou os Tariano em Iauaretê. Ele deixou os Tariano no Apuí Cachoeira, mas o pajé *Berkã* venenoso (*do mal*) desceu com eles. Quando eles começaram a se reproduzir o *Berkã* matava os filhos deles, então para fugir desse pajé maléfico, eles migraram até o Uaupés. Lá, eles encontraram outro clã dos Tukano, que foi encontrado pelos filhos dos Tariano. Daí os Tukano ficaram conhecendo os Tariano, que contaram que foram para lá para fugir do *Berkã*: “Vocês vão poder ficar aqui”. Quando as filhas dos Tariano nasceram, os Tukano ficaram com elas. Por isso para os Tukano os Tariano são cunhados até hoje. Depois eles ainda subiram mais, porque um clã dos Tukano quis subir mais. Por isso, sucessivamente, todos foram subindo. Dizem que os Tariano são naturais da região de Iauaretê, mas não é verdade, eles são do Içana. Os Pira-tapuya também não ficaram satisfeitos com o lugar que *Arkomi* deixou eles, por isso subiram de novo na canoa e ficaram acima de Mitu, no Jurupari. Quando eles estavam subindo o Jurupari encontrou ele, o cercou, e mandou ele voltar. Por isso tem uma marca de pé lá em cima, incrustada na pedra. O Jurupari não foi punido imediatamente por *Arkomi*, que era mais forte, por isso o espírito dele ainda vaga, confundindo os homens. Onde o Jurupari caiu, uma fronteira foi criada, entre os povos governados por Jurupari e pelos governados por *Arkomi*. Na verdade esse pedaço de Mitu, deveria pertencer ao Brasil, pois só depois de lá, que o Jurupari caiu. Meu avô foi o último que sabia a reza de fertilização da terra, mas que como ele morreu, acabou. O pouco que sabemos, foi por causa meu tataravô, depois muitos povos foram mudando alguma coisa dessa cultura, que é a raiz de todas. Desde àquele tempo, a gente tenta recuperar essa cultura, mas mesmo depois de muita procura, depois de passar por Barcelos tentando encontra-la, desisti. Depois parei e vi que ia encontrar isso sozinho, sem a ajuda de ninguém. Os “Gente Onça” os *Iauá*, comeram *Diroá*. O “Ser do Osso”, Deus, transformou 3 pessoas. No mundo dos brancos também é assim, mas dão outro nome: “pai, filho e espírito santo”. Eles não sabem que também é esse Deus que a gente conhece. O “pai” fica na cabeça, o “filho” no coração e “espírito santo” é nos braços. Para eles é aquela força que ele falou (tem uma oração que eles fazem pra curar dor de cabeça). Esses 3 seres são os *Diroá*, mas eles não sabiam que no mundo do branco era “Deus”. Na ponta do estirão em aduana, em Iauaratê, lá que mataram *Arcômi*. Eles ficavam no estirão. Aquele *Murcinon* era a casa onde eles ficaram. Foi aí que eles pegaram ele, nessa pedra. Aqueles homens *Iauá* eram de pedra, por isso que chama Iauaretê. Os *Iauá* estavam concentrados na região da aduana, eles começaram a beber o caápi, e eles tinham mania de roubar a mulher do outro; *Arcômi* chegou repreendendo eles, os “Homens de Pedra”. No outro dia, aqueles *Iauá* ficaram bravos com ele, porquê ele os tinha repreendido. Eles ficaram a noite toda bebendo caápi, e ficaram com raiva de Deus e foram matar ele. Aí, eles subiram o rio e chegaram até a casa de *Arcômi*, que era uma caverna (hoje é só uma pedra). Aí chegaram na casa dele, e trouxeram ele pra baixo. Ele não reagiu, só

acompanhou eles, como Jesus fez, sem revidar. Aí entraram num igarapé. Lá em cima do igarapé tem uma pedra e jogaram ele na pedra e surraram *Arcômi*. As marcas estão lá na pedra até hoje. Depois de surrar ele, o colocaram na canoa e o levaram até o rio de sangue; jogaram ele numa pedra, na beira do rio. Ele não reagiu, e falou: “— Se vocês quiserem me matar, podem matar”. Aí os *Iauá* cortaram a cabeça dele com um terçado. Ali onde ele caiu, o sangue dele jorrou e escorreu até formar um lago. Onde escorreu o sangue dele, tem todo tipo de peixe, dos pequenos aos grandes, como aracu, acará; nessa hora todos os peixes foram comer o sangue dele pra não sobrar nada. Depois disso eles cortaram ele todo em pedaços e socaram ele no pilão pra não sobrar nada. Eles socaram tudinho pra esmigalhar os ossos e não sobrar nada. No começo era todo mundo gigante. *Ietum* foi lá ver se sobrou um pedacinho de Deus, fingiu que estava comendo, pra ver se achava um pedacinho. A mulher do *Ietum* disse: “ — Eles estão matando meu neto! Vê se você consegue salvar um pedacinho dele!” Por isso ele foi lá. Quando *Ietum* ia chegando, eles disseram: “ — Vem logo! Nós já matamos aquele velho, ele estava tentando matar a gente”. *Ietum* mexeu naquele monte de carne, procurando o osso pra mostrar pra mulher dele, e achou o osso do dedo mindinho. Ele pegou aquele ossinho, fez que ia comer e jogou os ossos lá num lago, abaixo do Hospital São Miguel. Esse osso, quando caiu lá, não caiu como uma coisa pequena, caiu naquele lago com um estrondo, jogou a água lá para cima, subiu alto! A avó de *Arcomi* ficou olhando a água subir e descer, e quando *Ietum* chegou, ele contou que eles já tinham comido tudo, mas ela sabia que o osso tinha caído no lago. Até hoje tem o pilão e o soquete – onde eles socaram *Arcomi* – os jovens de hoje não sabem dessa história, mas eu sei porquê os velhos me contaram. Aqueles ossos se transformaram naqueles 3 peixinhos agulha, por isso que até hoje esses peixinhos são ossos dos *Diroa*. Depois que ela viu os peixinhos, ela tentou pegar eles, mas os peixinhos pularam pra outro lago. Nesse momento que eles se transformaram em 3, eles viraram o que os brancos chamam de “pai, filho e espírito santo”, a santíssima trindade. Os peixes foram cair num lago perto da delegacia, quando ela tentou pegar. Depois ela tentou pegar de novo e eles caíram lá na ilha do Taracua, em tukano é *Menewaro*. Ela tentou pegar novamente e eles pularam pra um lago perto da fronteira com a Colômbia. No passado deu um terremoto no mundo inteiro e tudo naquele dia mudou de lugar. Na Colômbia tem uma pedra, no formato de bacia, que dizem que foi onde Caim matou Abel. Os três peixinhos caíram na colômbia e a avó deles conseguiu pegar. Ela viu eles três na beira da pedra e subiu de volta pra casa dela e pegou um puçá e conseguiu pegar os peixes assim. Ela foi procurando no lago com aquele puçá e quando ela viu, eles tavam na beirinha do lago. Ela pegou um camarãozinho e foi puxando, os três peixes viram e foram atrás, aí ela os pegou e eles morreram juntos. Ela usou uma oração pra tentar ressuscitar eles; uma oração que se usa até hoje, para as pessoas que estão muito mal, que estão morrendo. Como ela não conseguiu ressuscitar eles, ela colocou eles para secar no sol, e depois desse dia surgiu a febre, e quando se anda muito no sol, e pega a febre; a oração que ela fez para ressuscitar, também e usada para curar febre. Quando eles secaram ela os levou pra onde torrava pimentas e os deixou lá. Aí, quando tava esquentando o forno, começou a descer a gordura do corpo deles, e as formigas ficaram lambendo aquela gordura, cresceram e se transformaram em grilos. Desde esse tempo, os três já eram muito danados, quando o avô deles ficava dormindo, os grilos ficavam comendo pimenta e iam cagar no olho do avô. Quando ele abria o olho, gritava de dor; foi daí que surgiu a

conjuntivite, e surgiu também a reza para curar a conjuntivite. Os três grilos começaram a se transformar em pessoas. De repente quando Ietum estava dormindo, os três grilos se transformaram em três bebês e quando ele acordou viu as crianças, e crianças eram muito levadas e por isso os Tariano são o povo mais brincalhão. Eles começaram a engatinhar e começaram a crescer. No momento em que eles começaram a crescer e já estavam andando, o povo que havia comido Arcomi soube que eles tinham nascido de novo em forma de três pessoas e estavam se preparando para matar eles. Ietum ficou preocupado, com medo deles matarem ele também, por ter salvo Arcomi e se mudou para o Ipanoré. Eles desceram, pararam no Ipanoré naquele lugar, conhecido como “lugar do arumã”. Quando Ietum chegou lá, ficou tecendo seu artesanato, fazendo sua cestaria e morando lá. Eles já estavam crescidos, só que eles ainda eram muito malandros, e por isso os Tariano são malandros. Eles pegaram uma pedra e jogaram no ovo do Ietum e ele morreu, porquê não aguentou a pedrada. Eles fizeram uma reza para ressuscitar o avô, e culparam o irmão menor. Eles eram muito danados e atrapalhavam o avô, na hora que ele ia socar as folhas do Ipadu, eles se transformavam e seguravam o pilão e o avô nunca conseguia pilar. Aí o avô fez uma tampa e fingiu que ia pilar, esperou eles entrarem, ele tampou o pilão, tacou fogo e jogou no rio. Eles desceram até o final do estirão e ficaram presos numa pedra, na beira do rio, e quando passou um tempo eles voltaram pra casa do velho e falaram: " — Nós achamos teu pilão lá embaixo e trouxemos de volta pra você". O velho falou: " — Não fui eu, foram vocês". Eles saíram pra brincar, ficaram cansados de ficar naquele lugar e falaram para o avô, que iriam dar uma volta, e que iam passar duas semanas fora. Falaram que iam passear baixando o rio. Como eles eram poderosos, só no pensamento eles foram parar lá na terra santa, Jerusalém, e rodaram o mundo inteiro, adquirindo todo conhecimento que podiam, para matar os que haviam matado Arcomi. Nem todo mundo sabe dessa história, só os mais antigos mesmo. Quando eles voltaram o avô deles tinha feito um monte de artesanato e ele falou que iria deixar pros *Iaua* e eles ficaram com vontade de ir, só que o avô disse que não cabia, que a canoa estava cheia, mas eles arrumaram as coisas na canoa rapidinho com os poderes deles e conseguiram arrumar um lugar para ir. Depois de entrarem, ficou só um pouquinho do artesanato dentro, e eles falaram: " — Está vendo, foi o senhor que não soube arrumar a canoa". E subiram pra pegar as coisas deles para a viagem. Ietum tentou sair antes que eles voltassem, mas eles fizeram com que a canoa não saísse do lugar, com o poder deles".

A narrativa se encerrou nesse ponto, dando lugar as histórias da família de Celso, desde o tempo do contato com não indígenas. O sr Laureano e dona Mariquinha narraram as dificuldades de subsistência dos indígenas na cidade, um ambiente que geralmente os torna reféns de trabalhos mal remunerados (catar latinhas é outro ofício de ambos – cada quilo de latinhas rende um real para venda). A filmagem se encerrou com um canto bucólico do ancião em Tariano, e uma dança do mesmo, que soprou nuvens invisíveis aos olhos não iniciados, para fora da boca, puxando-as com as pontas dos dedos em forma de pinça, com uma postura corpórea

que me lembrou a delicadeza do teatro Butô. A mágica para “fazer chover” era revelada pela câmera que agia sobre o xamã. Estas filmagens nos mostraram como que, em determinados momentos, a pesquisa dos realizadores indígenas pode ser ainda mais brilhante que um produto final acabado. Neste processo, percebemos que Celso, tradutor incansável e detalhista, quis gravar algo da língua tariana que seu grupo está deixando de falar, e que seu bisavô domina, assim como as longas narrativas que explicam a natureza pluriétnica da região. Ao lado de Estanislau, dentro de um time que presava pela paciência e atenção, ele simplesmente jamais interrompeu, nem guiou em demasia, um discurso sequer de seu bisavô. As falas de seu bisavô todavia estabelecem uma ligação crítica com a religião dos grupos missionários que aportaram na calha do Rio Negro e seus afluentes, que se encaixa principalmente nas narrativas míticas, que nitidamente mesclam sucessivamente, em um curto espaço de tempo, passado remoto e passado presente, característica do discurso dos Tariana (AIKHENVALD, 1995).



178

O material colhido pelo grupo de Barcelos, em apenas quatro fitas, que foi resumido no filme de 20:50” intitulado “*Diroá Na Mahsã Buha’ke*: a origem dos Diroá”, nos faz pensar em novas alternativas para a pesquisa filmica, que pode se transformar também em livros, ou em outros suportes.

¹⁷⁸ Estanislau filma a “dança da chuva” do pajé Laureano.



180

O Tariano João Arimar Noronha Lana e o Tukano Lair Fontoura Freitas representaram o PCI de Iauaretê. A pesquisa da dupla, que contou com um dos melhores cinegrafistas do grupo, João, trabalhou com o *kumũ* Tukano Doé Isidro Arcanjo Freitas. Uma das questões principais levantada pelo pajé foi a do sistema de nomenclatura tukano, que só se constrói através do rito mediado pelo *kumũ*, o benzimento intitulado *vetidaresé*. Nele, o *kumũ* tukano, em uma conversa, lamenta o esquecimento dos nomes ancestrais de batismo:

Eles vêm perguntar o nome de benzimento das crianças, o que eles vão fazer? Isto que está acontecendo com eles.

Esse “esquecimento” também se deve a uma das mais relevantes problemáticas da região, a constante perseguição aos xamãs por parte dos padres católicos e pastores evangélicos:

¹⁷⁹ Distrito de São Gabriel da Cachoeira, situado na margem direita do Rio Uaupés, com aproximadamente 3.000 indígenas (Censo, 2010).

¹⁸⁰ Frame das paisagens filmadas por João Arimar Lana.

Ninguém fala comigo. Outros falam que estou ficando doido. Falam que eu fui expulso pelo padre, e que estou virando um diabo.



181

Na TI Alto Rio Negro padres e missionários e pastores, portadores de religiões alienígenas, muitas vezes ainda combatem este batismo tradicional, no qual os *basere wame* (nomes próprios e sagrados de indivíduos) são dados aos recém nascidos:

Quando nasce uma criança, é dado a ela um nome pertencente a esse repertório e que foi previamente portado por uma pessoa morta do mesmo grupo, da segunda geração ascendente, um pai do pai (FF) real ou classificatório para meninos e uma irmã do pai do pai (FFZ) para meninas. Os indivíduos recebem, portanto, nomes de membros falecidos do grupo, tal como estes haviam recebido os seus nomes; os nomes dos vivos são logicamente os nomes dos ancestrais. (HUGH-JONES, 2012: 50-51).

Os tukano possuem outra noção de reencarnação. Quando um indivíduo morre, um aspecto de sua alma volta para a "casa de transformação", local de origem do grupo. Depois a alma volta ao mundo dos vivos encarnada em um recém-nascido que recebe o seu nome. Como notamos, é o *kumũ* que nomeia os bebês recém-nascidos, e ao impedirem isso, os padres e pastores interrompem um ciclo extremamente importante, sem o qual, a constituição da pessoa fica incompleta. Perder o nome tradicional é o mesmo que enfraquecer, ou mesmo impedir a identificação do agente patogênico e a cura. Sem um nome tradicional, a possibilidade de tratamento xamânico é reduzida¹⁸², logo, a "quase pessoa" fica bem mais vulnerável à diversos males, provocados principalmente pelos *Wai Mahsã*, seres supramundanos que querem que seus parentes mundanos retornem ao seu ambiente

¹⁸¹ Frame do filme "*Bthkna Ye kihti: História dos Velhos*".

¹⁸² Como notamos anteriormente, no processo de cura xamânica do Pira-tapuya Any Kanamurú, filmado pela dupla do Ponto de Cultura Indígena de Cucuí.

original, ao lar de origem dos peixe-gente, leia-se, ao “mundo dos mortos”. Essa vulnerabilidade aos sopros (feitiços) dos mortos e dos feiticeiros (vivos) pode provocar um dos mais relevantes problemas da região, o suicídio. Devemos lembrar que atualmente o Amazonas possui um dos maiores índices de suicídio do mundo¹⁸³, com uma taxa de 32,2 suicídios para cada 100.000 habitantes (uma média seis vezes maior que a nacional). Normalmente esse grave problema de saúde pública encontra-se diretamente associado ao alcoolismo e a depressão (comumente intitulada de panema, na Amazônia). Contudo é impossível dissociá-lo da perda e das transformação sistemática dos valores que pontuam o *modus vivendi e operandi* das práticas religiosas ancestrais da região. O processo pelo qual a dupla passou durante as filmagens demonstrou o constante amadurecimento de ambos, como cineastas. No caso, a busca por imagens e saberes foram indissociáveis; era comum esta equipe acordar ainda de madrugada, para ir ao mirante de São Gabriel da Cachoeira, para filmar o nascer do sol. Infelizmente, no que diz respeito ao conteúdo almejado, a pesquisa com o Doé Isidro dependia de constantes viagens de voadeira, já que o pajé reside fora da cidade, e este custo extra com a gasolina – que nossa produção não conseguiu custear integralmente – fez com que as gravações ficassem limitadas a poucas horas de material; que foi resumido no filme de 13:27” intitulado *Błhkłna Ye kihti: História dos Velhos*.

183 "Estimativas realizadas a partir de dados de população da Fundação Nacional do Índio (Funai) e do número de suicídios indígenas registrados pela SIM/MS, a taxa nacional de suicídios indígenas seria de 20 para cada 100 mil índios (quatro vezes a média nacional). Se essa é a média nacional, a população indígena encontra-se distribuída de forma muito desigual no território. Tomando só os dois estados que registram 81% dos suicídios indígenas - Mato Grosso do Sul e Amazonas -, teríamos, pelos dados de população indígena da Funai, que o Amazonas apresenta uma taxa de 32,2 suicídios para cada 100 mil indígenas (seis vezes a média nacional) e Mato Grosso do Sul, de 166 suicídios por cada 100 mil indígenas (mais de 34 vezes a média nacional). Essas estimativas se referem à população total." ("Mapa da Violência", relatório do Ministério da Justiça e Instituto Sangari, de 2011). A alta taxa de suicídio de indígenas ocorre em diversas outras regiões. Nos EUA, na faixa de 5 a 14 anos entre nativos americanos e do Alasca, a taxa de suicídio é 2,6 vezes maior que a nacional, passando a 3,3 entre quem tem de 15 a 24 anos. No Canadá, as taxas de indígenas Inuit que se matam são 11 vezes maiores que a média nacional. Na Guiana Francesa o suicídio é a primeira causa de mortalidade entre os jovens Wayana. Em 2011 estive em quatro comunidades Wayana/Teke da região para desenvolver experimentalmente a política de prevenção do suicídio através do ensino de cinema. Essa consultoria foi possibilitada através do Programa de Prevenção ao Suicídio e Alcoolismo do Governo Francês (implementado pela ORG Actions pour le Développement, l'Education et la Recherche, em parceria com a ORG Vídeo nas Aldeias).

Oficinas Ponto de Cultura Rio Negro - FOIRN



As duas formações, em filmagem e edição, que ocorreram no Pontão de Cultura Rio Negro – posteriormente à parceria entre o Vídeo nas Aldeias e a Rede Povos da Floresta – como elucidei anteriormente, foram organizadas pelos indígenas, diretores e funcionários da FOIRN, diretamente comigo e com minha parceira Julia Bernstein. Nestas ocasiões, algumas lideranças da calha do Rio Negro, Uaupés e Içana, foram escolhidas, pela diretoria da FOIRN, para participarem das formações. Diferentemente das experiências dos Pontos de Cultura Indígena descritas anteriormente, nestas formações, os alunos trabalharam individualmente, auxiliados somente em alguns momentos pontuais, por nós e pelos colegas de formação. Destas duas oficinas, escolherei apenas os casos que considero fundamentais, para entendermos a diversidade produtiva audiovisual, dos indígenas destas localidades.

Armindo Pena Seribhí Tukano

Preocupado com o crescente número de jovens que não possuem nomes ancestrais na macro região do Rio Negro, Armindo Pena Seribhí, logo no início da formação, já disse o que procurava em seu trabalho documental: conscientizar as novas gerações sobre a necessidade de manutenção do ritual que garante essa forma característica de nomenclatura. Sendo assim, sua pesquisa tratou do ritual de benzimento *Vatidaresé*, pelo qual os nomes próprios sagrados dos indivíduos são soprados (transmitidos) para os recém nascidos pelo *kumũ* (pajé tukano). Este ritual é de suma importância para estes grupos, já que é o primeiro que fortalece as pessoas (em fase de formação) contra os males provocados pelos *Wai Mahsã* (gente-peixe).

O Sr. Armindo realizou uma encenação com o Pajé Maximiano, Tukano residente na periferia de São Gabriel da Cachoeira, para mostrar as várias etapas do ritual, e como estes nomes (“oriundos dos parentes mortos”) passam para os recém nascidos (“vivos”). O material nos permite distinguir o mecanismo motriz pelo qual esse processo de nomenclatura ancestral se apresenta, como, por exemplo, no trecho em que um dos personagens, Aũsirô, diz que recebeu o mesmo nome do seu pai por ser o filho primogênito. Logo em seguida ele enriquece a informação, ressaltando que o irmão que o sucedeu teve que receber outro nome (de acordo com a regra que rege essa transmissão); no caso Nhigõ, completando: “Ninguém pode dar o nome de benzimento de qualquer jeito”. Aũsirô profere veementemente essa última frase, pois sabe que os nomes tradicionais estão vinculados especificamente aos clãs de origem dos mesmos, e que a cura xamânica passa por esse conhecimento. Sobre esse procedimento, o diretor Armindo Pena esclarece, em sua narração:

O Kumu é sabedor, ele já sabe o que a criança vai ser mais tarde, e dá o nome de acordo: Kumarõ, Ahkutó, Seribhí. Se for mulher pode ser Duhigó, Pirõ-Duhigó. Existem muitos nomes. Se não tem esse nome de benzimento os Wai Mahsã estão aí, vão dar doença pra criança, ou para os pais, ou para o próprio kumu que tá benzendo. O kumu pode se proteger escondendo seu corpo. No parto o kumu pode benzer com cigarro¹⁸⁴, e no banho com cigarro e

¹⁸⁴ Antes de benzer o bebê, o pajé tem que benzer o cigarro. Durante este processo, a mão do Kumũ, que segura o mesmo, oculta a leitura labial das pessoas que estão no entorno. Murmurando palavras secretas para o cigarro (agente de transmissão), o xamã sabe que o encantamento da substância jamais deve ser visto ou sequer ouvido, caso contrário, o *basere* (encantamento de sopra) perde a eficácia: a criança e o xamã ficam vulneráveis aos ataques de terceiros.

breu. Nós, como pais da criança, devemos cumprir a dieta estabelecida pelo kumu. Às vezes a gente não quer ouvir as ordens do kumu, comemos fora da dieta, temos relação sexual, comemos fritura e aparece essa zuada no ouvido. Por isso precisamos pensar bem sobre o benzimento.

Stephen Hugh-Jones, ao tratar do sistema de nomenclatura característico do noroeste amazônico, se apoia no modelo inicial de Eduardo Viveiros de Castro, que afirma que os sistemas de nominação ameríndios podem ser classificados em um *continuum* que vão do pólo “exonímico” ao pólo “endomínico”. Os grupos tukano oriental do noroeste amazônico, dentro desta perspectiva, são enquadrados no pólo endonímico *continuum*, já que seus nomes se mantêm no interior do grupo, e constituem parte de sua propriedade e identidade corporadas, que designam relações sociais particulares. Portanto para os Tukano, um nome ancestral jamais é colocado por empatia ao mesmo; via de regra, o nome é obrigatoriamente passado de uma geração a outra, de acordo com um sistema de transmissão ritual, que classifica e diferencia, e está intimamente ligado ao xamanismo, agente regulador das relações sociais dos indivíduos que os portam. O *basere* (encantamento soprado) aplicado pelo *kumu* está presente nos ritos de passagem (do nascimento, primeira menstruação, até o Jurupari), e também nos ritos que antecedem a caça e a cura¹⁸⁵, neste filme, dirigido pelo Sr Armindo¹⁸⁶, os nomes exotéricos dos seres vivos (murmurados pelo xamã no cigarro, antes do sopro voltado ao bebê) têm a capacidade de controlar e transformar as manifestações do espírito do recém nascido (HUGH-JONES, 2002:48). Conforme observamos no material referente a pesquisa filmica do Sr Armindo, os alimentos também têm suas forças controladas por este método, no caso o beiju, o peixe, a pimenta e o sal, que recebem o encantamento juntos, envoltos em uma folha de bananeira, antes de serem passados na boca da criança. O conteúdo das filmagens foi reunido no filme de 11:22” “*Vetidaresé: Benzimento de Proteção*”¹⁸⁷; um exemplo de como o audiovisual pode nos aproximar de pesquisas e saberes que anteriormente se encontravam, *stricto sensu*, no domínio da vida (dos indígenas) e da escrita.

¹⁸⁵ Semelhantemente ao caso do encantamento do creme de massagem, do filme supracitado, sobre o pajé Pira-tapuya, da dupla de Cucuí.

¹⁸⁶ No caso o Sr. Armindo pediu nossa ajuda para executar a câmera na presente encenação, que foi fotografada por ele, Julia Bernstein, Elisangela Fontes Olímpio e Pedro Portella. Conforme o desejo do realizador Tukano, o material, traduzido integralmente pelo mesmo, também foi editado conjuntamente por Julia Bernstein, Armindo Pena e Pedro Portella.

¹⁸⁷ Disponível em: <http://youtu.be/G79JZTzZf8k> Acessado pela última vez em 11/07/2014.

Elisangela Fontes Olímpio

A realizadora Baniwa do rio Içana, foi a única mulher da região¹⁸⁸ que teve a oportunidade de fazer duas formações em filmagem e edição; sua excelente performance deve, em parte, a estas oficinas continuadas, que garantiram um domínio maior da mesma, principalmente nas ferramentas digitais de montagem.

Após registrar uma encenação do ritual Kariamã, em Assunção do Içana, e alguns petróglifos que ela encontrou no trecho entre São Gabriel e seu distrito, Elisangela decidiu trabalhar suas filmagens de forma nada convencional, partindo de uma narrativa sobre a origem da roça de maniva, que resultou no filme “*Kupixá Yanékitiwara: Nora Malcriada*”¹⁸⁹, relacionado ao sistema agrícola tradicional do Rio Negro. A cineasta Baniwa narrou este mito, comum a vários grupos da região, ao mesmo tempo em que utilizou, paralelamente, filmagens do trabalho de seus parentes na roça de maniva. No caso, de forma original, tempo cronológico e acronológico se contaminaram, sob a sensibilidade feminina da realizadora do Rio Içana. Esta autenticidade artística é notável, já que mais comumente, mitos e histórias¹⁹⁰ em oficinas de audiovisual para indígenas, são encenados; portanto esta junção entre mito e material documental, demonstra o alto poder criativo que pode emanar destes encontros.

¹⁸⁸ A escassez de mulheres nas formações audiovisuais nesta região se deve, de acordo com depoimentos das lideranças que ouvimos, a estrutura dos grupos exogâmicos patrilineares (Tukano Oriental), na qual a regra de residência privilegia a virilocalidade, que faz com que as mulheres deixem suas comunidades de origem para se mudarem para os locais onde seus respectivos maridos residem; isso faz com que essas vagas sejam preferencialmente de homens, que idealmente continuarão este trabalho na comunidade que se articulou politicamente para receber determinado projeto de formação. Os Baniwa não se enquadram exatamente neste cálculo, por possuírem regras de casamento que privilegiam o casamento entre primos cruzados patrilaterais, que podem, hoje em dia, estar sujeitos a mudanças (provocadas pela intolerância dos missionários evangélicos), ou melhor, a regra de residência baseada na uxorilocalidade (JOURNET, 1988).

¹⁸⁹ Disponível em: <http://youtu.be/Ih0-nqT6twE> Acessado pela última vez em 11/06/2014. No caso, a narrativa escolhida por Elisangela, é praticamente a mesma que foi narrada espontaneamente por Firmiano Tukano, durante uma limpeza de roça, registrada no filme “*Wesé’ri Da’rari Masá, Trabalhadores Autônomos*” (dirigido por Tiago Fernandes Sampaio e José dos Santos Sampaio) supracitada, no trecho sobre o PCI Balaio.

¹⁹⁰ É recorrente a visão, por parte de antropólogos, de que Mito e História sejam indissociáveis no universo ameríndio, contudo, essa fusão, raramente aparece nos filmes indígenas.

Na narrativa rememorada por Elisangela, o deus Kaáli, era o dono da roça. A técnica agrícola de coivara era feita com um fio mágico, com o qual esta entidade derrubava as árvores antes de mandar seu irmão atear fogo em seu próprio corpo, decerto, para fertilizar o solo. A maniva se multiplicava sem o trabalho humano, assim como chegava em casa sozinha, flutuando dentro do aturá (cesto). O dono da roça então falou para sua nora, sobre algumas interdições que deveriam ser obedecidas na roça. Ela não podia fazer xixi ali, e ao tirar a maniva da terra, deveria apenas sacudi-la, antes de guarda-la no aturá, indo em seguida para casa. No entanto, ela desobedece as regras impostas por seu sogro¹⁹¹. Ao urinar na roça, vê nascer no mesmo local o capim tiriríca – uma das ervas daninhas que crescem nas roças – em seguida se esconde atrás de uma árvore, para ver o aturá flutuando até sua casa. Assim que ela avista-o, o mesmo cai no chão. Sendo assim, Elisangela esclarece, que devido a desobediência da nora de Kaáli, os indígenas sofrem, até hoje, com o trabalho braçal na roça.

O emprego da voz em off trouxe um universo mítico que transitou entre as imagens documentais que possuem tom familiar (quando Elisangela filma sua filha). A estrutura que a realizadora propôs se assemelha a do filme *Fata Morgana*, de Werner Herzog, cujo mito cosmogônico, narrado pela crítica alemã Lotte Eisner, também marca a passagem entre os tempos do Criador e o presente; o cinema, em ambos os casos, se estabelece como uma máquina do tempo, na qual as imagens do presente são vestígios, e não explicações ilustrativas, das palavras que ouvimos. Elisangela realizou seu filme curta metragem ao mesmo tempo em que cuidava, ao lado de seu marido, de seus três filhos, mostrando que a atividade de cineasta é compatível com seu papel de mãe.

Nivaldo Silva Baré

Um dos participantes das oficinas do Pontão de Cultura Rio Negro, o radialista Nivaldo, coordenador de comunicação da FOIRN, trabalha na Rádio Municipal de São Gabriel da Cachoeira, em programas de música e entrevistas em ñengatu, uma das quatro línguas da única cidade quadrilíngue brasileira (onde, além do português, também são oficiais; tukano, língua geral e baniwa). Ele é um repórter, que sempre procura interagir com os entrevistados, numa ação que percorreu diversos locais de São Gabriel da Cachoeira. Desta fusão experimental entre o universo do rádio e da televisão, nasceu o programa TV FOIRN¹⁹². A formação de sua equipe variou de acordo com a disponibilidade dos demais participantes das oficinas, que se revezaram, ao lado de nós, professores, na função de câmera. O repórter Baré documentou diversos aspectos de São Gabriel da Cachoeira: como a questão do ensino plurilíngue nas escolas; o protesto dos professores por melhores salários; o trabalho na rádio municipal; a eleição presidencial de 2010; a pluriethnicidade do município; o comércio ameríndio e popular; além de mostrar como funciona a estrutura do Pontão de Cultura Rio Negro, pólo de produção audiovisual indígena, sediado no prédio da loja Wariró-FOIRN¹⁹³ (de artesanato indígena). O apresentador, inspirado por programas televisivos populares e humorísticos, introduz sua cidade de maneira espontânea, buscando o encontro fortuito com seus habitantes. O diálogo particular que ele abre aos olhos do espectador é um convite a alteridade – na urbe-indígena, transeuntes se manifestam – como um Sr Döw, que ao passar pela Av. 31 de Março, foi abordado:

Nivaldo — Eu tô aqui com o Seu Valdemar! Seu Valdemar, o senhor mora em qual comunidade?

Valdemar — Wará!

Nivaldo — Quantas famílias moram lá seu Valdemar?

Valdemar — 100 famílias.

Nivaldo — Cento e poucas famílias. Qual é sua etnia?

Valdemar — Döw.

Nivaldo (em ñengatu) — Você fala nossa língua ñengatu?

Valdemar — Falo!

¹⁹² Os 3 programas estão disponíveis em: <http://youtu.be/saTMZfTt8PY> <http://youtu.be/-gXuchZcOSU> <http://youtu.be/QCz2-QU4AYc> Acessado pela última vez em 11/06/2014.

¹⁹³ Local que foi incendiado e totalmente consumido pela chamas na madrugada do dia 09/06 de 2014. O evento, suspeito, está sendo investigado pelas autoridades de São Gabriel da Cachoeira.

Nivaldo — Então tá bom! Então fala o seu nome e o que você faz na sua comunidade Dõw.

Valdemar — Eu trabalho na roça, faço plantação. Estou plantando maniva, abacaxi, banana. Tudo. Quando não tem comida a gente vem para a cidade. Todo o dia. Esse é o nosso trabalho, para comprarmos alguma coisa para nós, com nosso produto: açai, mamão, ingá, abacate...

Nivaldo — Peixe?

Valdemar — Peixe nós não vendemos, a gente compra na cidade.

Nivaldo — Mas vocês não matam peixe com timbó?

Valdemar — Não batemos timbó.

Nivaldo — Cuidado com o Ibama, parente!

Valdemar — É proibido bater timbó.

Nivaldo — Você tem roça grande?

Valdemar — Tenho.

Nivaldo — Você tem mulher?

Valdemar — Tenho.

Nivaldo — Como é o nome dela?

Valdemar — Maria! Eu tenho 3 filhos com ela.

Nivaldo — O que o senhor veio fazer em São Gabriel?

Valdemar — Vim comprar gasolina.

Nivaldo — Quanto está a gasolina?

Valdemar — R\$ 3,50.

Nivaldo — O senhor vai colocar na sua rabeta (*motor*) e já vai pro seu sítio?

Valdemar — Vou colocar na minha rabeta e já vou embora para minha comunidade.

Nivaldo — O senhor vai para sua comunidade, vai pescar, vai deitar um pouco?

Valdemar — Vou chegar na minha comunidade, pegar minha espingarda e já vou para baixo.

Nivaldo — Você vai abraçar sua velha?

Valdemar — Eu não abraço não.

Nivaldo — Ah! Você já está muito velho?

Valdemar — Eu abraço as outras mulheres.

Nivaldo — As outras, mas sua mulher não, né?

Valdemar — Minha mulher não.

Nivaldo — Então tá bom, obrigado e boa viagem.

Valdemar — Porquê nós somos crentes.

Nivaldo — Vocês são crentes? Vocês não bebem mais cachaça.

Valdemar — Não.

Nivaldo — Nem álcool.

Valdemar — Nem cerveja, nem caxiri. Todos nós, ou algum, não é todo dia. Algumas vezes.

Nivaldo — Então você bebe só as vezes? Você fuma tabaco?

Valdemar — Não.

Nivaldo — Nem *ipadu*?

Valdemar — Não mesmo. Já se acabou.

Nivaldo — Então tá bom, obrigado parente.

Valdemar — De nada.

Esse percurso que ele traça na cidade, numa espécie de *flânerie* ameríndia, nos aproxima de sua gente, da cisão que afirma suas particularidades identitárias. Nas palavras de Benjamin:

“A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O flâneur, sem o saber, persegue esta realidade”. (BENJAMIN, 2006; 474).

O labirinto de São Gabriel da Cachoeira, cidade chocalho – permeada pelo som da cachoeira mítica, que encanta seus moradores – é local de abertura, um dos únicos espaços urbanos onde os indígenas, cidadãos, são também administradores. Nivaldo conta essa história, fazendo de cada encontro um ato mágico, no qual os discursos colhidos, podem ser lidos como fragmentos contemporâneos da odisséia dos grupos deixados ali pela cobra-canoa de transformação. No mercado repleto de peixe moqueado e tucupi com *maniwara*¹⁹⁴, ele é um intermediário entre dois mundos, que se tocam através da câmera.

Apesar de incomuns no Brasil, programas de televisão indígena conquistam território em diversas partes do mundo. Equador, Argentina, Nova Zelândia, Bolívia, Austrália, EUA e México, são alguns dos países que abrigam canais que fazem essa ponte direta, entre telespectadores e realizadores dos povos originários. A proposta de Nivaldo se insere dentro de uma perspectiva que tende a enriquecer o repertório audiovisual indígena, na medida que mimetiza o formato televisivo que os povos rionegrinos têm acesso, sem perder, no entanto, o discurso nativo, que faz com que seu programa possua uma inserção nas comunidades indígenas e um tom crítico, sobretudo no que diz respeito ao aprendizado e manutenção das línguas ameríndias. Nivaldo documenta e interfere, é uma voz ativa, no rádio e na tela. A principal dificuldade que encontramos, ao nos deparar com o material idealizado por ele, é a distribuição do mesmo. Uma cidade que oficialmente abriga tantas línguas, não possui sequer um canal de televisão que exiba material que não seja lusófono. Essa é uma questão que se torna mais urgente, se pensarmos que mesmo a agência que regula toda a produção audiovisual brasileira, a ANCINE, exige um certificado de produto brasileiro (CPB), para a exibição de filmes na TV aberta ou a cabo, e para a duplicação de DVDs em todo território nacional. Esse certificado, pago, que só pode ser emitido por produtoras comerciais registradas na ANCINE, por si, já marginaliza a grande maioria dos produtos audiovisuais indígenas; isso porquê nenhuma Federação ou Associação indígena está registrada na ANCINE; e mesmo as que tentam, acabam

¹⁹⁴ Formiga gastronomicamente apreciada na região, cujo sabor transita entre erva doce e hortelã.

tendo seu pedido negado ou adiado devido aos diversos trâmites burocráticos e financeiros que esta agência exige.

A proposta de Nivaldo nos deu uma ideia da diversidade de formatos que podem ser contemplados em oficinas de audiovisual. Se antes existia um direcionamento para o cinema documentário, esta tática deve ser revista, inclusive para darmos vazão ao desejo de cada participante nestas formações; para que os mesmos possam trabalhar dentro do formato que se identificam.



195

¹⁹⁵ Formação de Audiovisual no Ponto de Cultura Rio Negro em 2010.

De volta ao Acre: PCIs dos Grupos Pano do Sudeste Amazônico

PCI Marubo



196

Nazareno Francisco da Cruz, Sidney Ivi Marubo e Adir Marubo foram os representantes do Ponto de Cultura Indígena do grupo Pano do Vale do Javari, instalado na Comunidade Kapivanaway (Vida Nova). Inicialmente o grupo, na oficina ministrada na TI Poyanawa, trabalhou com os Katukina presentes na formação. Aparentemente, os dois grupos ficaram mutuamente fascinados com suas próprias similitudes. Os alunos de ambos grupos comunidades passavam horas na floresta se filmando, cantando e trocando informações, sobretudo sobre suas línguas maternas, ambas da família Pano. O motivo deste súbito interesse remete aos tempos imemoriais. Segundo o aluno Sidney Ivi Marubo, as palavras secretas de sua língua antiga ainda possuem claro significado para os Katukina, como ele percebeu nas conversas com o “parente” Katukina Mauro Môcha. Esse fato faz com que os antigos nomes dos clãs Marubo possuam um significado, para os Katukina, que não se perdeu nas entrelinhas do tempo¹⁹⁷:

¹⁹⁶ Nazareno e Adir traduzindo material com Pedro Portella. Foto de Camila Machado.

¹⁹⁷ Edilene C. de Lima (UFP) também observou um encontro relevante que remonta os graus de parentesco entre ambos os grupos, no qual, o Katukina Mani (varinawa), foi identificado como “irmão”, pelo significado de seu primeiro nome, por uma mulher Marubo (satanawa). No caso, em um “primeiro encontro, e mesmo na ausência de ancestrais comuns, dois desconhecidos podem determinar imediatamente, pela onomástica, qual o laço de parentesco putativo que os une”. (Erikson, 1993b:48 apud DE LIMA, 1997:20-21).

Na morfologia social Marubo, nomes provenientes de antigos grupos tribais transformaram-se em modos de classificar unidades matrilineares, tais como Povo-Azulão (Shanenawavo), Povo-Sol (Varinawavo), Povo-Jaguar (Inonawavo), Povo-Japó (Rovonawavo), Povo-Arara (Shawānawavo), e assim por diante. (Pedro Cesarino-2008).

Homero Moro Martins enfatiza essas trocas interétnicas, tão comuns nas etnias da família pano:

Ao mesmo tempo em que a abertura ao exterior é constitutiva do universo social, o reconhecimento da pertença ao grupo se faz no âmbito estritamente local. É assim, por exemplo, que os Katukina se reconhecem internamente a partir de sua pertença a um determinado clã, os Marubo a uma determinada seção, e outros grupos também possuem suas denominações internas – o que não impede que o exterior também seja reconhecível e incorporável ao cálculo de identidade social.(...) *“A visão extremamente inclusiva da família Pano faz com que, a nível interno, haja uma atomização de seus componentes. A nível intra-étnico as diferenças ficam bem marcadas, mas são minimizadas quando se muda a perspectiva para um nível interétnico. Assim, tem-se uma multiplicidade de grupos locais que podem ser confundidos com etnias”* . (Gonçalves-1991/apud. Homero Moro Martins-2006).

Os dois grupos também realizaram uma “pegadinha indígena”, colocando uma jararaca em uma trilha, que liga a casa ritual, ao ponto de cultura indígena. Filmando camuflados por arbustos, eles captaram as expressões desesperadas dos caminhantes ao avistar a serpente, que, mesmo morta, era enrolada e colocada em posição de bote. Ao assistir o material durante a formação, em meio as gargalhadas dos participantes, perguntei onde eles haviam aprendido a fazer essas arapucas piadísticas. Adir me respondeu que eles assistiam programas televisivos dos não indígenas em Kapivanaway, que possuía alguns televisores e antenas parabólicas. Esse episódio me chamou a atenção, já que os Marubo eram o grupo aparentemente mais isolado, das oficinas do Acre; porém, de nenhuma forma, isso significa que eles não sofrem influência da sociedade circundante – pelo contrário – ao adaptar o universo audiovisual de outrem, eles deixaram inscrita sua própria identidade, que opera segundo suas próprias perspectivas.

Após a primeira formação, eles retornaram para a segunda, desta vez na TI Katukina, na aldeia Campinas, situada na margem direita da Br 364, nas proximidades de Cruzeiro do Sul. Os Marubo trabalharam, nesta oficina de edição, o material colhido na comunidade Kapivanaway, nas margens do Rio Ituí, com ênfase no

xamanismo¹⁹⁸. As gravações, partiram da viagem dos alunos, após a oficina de filmagem, que foram da aldeia Poyanawa para a Comunidade Marubo. Em Vida Nova, um grande ritual foi filmado, no qual participaram homens, mulheres e crianças. Nas primeiras horas da manhã, este ritual é aberto pelo toque do tronco-tambor *ako*, tocado em compasso 4/2 por três homens seguido de sessões masculinas de rapé. Posteriormente, ao cair da noite, os alunos realizaram filmagens noturnas em infra-vermelho. Estes registros de rara intimidade, mostram um ritual de cura, no qual, o xamã inicialmente usa uma bombinha de asma sentado na rede. Em seguida ele passa a mão em uma substância secreta (que ele guarda dentro do punho fechado e jamais mostra¹⁹⁹), e essa mesma mão ele esfrega no próprio peito e braços. Após este ponto ele canta, deitado na rede: seu transe é evidenciado pelo constante tremor de seu corpo. Adiante ele, com os olhos fechados, narra a viagem que acabará de fazer, fora de seu corpo, para diagnosticar a doença do paciente que agora notamos, estirado na rede ao lado da dele:

— O espírito da cobra está treinando com a flecha para ferir a gente. Atira para lá. Atira para cá. Por isso que eu estou falando para vocês. Temos que ter cuidado para andar no mato, para caçar. Temos que esperar o dia passar e o momento de agir. Mîshõ, o dono das cobras, mandou-as para picar os homens. Como eu sou pajé, sei que o espírito da cobra persegue a gente que quer falar. O espírito da cobra quer nos morder como um vento que passa.

Em seguida o pajé utiliza a mesma substância secreta que passou em seu corpo anteriormente, agora massageando o peito do paciente, que mostra o lugar exato da dor, entre a artéria pulmonar e o coração. Depois de receber doses de rapé e *õchĩ waka* (ayahuasca), o pajé manipula um *rewe* (grande tubo aplicador de rapé de aproximadamente 1,40 m, com uma pequena curvatura em um dos lados) o qual “esteriliza” soprando-o e alisando-o com as mãos – como se tirasse algo maléfico do mesmo – colocando o dedo indicador em uma das duas cavidades para se certificar de que ele não está entupido. Ele então coloca um dos olhos sob a cavidade da ponta não

¹⁹⁸ O material rendeu o filme “Povo Verdadeiro”. Disponível em http://youtu.be/I0dEK_pqDas Acessado pela última vez em 11/06/2014.

¹⁹⁹ As mãos guardam, propagam e ocultam os agentes da magia. Elas escondem as poções e encantamentos falados. Observar as mãos do xamã, decerto, é compreender parte fundamental da arte xamânica. Mesmo em outros grupos Pano, existem detalhes que não podem passar despercebidos. Nos Hunikuĩ, por exemplo, notei o uso frequente, por parte dos homens, de uma unha grande no polegar; segundo os relatos que ouvi, isso se deve ao antigo hábito de se guardar venenos e poções na mesma, que poderiam ser discretamente aplicados nas vítimas.

curva, e passa a mirar dentro do *rewe* (de forma semelhante a um cientista observando uma bactéria por um microscópio) através da rede, exatamente no ponto onde o paciente localizou sua dor. Com esse tubo ele consegue ver o *yochi* (espírito) – agente patogênico – que age sob o paciente convalescente na rede. Após esta primeira etapa de diagnóstico, um grupo de seis pajés com as mãos fechadas sob o rosto fazem um longo rito coletivo de suma importância. Recitam continuamente palavras que buscam, aparentemente, neutralizar o dono da cobra, o espírito Míshō, que o pajé havia identificado durante o transe anterior. A cura se faz pelos cantos *shōki*; extensão dos corpos, atos cantados, e neutralizadores. Os movimentos corpóreos e frases repetidas, criam uma corrente psíquica/gestual entre os participantes das sessões terapêuticas. O corpo coletivo, captado sob o breu da *yoe rakati* (Maloca Ritual) e esverdeado pelo infra-vermelho da câmera, age: como a câmera traga imagens, os espíritos precisam ser alimentados. O polifônico coro-transe e o jovem cinegrafista Marubo, varam a noite para atingir seus objetivos²⁰⁰.

Poder-se-ia dizer que o canto constitui uma *manipulação* psicológica do órgão doente, e que é dessa manipulação que se espera que decorra a cura” (A eficácia Simbólica, pg.273, 1958, C. Lévi- Strauss).

Como notamos anteriormente no caso Kotiria, Tukano e Pira-tapuya, também no caso Marubo, os xamãs possuem uma influência notável, um controle social, que podemos associar às suas habilidades com as palavras. Nas sociedades ocidentais o domínio da escrita é sinônimo de influência sobre os homens. Já nas sociedades ameríndias, grosso modo, essa influência é garantida pelo domínio da oralidade. Conhecer profundamente as palavras é a chave para a eficácia da magia. Dominar as palavras no universo xamanístico, é dominar os agentes patogênicos e neutralizar os donos da doença. Devemos notar que a habilidade de falar passou a ser considerada uma característica comum de líderes indígenas sul-americanos, passando a ter importância nos quadros interpretativos de antropólogos, quando almejam compreender a política indígena (Clastres, 1974). Se fizermos uma justaposição, podemos perceber que, assim como a medicina chinesa, o xamanismo, em sua busca pelos “donos dos

²⁰⁰ Esse processo de cura é semelhante ao mostrado no filme “Os Cantos do Cipó”, de Tadeu Siã e Josias Maná, de 2006, no qual um rito

males”, busca compreender a origem da doença, antes de tratar o sintoma isoladamente, como faz a medicina ocidental. Voltando ao domínio político da pajelança, não devemos pensar que a influência do pajé sobre seu grupo lhe renda um status de intocável, ou lhe garanta um poder que o torne superior aos demais, certamente isto nunca acontece. Influência, em uma sociedade ameríndia, não é sinônimo de poder. Se existe controle social em um dado momento, em outro esse controle se desfaz. Pajés, caciques, capitães, tuxauas, o tempo todo são destituídos de suas funções, exatamente porque “perdem o controle”, ou melhor, porque existe uma política nativa intrínseca que não permite nenhum domínio estratificado, como o entendemos no pensamento ocidental. Sabemos inclusive que, neste caso dos pajés, o possível descontrole sobre a linguagem secreta das doenças, aliado à ineficácia das palavras-atos, (que têm que possibilitar o reequilíbrio psíquico/corpóreo do paciente) pode lhes render fins trágicos.

PCI Katukina



Anos após o engajado documentário de Mort Ransen, “*You are on indian land*”²⁰² (de 1969), produzido pela *National Film Board of Canada*, o realizador Mauro Môcha e seu pai Sherê Katukina, documentaram um protesto de seu povo, que interrompeu o tráfego na rodovia Br-364. Em ambos os casos, nos encontramos diante de uma situação de conflito semelhante, que evidencia uma antiga querela: o difícil controle territorial das terras indígenas, permeadas por estradas que as atravessam. No documentário canadense, a situação se dá na área fronteira na região de Ontário, entre os EUA e o Canadá. Impossibilitados de obter alimentos de ambos países, devido ao desrespeito do antigo tratado de Jay (1794) – que outrora garantira o livre comércio entre as duas nações – os Mohawk decidem bloquear a ponte binacional. Na rodovia brasileira, o motivo é outro: os Katukina querem controlar o crescente número de atropelamentos e desrespeito ao limite de velocidade no trecho, em obras, que trespassa suas aldeias até a cidade de Cruzeiro do Sul. Além disso, reivindicam recursos para a construção de uma cooperativa, e um ônibus novo para o transporte de alunos das aldeias para a escola.

Nos dois eventos, o bloqueio – arma política de caráter urgente – provoca a presença do Estado; no primeiro caso da polícia e, no segundo, do governo. O enfrentamento entre os dois lados, com interesses distintos, é inevitável; e o apaziguamento posterior, devido as palavras ludibriantes dos “poderosos”, também. A

²⁰¹ Mauro Mocha edita com Odair Pina e Pedro Portella seu material. Foto de Camila Machado.

²⁰² Disponível em https://www.nfb.ca/film/you_are_on_indian_land
Acessado pela última vez em 26/06/2014.

tensão presente neste recorrente jogo político é a marca registrada das duas significativas experiências filmicas. As falas e atos desafiadores das lideranças indígenas, nas situações limítrofes, trazem perplexidade e combatividade em relação a leis que agem contra os habitantes originários destes sítios.



Respondendo as ações ameríndias, no caso canadense, a polícia agride e efetua prisões, e no brasileiro, o ex governador do Acre, Orleir Messias Cameli (1940-2013) – dono de uma milionária empresa de transporte – chega para negociar, munido de algumas ofertas, que visavam desobstruir a pista de asfalto e terra batida, o quanto antes:

Foi o Governo que mandou eu vir aqui para cumprir isso com vocês. O ônibus eu não posso dar, mas posso mandar consertar. E passo R\$ 200.000,00 para vocês fazerem a cooperativa. E vou fazer mais! Eu sei que o serviço da estrada dificulta vocês estarem caçando. Eu vou dar quatro bois por mês até terminar a obra, para vocês comerem. (...) Agora como nós vamos fazer? Você vai abrir? Você vai mais nós?

A ação nos dois locais surtiu efeito. No Canadá, seis anos após o incidente, os indígenas são finalmente considerados cidadãos, com direitos e deveres garantidos. Carol Geddes, cineasta indígena, formada no contexto destes trabalhos dos grupos de cinema ameríndios, que começaram com o “Fogo Island Experiment”²⁰⁴, afirmou que o filme possuiu um papel de catalizador no desenvolvimento da comunidade, já que era exibido e debatido pelos Mohawk. Entre os Katukina, o filme gerado na oficina, intitulado *Nuke Kuî Barreira*²⁰⁵, trouxe à tona o debate sobre a difícil situação

²⁰³ Frames dos filmes: *You are on indian land* (©NFC) e *Nuke Kuî Barreira*

²⁰⁴ Estas experiências, produzidas inicialmente por George Stoney (NFC), não se limitaram ao universo indígena; outros documentários eram patrocinados pelo governo canadense para propiciar diálogos entre diversos setores que se encontravam em conflito. (Ginsburg, 1999).

²⁰⁵ Disponível em: <http://youtu.be/-Tix4EEGzT4> Acessado pela última vez em 11/06/2014.

enfrentada pelo grupo, além de ter sido uma possibilidade de levar a questão para fora das aldeias; o trabalho foi um dos sete filmes escolhidos para integrar o canal do Youtube da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do Governo Federal. A própria produção, no âmbito dos Pontos de Cultura Indígena, já trouxe um debate interno entre os realizadores indígenas Katukina, Poyanawa, Marubo e Nukini, que se encontraram na TI Campinas em ocasião da oficina de edição; houve muita troca de informação sobre os problemas que cada grupo Pano enfrentava, e as possíveis soluções políticas para solucioná-los. A montagem do material se deu paralelamente à de outras filmagens do grupo, como a documentação da vacina de sapo Kampo e o início da tradução de cantos pré-nupciais de uma festa realizada em ocasião da colheita de cana de açúcar. Infelizmente, a curta duração da oficina (duas semanas) impossibilitou a conclusão destes outros trabalhos, que precisavam de imagens complementares para garantir a continuidade narrativa dos mesmos.

A formação, que ocorreu na Escola Indígena Tamã Kâyã, contou com 11 participantes, além de nós, formadores do Vídeo nas Aldeias, e de dois produtores, Virginia Gandres, da Rede Povos da Floresta e Gleyson, da APIWTXA (Associação Ashaninka). Todo grupo ficou hospedado na Aldeia Campinas. Quando cheguei na aldeia, com minha parceira Camila Machado, nos ofereceram uma casa sem luz, já que segundo uma liderança local, “eu estava acostumado a ficar em aldeia isolada, e gostava de lugar quieto”. Nessa casinha de madeira dormíamos poucas horas por dia, já que a oficina acontecia das 8:00 da manhã até as 20:00 da noite. Alguns alunos dormiam menos, devido as sessões de ayahuasca noturnas, além de alguns bailes de forró, que ocorriam especialmente nos finais de semana. A forma de filmar dos realizadores Katukina, pode ser resumida como “cinema direto indígena”, pois raramente vemos um material coletado em meio a um conflito instaurado, com tamanha destreza fotográfica e ênfase nos momentos chaves da narrativa.

PCI Hunikuĩ do Rio Breu



206

O grupo, que trabalhou nas oficinas realizadas, de 21/07 a 04/08 de 2010, no Centro Yorenka ãntame, administrado pela Associação APIWTXA (Associação Ashanika do Rio Amônia), foi um dos poucos que optou por trabalhar com um roteiro pré estabelecido; um mito adaptado para o universo teatral – por Acélino Sales, José Paulo Maná e Raimundo Paulo Kaxinawá – que serviu de guia para uma série de improvisações posteriores:

O Mito do Índio Encantado²⁰⁷

Tinha um índio que vivia em uma árvore igual a uma samaúma, uma árvore grande. Em nossa língua hatxa kuin, se chama hunu. Ele vivia nesse pau que era como uma casa para ele, era afastado da comunidade. Lá ele sempre soprava imitando um nambu, toda tarde ele fazia a mesma coisa, soprava e os parentes tentavam achar o tal nambu, mas não conseguiam achar... Um dia combinaram para achar onde estava esse nambu velho que fazia o mesmo som todo

²⁰⁶ Raimundo filma *Ti Ika Nawa*, o Viajante Encantado. Foto de Alice Fortes.

²⁰⁷ Outra versão do mito de *Ti Ika Nawa* foi coletada, em 1997, pela linguista Eliane Camargo, em ocasião de sua pesquisa, durante o doutorado na Sorbonne. Nessa oportunidade, a pesquisadora gravou a versão contada por Maria Mateus, da comunidade Nueva Belem, do Rio Purús, no Peru. Link com mais informações sobre esta gravação, acessado na última vez em 04/06/2014: <http://www.language-archives.org/item/oai:www.mpi.nl:MPI1382742>

dia, 6 horas, o sopro do nambu. Um índio pesquisador ficou escondido no pau que o nambu ficava, o onde ele estava morando. Começou a escurecer e os carapanãs e katukins apareceram e começaram a perturbar. O mais velho, que ficou em casa, começou a imitar o nambu para ver se ele respondia, pois assim o que estava escondido poderia achar. Quando ele imitou, o nambu fez um barulho, dentro do pau que morava muita gente. O índio que estava escondido escutou o som de dentro do pau: “Tiii, tiiii, tiiii”, lá no oco do pau. Quando chegou mais em cima, tinha um oco tipo um janela, que era lá que imitava o nambu, mas antes de imitar o nambu, ele urinou lá de dentro do oco do pau. Depois que ele urinou, jogou a cabeça para fora para imitar e nessa hora o que estava em baixo, o pesquisador pode ver a cabeça do txai... E viu que não era um nambu. Ele voltou para casa e avisou a todos que não era um nambu e sim um parente. Contou também o que ele fez quando subiu no pau, e que moravam todos dentro do hunu. Quando o pesquisador contou exatamente tudo que ocorreu e como era o barulho, o pajé da maloca reconheceu que povo era e deu o nome de “*Ti Ika Nawa*”, que quer dizer “índio encantado”, “*Ni Yuxibu*”.

Os parentes então combinaram que tinham que fazer uma festa para preparar o encontro encantado. Quando a festa estava pronta, amanheceu o dia, e eles foram lá na casa dos parentes encantados. Tentaram tapar o oco do pau, que era uma janela, mas os parentes encantados não deixaram eles subirem até o fim, pois lá dentro era grande. Mas conseguiram tampar. Depois tocaram fogo com a palha de ouricuri, para ver se matavam de vez os encantados e ver o que tinha lá. Todos os velhos e os jovens morreram dentro do hunu, mas sobrou uma criancinha bem pequenininha, pois a mãe dela escondeu o bebe dentro de um outro oco menor, que não entrava fumaça, assim ela sobreviveu. Essa criança foi criada por um casal que não tinha filhos, e assim cresceu, entre eles, noite e dia. Esse menino, já homem, ficava em casa muitas vezes sozinho. Certa vez seus pais viajaram por dois meses, para fazer cerâmica em outra aldeia, e, nesse tempo, ele achou alguns dos parentes encantados perdidos, que também haviam sobrevivido; com a ajuda do amigo macaco, que protegeu uns encantados. Os que foram encontrados eram Huni Kuĩ, que foram criados pelo macaco e o *Ti Ika Nawa*, achou o parente Huni Kuĩ, que o macaco havia levado antes do pau queimar.

Quando os pais retornaram de sua viagem de dois meses queriam o menino *Ti Ika Nawa* em casa, mas esse já havia descoberto um novo mundo, ao lado do parente Huni Kuĩ, amigo do macaco. Assim eles viajaram juntos o Huni Kuĩ e o *Ti Ika Nawa*, e os pais não tiveram como detê-los.

Mesmo indo embora o *Ti Ika Nawa* deixou um presente para seus pais, uma pupunha, que ele derrubou e fez um arco e uma flecha. Porém o pai ficou com medo, e deixou o arco e a flecha de pupunha cair no chão: assim se quebraram, a flecha e o arco. O velho, por medo, ficou sem filho, sem arco e sem flecha, por isso até hoje temos que fabricar nossos arcos e flechas.

Na ocasião, a escolha de trabalhar com encenação, foi coletiva, tomada após os alunos assistirem ao filme *Makunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Perante a aparente falta de interesse dos realizadores em documentar algo no centro ambiental

Ashaninka, ou nas proximidades do pequeno município de Marechal Thaumaturgo-AC, essa foi a forma que encontramos de trabalhar com algo que despertasse o engajamento do grupo, durante a formação. Dessa maneira, intitulei este procedimento de “oficina de mito-ficção”, em parte, inspirado pelas primeiras experiências do Vídeo nas Aldeias nos anos 1990, que renderam, por exemplo, o filme – encenado pelos Waiãpi – “Segredos da Mata”, de 1998, dirigido por Dominique Gallois e Vincent Carelli.



208

O resultado da empreitada foram duas bem humoradas encenações, de caráter anti-ilusionista, que atestam a capacidade inventiva dos realizadores Hunikuĩ, que também se revezaram na função de atores²⁰⁹. Na oficina de edição trabalhamos com o material oriundo da segunda tentativa, que ficou superior a primeira. A forma que os protagonista interpretaram os papéis presentes no mito, também evidenciou um distanciamento, semelhante ao brechtiano, já que ambos não trabalham com personagens que se “fazem críveis”; percebemos, nesse jogo explicitamente cênico,

²⁰⁸ Coletivo Hunikuĩ na Oficina de mito-ficção. Foto de Alice Fortes.

²⁰⁹ Ao todo, sete atores participaram das encenações: Chagas Luiz, Acéline Sales, José Luiz Maçal, Raimundo Paulo, Luciano Luiz Maçal, Francisco Luiz Maçal e Lenisa Cerqueira Sereno Kaxinawá.

que se tratam de atores criticando, interpelando, rindo e prevenindo. As gravações renderam o filme de 19:25”, intitulado “Ti Ika Nawa: o viajante encantado²¹⁰”; que remonta a saga desse personagem, que podemos chamar de uma espécie de Makunaíma Pano, pela característica irônica, de enganar os caçadores, imitando os animais e urinando em locais onde os mesmos não se encontram, para ludibriar os farejadores. Essa adaptação do universo mítico Pano, dentro de outro suporte, é recorrente; Makunaíma, de Mário de Andrade, por exemplo, teve como base o mito colhido por Theodor Koch-Grünberg em sua viagem ao Monte Roraima, porém, foi trabalhado paralelamente com dezenas de outras narrativas ameríndias e folclóricas, inclusive Kaxinawá (PROENÇA, 1977;64-65-147).

Durante esta formação, ficamos todos hospedados muito próximos uns aos outros, fato que possibilitou longas conversas nos intervalos das filmagens. Certas noites, ouvi relatos sobre a forma dos Hunikuĩ casarem precocemente, particularmente um de uma jovem de 17 anos, e outro de Tadeu Siã. A primeira contou que foi obrigada a casar com 11 anos, com um garoto de 14. Ela disse que a experiência foi traumática, porque tinha que cozinhar e cuidar do seu marido “sem querer, ou saber”. Tadeu, por sua vez, também contou que casou de forma arranjada bem novo, e que não gostou da experiência, pelo mesmo motivo: não conseguia desempenhar bem as tarefas de um adulto, em idade pouco avançada. Esse foi um momento no qual percebi que, muitas vezes, temos uma certa tendência de naturalizar os casamentos precoces dos ameríndios, os classificando como “parte de uma cultura tradicional, que desconhecemos”. Essa análise idílica, se foi, grosso modo, depois de ouvir essas histórias, e perceber que mesmo alhures, na Floresta Amazônica, a vida conjugal tende a obter sucesso a partir de uma certa faixa etária, na qual, os cônjuges, já possuem maturidade suficiente para desempenharem seus papéis.

Outro evento que me chamou a atenção durante a formação, foram os comentários do grupo que idealizou a encenação, sobre outro grupo Hunikuĩ, que trabalhou documentando um não indígena, de Marechal Thaumaturgo. Para eles o “certo é valorizar a cultura Hunikuĩ e não dos Nawa”. Essa problemática é recorrente em formações para grandes grupos, principalmente quando os mesmos são compostos

²¹⁰ Disponível em http://youtu.be/BPz1w5_D0dA Acessado pela última vez em 11/06/2014.

por diversas etnias. Em 2011 e 2012 ministrei formações na Guiana Francesa²¹¹ e no Brasil (Olinda) para os Wayana, Emerillon e Kaliña (esses últimos oriundos do Suriname), em uma inédita parceria entre o Vídeo nas Aldeias e a ADER (Actions pour le Développement, l'Education et la Recherche). Em determinados momentos da formação, tive que conter algumas inimizades, principalmente entre alunos Wayana e Kaliña. Pelo que percebi, isso se deve, principalmente, às diferenças culturais de ambos os grupos. As Wayana, por exemplo, ficaram incomodadas quando um aluno Kaliña, quis utilizar imagens de suas parentes alegres, bebendo destilado, em uma mesa. Temendo ser confundida com este grupo indígena do Suriname, uma Wayana se queixou, visivelmente irritada:

Não podemos usar imagens de ninguém bebendo rum na mesa, como essas Kaliña! Meus velhos parentes Wayana não vão gostar, principalmente o *grandma* que o senhor conheceu: porquê isso é um hábito vulgar, de quem bebe bebida de branco e não caxiri!

Em ambos os eventos, percebi que encenar ou documentar, tanto para o grupo Hunikuĩ, quanto para as Wayana, significa mostrar a própria cultura, que apesar de heterogênea, possui particularidades que não podem ser ignoradas e muito menos mescladas com outro universo, que lhes incomoda.

²¹¹ Na pequena cidade de Maripasoula, situada na margem esquerda do rio Maroni, na fronteira com o Suriname, e nas aldeias Twenke (Wayana) e Elahé (Emerillon).

PCI Shãwãdawa do Rio Bagé

Os representantes Shãwãdawa, José Francisco Txandá e Alaildo Vacunû Shãwãdawa documentaram parte do cotidiano de Baishadi, avó de Txandá, anciã que ainda fala a língua materna, da família linguística Pano, deste grupo. Os jovens documentaristas deram ênfase ao ensino da língua materna, de danças e cantos, por intermédio de Baishadi. Perante a impossibilidade de traduzir esse material, por não existir mais nenhum jovem Shãwãdawa falante dessa língua, o grupo se uniu com alguns professores Hunikuĩ, que retornavam de um encontro em Rio Branco, para traduzir o material. Como os professores que participavam da atividade na cidade, conhecem profundamente a estrutura das línguas da família Pano, o grupo obteve sucesso. As emocionantes cenas da avó Baishadi, ensinando palavras de sua língua para os netos, são o retrospecto de uma etnia que tenta evitar a perda de sua língua nativa. Nas palavras do jovem Arara Txanda: “é uma coisa urgente resgatar isso, mesmo que seja triste a lembrança”.

Neste caso, a escrita e o cinema documentário não têm o poder de “salvar” uma língua nativa, mesmo documentando-a. Lamentavelmente, basta uma geração de não falantes para precipitar o enfraquecimento da mesma: “Com relação as línguas, sabe-se hoje que quando elas deixam de ser faladas pelas crianças como primeira língua é um pouco como os animais e as plantas que perdem sua capacidade de reprodução”. (F.A.TEIXEIRA,1995). Essa impossibilidade relaciona-se ao fato de que a própria transição da linguagem oral (em sociedades de memória essencialmente oral) para a escrita é uma forma de “domesticação do pensamento selvagem” (GOODY,1977 apud LE GOFF,1997).

Por outro lado, Leroi-Gourhan, reconheceu que “chefes de família idosos, bardos, sacerdotes” possuem “na humanidade tradicional, o importantíssimo papel de manter a coesão do grupo” (LEROI-GOURHAN,1964-65 apud Jacques LE GOFF,1997). Portanto, mesmo não salvando línguas do enfraquecimento, o documentário preenche, nesse caso, o papel de “aglutinador cultural”: mitos, histórias, rituais, danças, trabalhos, cantos, ou melhor, os próprios modos de vida passam ao território do saber documentado, que pode ser transmitido às futuras gerações. É nesse

ponto que o documentário retorna ao sentido original da palavra “documento”, que vem do termo latino *documentum*, derivado de *docere*, “ensinar”. Este “ensino” não está necessariamente explícito nos filmes, mas implícito no processo das oficinas que geram os mesmos, como notamos no caso das recentes trocas interétnicas entre os Hunikuĩ do Rio Breu e os Arara do Rio Bagé.

O material da dupla de realizadores Shãwãdawa rendeu o filme curta metragem, de 16m36”, intitulado “*Baishadi Shãwãdawa: As palavras de minha avó*”²¹², que retrata um tipo de ensino não institucionalizado, porém vital, para a manutenção da etnicidade dos Arara do Acre.

²¹² Disponível em <http://youtu.be/90o1-Gd5qbU> Acessado pela última vez em 11/06/2014.

EXPERIÊNCIAS RECENTES

Observatório da Educação Escolar Indígena (OEEI) - Faculdade de Educação (FAE/UFMG).

Yanomami

Após o ingresso no mestrado em antropologia da UFMG, em 2012, fui convidado pelos antropólogos Paulo Maia e Ana Maria Rabelo Gomes, para integrar a equipe do OEEI (Observatório da Educação Escolar Indígena – UFMG/CAPES/FAE). Dentro da estrutura deste “laboratório”, que discute e elabora novas metodologias voltadas para o ensino nas escolas indígenas brasileiras, tive a oportunidade de continuar a trabalhar audiovisual com os Yanomami de Roraima, e, em especial, com Morzaniel Iramari²¹³. Novamente, meu trabalho foi centrado nas formações em cinema, voltadas para o documentário (ministradas em MG e Roraima), porém com algumas características distintas: a principal é que tive a chance de trabalhar com o linguista Helder Perri Ferreira e com a pesquisadora Ana Maria Machado, ambos falantes de algumas línguas Yanomami.

Essa parceria possibilitou um aperfeiçoamento considerável do processo de tradução voltado para a elaboração de legendas. Os parceiros introduziram o software Elan, mais utilizado no campo da linguística, para facilitar a tradução das línguas indígenas pelos próprios indígenas²¹⁴, bem como ministraram formações que nos possibilitaram a criação de leiautes de teclados específicos para as línguas indígenas, com as tipografias específicas das mesmas²¹⁵. Além disso, as traduções que realizamos através deste núcleo, foram bem mais elaboradas do que em qualquer projeto que eu já havia participado. Por estudar profundamente as línguas, meus

²¹³ Trabalhamos no OEEI com os pesquisadores/realizadores indígenas Admar, Nilson, Arokona, Genivaldo, Alfredo (Yanomami), Alberto Alvares (Guarani Mbya), Maurício, Viviane e Júlio (Yekuana) e Edgar Corrêa Kanaykô (Xakriabá). Na equipe de formadores/pesquisadores também contamos com a antropóloga Marina França, com o comunicólogo Guilherme Cury e com a cientista social e editora Julia Bernstein.

²¹⁴ No momento também estamos ampliando as experiências, que buscam integrar o Elan, ao software de edição Finalcut, com a ajuda da ferramenta TEP (Title Exchange Pro).

²¹⁵ Esse processo é de suma importância, já que a transcrição de línguas indígenas exige a utilização de tipos que não são encontrados nos leiautes de teclado encontrados nos sistemas Windows, Linux e Macintosh.

companheiros de trabalho participaram do processo de legendagem minuciosamente, fazendo com que a tradução e adaptação de termos indígenas nativos se aproximasse da riqueza original dos mesmos. Outra vantagem deste processo, foi a transcrição prévia de todo o material, que é traduzido posteriormente, em determinados casos em mais de uma língua indígena²¹⁶. Outra vantagem deste núcleo de trabalho multidisciplinar, foi a elaboração de uma metodologia de catalogação, *labelling* e arquivamento de mídias digitais apropriada para projetos com línguas indígenas e baseada em normas internacionais, utilizadas em diversos centros de documentação linguística.

Um dos primeiros projetos que colocamos esta parceria em prática, foi a edição do material referente aos encontros de xamanismo organizados por Davi Kopenawa, visando a manutenção destas práticas ancestrais na TI Yanomami. Desde março de 2011, os Yanomami têm realizado estes encontros de xamãs. É uma prática experimental, pensada por Davi Kopenawa, baseada nos constantes seminários, nos quais essa liderança participou, sobretudo em ambiente acadêmico. Nessas oportunidades, em meio ao transe de *yakuana* (rapé), os pajés mostram o repertório presente no xamanismo yanomami: fazem diagnósticos, tratamentos, cantam e dançam. Além do material coletado por Morzaniel, que se transformou posteriormente no filme *Urihi Haromatipë: Curadores da Terra Floresta*, outro fruto nasceu destes eventos, *Xapiri*²¹⁷, filme experimental realizado por Laymert dos Santos, Leandro Lima e Gisela Motta. Em uma conversa com Morzaniel (que assistiu a exibição do filme para um grupo de xamãs que participou do mesmo), eu perguntei se os mesmos gostaram do documentário. Ele respondeu:

Eles colocaram no filme a voz de três (*xamãs*) misturados. Eles colocaram imagens que parecem nuvens. Não apareceu quem está cantando. Isso eles não gostaram, e eu não gostei também não. Eu mostrei para eles o filme que eu fiz no programa Imovie. Eles gostaram do que eu fiz. (...) Eles falaram que tem que aparecer as

²¹⁶ Eu uma oficina que ministrei com Guilherme Cury, na sede do Instituto Socioambiental (RR), em Agosto de 2013, os pesquisadores Yanomami e Yekuana transcreveram e traduziram, paralelamente, em suas línguas maternas, um discurso de Davi Kopenawa, proferido em português. Essa metodologia permite que indígenas, que no caso residem na mesma TI, troquem conhecimentos sobre suas línguas maternas. Disponível, com as opções de legendas em Yanomami e Yekuana, em <http://youtu.be/bOu6EN3BryE> Acessado pela última vez em 12/06/2014.

²¹⁷ Filme realizado por cineastas não indígenas, que reúne imagens, com muitos efeitos especiais, dos dois encontros de xamãs na aldeia de Watoriki (Demini), no Amazonas, em março de 2011 e abril de 2012.

imagens deles. O que apareceu foi a floresta, nuvens e coisas assim. Eles falaram que isso é o pensamento deles (*brancos*). Isso como eles fizeram aí não é verdade. A gente não consegue chegar, a gente não conhece o transe deles. Não é para mostrar. É para mostrar mesmo o que ele está fazendo aqui. (*Morzaniel mostra um pajé cantando e dançando no segundo encontro de pajés*). Quando a gente quer colocar os transes, a gente tem que perguntar primeiro. Tem que colocar os transes dos... Todos os diferentes. Tem o espírito da onça, de todas as aves. Porquê não aparece imagem de onça, de todos os animais. Quando eles cantam, eles cantam vários animais. Quem não está cantando, eu não posso colocar. Eu falei pra eles: Se vocês queriam fazer isso aí, vocês deviam convidar Yanomami para ir para São Paulo, para mostrar aquilo que podia colocar.

Como notamos, o filme dos não indígenas reapareceu como um objeto passível de críticas para os Yanomami, e não apenas como “filme de arte” ou um veículo para informações etnográficas. Morzaniel, por sua vez, editou comigo e Julia Bernstein, traduzindo com Ana Maria Machado, sua versão destes importantes encontros (como elucidei anteriormente, através do OEEI). Em uma oficina, em 2013, trabalhamos a edição de seu material, sobre o segundo encontro de xamãs. Nessa ocasião, Morzaniel me mostrou, com certo temor, uma imagem de uma mulher doente na rede. Ele disse que ela morreu, e que não podemos usar essa imagem: porquê a mulher “tem família”:

Quem já morreu, não existe mais, não queremos mais ver. Porque é costume. Nunca mais falamos o nome não. Quando a gente fala o nome perto da família (*do morto*) aí eles ficam bravos, eles brigam. Se eu for mostrar a imagem dela, eles ficam em cima de mim, brigando. Eles não querem porquê é como se ela estivesse viva, mas ela não está viva mais não. Aí (*quando assistem*) às vezes choram, lembram. Morreu, morreu. Por exemplo, se meu pai morreu, eu não quero ver a imagem dele, que eu lembro, fico triste assim. A gente tem vergonha, fica assustado quando a gente vê. Aconteceu ali na missão Catrimani: quando o Carlos Zaquini mostrou a pessoa morta, eles rasgaram todas as fotos e queimaram. Se você mostrar a foto da pessoa que morreu, você tem que devolver para a família, que aí eles queimam.

Os Yanomami, eliminam os traços dos parentes mortos, esse é um procedimento central na cosmologia desse povo, fato evidente, principalmente no ritual funerário Reahu (CLASTRES, 2004; 35). Resumindo, morrer, para eles, é sinônimo de esquecer. Morzaniel, em sua escolha das imagens que poderiam entrar no filme, obedeceu outros critérios nativos, como por exemplo, quando não quis utilizar uma imagem do poderoso xamã Lourival, porque o mesmo, quando a imagem foi captada, estava doente. Segundo o realizador Yanomami, essa imagem enfraqueceria o xamã, que já se encontrava em estado vulnerável. Em outra oportunidade, ele pediu

para meu colega Guilherme Cury, não fotografar a filha dele, porquê ela estava resfriada. Uma pista para compreender a proibição da utilização destas imagens, me foi fornecida em um encontro de educação tradicional indígena, na Serra do Cipó, em 2012, no qual notei que a agência da câmera, também é temida por Vicente de Castro, um poderoso xamã Yekuana que reside TI Yanomami (RR). Ao ver que estava sendo filmado, apontou preocupadamente para minha câmera, dizendo:

Este aparelho é extremamente perigoso. Eu sei que no passado ele enfraqueceu um importante pajé Yekuana da Venezuela. Depois que isso sugou seus poderes, ele nunca mais teve poder para fazer pajelança²¹⁸.

Este breve relato revela que a câmera integra o repertório xamânico, sendo mais um veículo que tem o poder de sugar espíritos. Pelo visto, o estado de filmar é próximo, no universo ameríndio, ao de menstruar – ambos podem – se não forem devidamente controlados, contaminar, enfraquecer e aprisionar. Davi Kopenawa, em uma passagem do livro *Chute du Ciel*, diz que seus *xapiri* (espíritos) foram sugados uma vez pela câmera²¹⁹. Ele afirmou que os brancos podem sugar suas imagens, assim como pode fazer a árvore dos cantos *amoa hi*. Tal evento deixou esse xamã, conhecido como “Dalai Lama da Floresta”, com uma doença que teve que ser tratada por outro grande xamã Yanomami. Ao se apropriarem de câmeras, os Yanomami, passaram a integrar esse processo de documentar *para fortificar a cultura*, mesmo com o risco de que a tecnologia empregada para tanto (decerto xamânica), assim como a menstruação, possa enfraquecer os seres documentados, capturando seus espíritos, ou duplos. Sobre esta transição, que os fez passar de objetos da filmagem de outrem, para se tornarem os sujeitos de sua própria, Davi Kopenawa me disse, na sede da Associação Hutukara, em 2013:

A minha visão do meu povo. Eu acredito na força da natureza. Eu que nasci dentro da floresta. O povo Yanomami é diferente. O pensamento é diferente, o pensamento da aldeia. O pensamento da floresta, montanha, o mato, tudo que existe, na terra-planeta: isso para nós vem nascendo junto. Nesse ponto, para o povo indígena

²¹⁸ Trad. Maurício Yekuana.

²¹⁹ *J'étais accompagné par des Blancs venus pendre des images de nous. (...) Je connaissais les Blancs, mais je ne savais encore rien de leur manière de capturer des images pour leur télévision que nous appelons aussi amoa hi, arbre à chants! C'était effrayant! Mes esprits, qui dansaient, encore à proximité du sol, furent aussitôt attirés en direction de la machine qui était pointée sur nous. (...) Quelques jours plus tard, je suis revenu à Watoriki et, privé de mes xapiri, je suis tombé malade.* (KOPENAWA/ALBERT, 2010;422).

do Brasil, que vem conhecendo, vem sabendo, o trabalho dos brancos. Nós antigamente, ninguém conhecia, ninguém pensava que existe as máquinas que tira imagem da gente. E voltou para nós. A máquina, a câmera, que tira nossa imagem para mostrar para os outros povo indígena, povo da cidade. Então o homem da cidade ele sempre fica, deixa ao lado: ele não mostra. Só mostra a imagem dele. Fica mostrando imagem que acontece na cidade. Como assim o movimento da cidade: mostrando carro, mostrando brincar, mostrando jogo, mostrando o voleibol, e outros jogo que eles tem. O jogo do... o brinquedo da festa: arte. Para ele é bom, mas para nós, indígena, ele não olha pra gente. E o homem da cidade, ele não interessa de nós mostrar nossa imagem para cidade. O povo da cidade não conhece a realidade do povo indígena que mora nas comunidades, assim, perto das montanha, longe da cidade. A criança da cidade, o rapaz, moça, até adulto, até professor, da escola da cidade, ele não conhece. Só conheceu o nome. Então faltou isso. Eu tô assim contente, que hoje em dia nós quer aprender. E quer aprender a fazer um documento. Um documento da imagem dos Yanomami, a imagem da festa, pajelança e ritual... Que nós temos o costume diferente. Você estão trabalhando. O meu jovem Morzaniel, ele aprendeu a falar pouco português, também aprendeu a escrever pouco, e agora estão aprendendo cada vez mais para filmar, para fazer documentário do povo indígena. Então é isso que faltava. Agora que nasceu. Nasceu que vocês parceiros, amigos, não índio, vocês estão mostrando o caminho para sair histórico. Histórico no papel, no filme, no cd e cinema. Esse é um trabalho muito bom. Isso é que eu precisava. Eu precisei, eu lutei, para nosso filho Yanomami aprender. Se aprender e o parceiro não índio ensinou para ele, e nossos filhos aprenderem, daqui pra frente ninguém mais vai precisar do *napë* ensinar não. Nossos filhos vai levar para frente. Então é nesse ponto que eu estou agradecendo o trabalho que a tecnologia... Essa máquina é uma tecnologia (aponta para a máquina): essa máquina vem fabricada, é fabricada, é tirada a peça do subsolo. Essa máquina não caiu do céu. Ela não nasceu. Mas esse homem destruidor da terra, ele pegou a peça. Então ele virou máquina, para gravar a nossa voz, que a gente fala, fala para outros parentes, outros amigos, contando o histórico, do nosso antepassado, contando a história da terra, contando a história da lua, estrela, chuva, toda a natureza, que se criou. Eu queria dizer assim. Então eu vou mudar outro pensamento. O meu pensamento já vem acontecendo. O meu pensamento, que eu tenho, com o homem branco. A gente grande que mora na cidade. A cidade que parece uma montanha, puxada da terra. Ali que tá morando trabalhando e criando lei. Lei que quer proteger nós e o povo da cidade. Mas para nós, hoje, 2013, nós povo indígena do Brasil, nós estamos acreditando que realmente, que o governo quer fazer maldade, mais 500 passados. Que vem fazendo. Agora eles vão mostrar para todo mundo.

Acima, Davi Kopenawa afirma que, ao extrair os materiais do solo para fazer uma câmera, o homem branco virou máquina, para gravar a voz dos indígenas²²⁰. Ao

²²⁰ Esta metáfora da câmera, como uma transformação do “homem-máquina”, remete à do filósofo Julien Offray de La Mettrie, que na obra *L’homme-machine*, metaforizava o corpo humano como uma “máquina que dá a si mesma corda em suas engrenagens; imagem viva do movimento perpétuo”. (LA METTRIE, 1747:69). No entanto, Kopenawa, de forma visionária, sem se inspirar em Descartes, como

falar sobre a cidade, ele diz que ela se parece com uma montanha puxada da terra, provavelmente se referindo aos prédios, como se a primeira fosse espelho da segunda. Utilizando metáforas, ele inventa com a linguagem. (WAGNER, 2011:964). Kopenawa, com maestria, consegue infundir seu próprio significado a objetos estrangeiros. Seu discurso é sustentado recorrentemente por essas criativas metáforas espelhadas, que comparam seu universo com o dos *napë* (não indígenas). Essas metáforas me fazem lembrar de uma célebre passagem de Lévi-Strauss:

Já faz bastante tempo que os tecnólogos perceberam, em seu campo, que um machado de ferro não é superior a um machado de pedra porque um seria “mais bem feito” do que o outro. Ambos são igualmente bem feitos, mas o ferro não é a mesma coisa que a pedra. Talvez um dia descubramos que a mesma lógica opera no pensamento mítico e no pensamento científico, e que o homem sempre pensou igualmente bem. O progresso – se é que o termo se aplica – não teria tido por palco a consciência, e sim o mundo, em que uma humanidade dotada de faculdades constantes teria continuamente se deparado, no decorrer de sua longa história, com novos objetos. (LEVI-STRAUSS, 1955/1974;330-331).

Ao provocar essa *bricolage* de diálogos de mestres, que reúno aqui através da máquina do tempo da escrita; notamos que o cinema, algo que passou do repertório tecnológico ocidental, para abranger, cada vez mais, a humanidade – como havia vislumbrado o antropólogo francês – se tornou um novo objeto para os Yanomami, na medida que é, constantemente, pensado por Morzaniel Iramari, e principalmente, por Davi Kopenawa, como neste outro discurso proferido na UFMG, em novembro de 2013:

Todos nós povos indígenas do Brasil; as comunidades; os parentes Kaiapó, Xavante, esse grupo... .. pensaram. Pensaram usar as máquinas para tirar foto e para filmar. Esse é o costume dos não índios. Hoje em dia nossos filhos estão pensando e pegando as máquinas para fazer filme: filmar parente falando, dançando, fazendo festa e contando história. Contando o problema da terra, contando os invasores. Então nós próprios indígenas não temos máquina, própria nossa para fazer. Então o branco ensinou. Os brancos ensinaram a tirar foto e filmar para registrar e outro botar no papel, e o outro botar no pendrive. Antigamente até os brancos não usavam, mas cada vez mais estão chegando. Então eles guardam o histórico. Então nós estamos sabendo, daqui para frente, 200 anos; a nossa língua própria indígena tão sumindo, tão esquecendo. A língua português, o costume do branco é muito forte para nós. É por isso que os jovens estão pensando, filmando para registrar, para não perder; para não perder a nossa imagem, para não perder o nosso costume, para não perder a nossa língua própria.

o filósofo francês, revela que, essa transformação, do “homem destruidor da terra”, em máquina, serve para capturar quem lhe escapa, ou seja: os próprios indígenas.

Porquê o nosso histórico, o histórico do indígena é muito rico, muito rico para nós. É por isso que nossos filhos estão filmando, para registrar, para se guardar, para nossos filhos ver, nossos filhos olhar. Quando eu morrer mas ele pode olhar minha imagem. Antigamente nosso pai não permitia tirar foto. Não permitia mesmo não. Tem pouco tempo que nós pensamos: nós temos Associação, e tendo Associação, então que quer usar máquina para registrar, guardar no papel, guardar na máquina, nossos filhos, quando nossos filhos crescer outros vão olhar. Também para continuar a falar, não é para acabar nossa língua. Nossas línguas indígenas estão acabando, é por isso que nós estamos registrando, para guardar, para garantir e não perder a nossa cultura, o nosso costume. Porque outros povos indígenas não tem nada. Acabou. Como o parente Wapixana, Macuxi, Icaicó... Perderam! É por isso que nós estamos registrando, e gravando, para garantir a nossa língua Yanomami que é muito importante para nós.

Ao perceber que, a transição entre esse *pensar o cinema* – primeiramente como algo proibitivo para os Yanomami, e posteriormente, como algo aceitável e urgente – também passava pela diferença entre as gerações desse povo, pedi para o filho de Kopenawa, Dário (que foi meu aluno em 2010) discorrer sobre o tema:

*Xori*²²¹ Pedro, bom dia. Eu queria responder meu professor Pedro, que me ensinou sobre o curso de audiovisual, lá na região do Amazonas. Esses equipamentos e tecnologias, da sociedade não indígena para nós é uma coisa muito nova. Mas hoje em dia nós próprios jovens queremos registrar nossas filmagens, porque os não indígenas, eles registram nossa filmagem dentro da floresta e dentro da terra Yanomami – por exemplo – mas a gente se preocupa muito porque às vezes, sociedade não pensa, às vezes eles vendem as imagens e pegam muitos recursos. Agora nós jovens estamos pensando nisso para poder controlar essas imagens que saem muito do nosso país; outros países também, aqui no Brasil também. Essas filmagens para nós... .. queremos assim registrar o próprio indígena. Para nós é coisa muito nova para mexer nessas tecnologias que existem agora. Mas queremos aprender. Acabei de falar com o meu pai sobre isso, para mostrar para nossos filhos, nossos amigos, qual era nosso trabalho. Para nós é extremamente importante gerações, principalmente meu pai... Outras gerações estão nascendo e não conhecem a luta do meu pai. Esse é o nosso primeiro elemento. Para mostrar ao público, às gerações, e também para outras lideranças tradicionais, que não conhecem a luta do meu pai, quantos anos ele lutou, principalmente para a terra indígena Yanomami. Queremos mostrar através de tecnologias, queremos assim, nós jovens tentar segurar essas imagens que estão andando muito o mundo inteiro. Se você entrar no Google e colocar a sigla Yanomami, tem muitas imagens Yanomami que estão aí, sem controle. Agora, hoje em dia queremos a colaboração de vocês para tentar controlar essas filmagens dos Yanomami que saem muito. Hoje a gente pensa isso. Futuramente isso é nosso. Hoje você falou sobre as tecnologias, principalmente computadores. Por que a gente usa isso? Queremos convencer o não indígena, queremos registrar os nossos documentos, e as nossas reivindicações. O que que os Yanomami queremos através destas

221 Trad. Cunhado.

tecnologias? Oralidade, os brancos, a sociedade branca, não pensa. É elemento da sociedade não indígena que responda através de documento, através dos documentos que a gente quer encaminhar para as autoridades. Esse é nosso elemento que nós vamos utilizar futuramente. Agora hoje em dia nós vamos usar isso. Mas não vamos mudar a idéia. Minoria de nós os Yanomami sabe mexer nos computadores. Maioria não sabe escrever os documentos ou mexer no computador e filmar com esses equipamentos não indígena. (UFMG, Novembro de 2013).

O processo de documentação vivido atualmente pelos Yanomami, portanto, parte destas perspectivas conectadas e debatidas pelos seus membros, de ambas gerações²²². Morzaniel, fala constantemente sobre estes dilemas, entre o que pode ou não realizar em seus filmes; dessa dicotomia nasceu seu primeiro longa metragem, “Urihi Haromatimapë – Curadores da Terra-Floresta”. Debatendo sobre este documentário dos encontros de pajés, Kopenawa evidenciou os motivos de suas constantes preocupações, em relação a manutenção do xamanismo de seu povo:

Há muitos anos atrás, agora vocês estão vendo, eu pensei em fazer filme para mostrar para nossos filhos, para não esquecer. Nossos netos nossos parentes e outros parentes. Para manter o *xapiri* vivo, em pé, como o *napë* fala: “para ficar em pé”. Não é caído. Ficar em pé, firme, para não se vender com a igreja. Porque a igreja estão com muita gente, estão rezando falando com Deus. Eu sou contra a igreja, esses pajés que estão cantando, a igreja tem que cortar e jogar fora. Os pastores querem que nós, que fica todo mundo religioso. Eu também fui pastor. Eu quero ser pastor. Mas eu me saquei. Sai fora. Porque esse aí não conhece. Os pajé cantou para mostrar como o povo Yanomami aprendeu, usou o próprio conhecimento dele, a própria sabedoria dele para ser pajé e curar uma pessoa. Porque esse filme não mostrou como curar uma pessoa doente, deitada na rede, ele não fez isso. Nós mostramos para vocês, para você pensar, se tá certo, se tá errado... Então a minha preocupação... Muita gente, muita civilização tão chegando. Três países: Venezuela, Guiana Inglesa e Brasil. Então estão nos espremendo. Então *xabori* não quer deixar eles espremerem não. Nós não queremos manipular como a igreja. Nós não queremos manipular as outras pessoas: “isso aqui é proibido! Isso é bebida. Essa bebida não é para ficar aí no chão, brigando. Yakoana é para estudo. O estudo de nosso conhecimento, da raiz para os galhos estarem aí,

²²² A abrangente documentação dos Yanomami pelos mesmos, é recomendada em um relatório escrito pela pesquisadora da UNICAMP, Marta Maria Azevedo, para a NORAD (Agência Norueguesa de Cooperação para o Desenvolvimento), sobre o PEY (Programa de Educação Yanomami) e as políticas públicas de educação: “Em minha opinião, é urgente o registro dos conhecimentos dos velhos, essa geração de 50 anos e +, e os adultos/jovens poderiam fazer mutirões de registros via gravações em vídeos, áudio, registros escritos etc. Seria importante fazer um site da Hutukara com uma nuvem (...) onde os adultos/jovens (incluo aqui a geração do Dário de 40 anos) pudessem armazenar esses registros e ir divulgando de acordo com os interesses dos Yanomami e de acordo com os contextos e projetos em parceria com o ISA e outros pesquisadores”.

vivos. A raiz está no fundo para os pastores não cortarem e jogarem fora, e depois colocarem a igreja para nós. Eu não quero. É por isso que nós fizemos o encontro de *xapiri* Yanomami na minha casa. Eu não quero ficar pisado com o homem branco não. Eu não quero ficar pisado com as igrejas. Então nós somos filhos do *Omamë*, nós somos filhos da Hutukara, nós somos filhos da floresta, do meio ambiente, da natureza. Eu acho muito bom, mas eu mostrei, para vocês conhecerem. Eu não quero que vocês, o cara da televisão, só mostrar jornal, mostrar jogo, esse jogo de futebol, para mim não é bom. Isso aí é para vocês. Ficar correndo, gastando dinheiro, é beleza de vocês. A igreja é beleza de vocês. Na nossa aldeia, do povo Yanomami, a beleza é o nosso costume. Desde o início, nasceu o mundo, nasceu *Omamë*. Nós somos outra geração dele. Como meu filho fala. Hoje em dia ele é de uma geração, ele vai explicar para vocês. Eu não, do jeito que eu quero falar, na minha língua, do jeito que eu falar, eu explico. Mas eu não sou assim misturado com o homem branco, com negro, eu não namorei com ninguém do homem branco. Eu sou puro, Yanomami, sangue de *Omamë*, é por isso que queria fazer o filme; filme para mostrar, filme para guardar, se nós não guardar nossos filhos não vai saber nada. Vai saber só usar máquina, que nem essa aqui (pega uma máquina), celular (aponta para a orelha). E esquece a beleza da natureza. Por isso que eu pensei para guardar. Para não deixar perder. Tem dois pensamentos que eu sempre falo. Tem dois caminhos. Outro pensa, outro acha bom, outro fica preocupado. Aquele *Yakoana* que a gente sopra você já viu, tava preparando no filme. Sem *yakoana* o *xapiri* não vem não. A *yakoana* é alimento do *xabori*. Não é alimento meu, é alimento dele. Nós toma pelo nariz e repassa para ele. E cada pessoa que representou, que cantou, e dançou, ele tava mostrando para outro companheiro. O companheiro veio para ver. Para ele ver que ele tem também igual a ele. Qual *xapiri* que ele tem, que tava descendo. Cada... Aquilo que ele tava tomando (faz a mímica da aplicação de rapé *yakoana* com o tubo de soprar). Aí chamou e *xapiri* veio. Falando do lugar de onde que vem. Falando, de *xapiri*, como é que ele é. É um pássaro, ele é um animal, ele é uma gavião. A pessoa que viu, cada pessoa que viu, ela conhece. Então ele canta diferente. Aquele que tá cantando ele está “alucinoso” (*faz movimentos com ambas as mãos abertas partindo da cabeça, como de algo estivesse saindo da mesma*) não é bêbado! Essa *yakoana* não é droga. Outro pensa que é droga. Outras pessoas estão pensando que os Yanomami tão tomando maconha. Maconha é só para fazer uma pessoa ficar ladrão. Roubar outros, os carros dos outros. Essa *yakoana* não. É para tomar e chamar o *xapiri* que está aí em cima. Desce, aí ele começa a cantar. Ele está olhando. Mas só ele tá olhando. Ele enxerga. O *xapiri* tá cantando e ele tá lá cantando junto com ele. É muito diferente do antropólogo. Antropólogo só quer saber sem conhecer a alma, sem conhecer o chefe, o chefão do pajé. O chefão do conhecimento... Não conhece, o antropólogo! Só conhece o histórico. Mas para conhecer mesmo, conhecer o grande *xapiri* que está nas montanhas, é lugar sagrado. Assim que o Yanomami se tornou pajé. Sem *yakoana* não aprende. Como nós estamos aqui. Ninguém vai saber cantar não. Fica com vergonha, fica com medo de perder. Aí outro vai pensar que não sabe de nada. Aqueles que estão tomando eles são formados em pajé. Eles são filhos do grande pajé. Aqueles cantos. Eles cantou, dançou, mostrou, ele vem de um lugar muito longe, ele vem andando, ele chega até ali. Aquele *Levir*, o que ele está fazendo. Aquilo ali é o espírito da onça, grande, enorme, forte, perigoso! É o que ele estava mostrando. Aquele que cantou assim: (*faz uma onomatopeia*: “—

reeeeelllll”). Ele mostrou para os outros, para os colegas dele. Para nós é importante mostrar. Quem não conhece, quem nunca viu, os Yanomami fazer pajelança pode ver. Então é importante mostrar a nossa arte. A arte da natureza. *Omamë* que ensinou para nós, não é outra pessoa não. É nosso próprio chefe que ensinou para nós. O chefe nosso que fez o primeiro yakoana, ele preparou, aí ele soprou no filho dele, antigamente. Esses pajé Yanomami são antigos. (...) O *Xapiri* fala como eu estou falando. Você entende. Quando você for para a floresta você viu a arara falando, papagaio falando, é diferente. Então nós entendemos eles. E macaco também, macaco aranha quando ele fala, nós entendemos. Aquele macaco é da floresta, aquele macaco *xapiri* é outro macaco especial, e não mora nas árvores não. Ele mora dentro da montanha. A arara a mesma coisa, mora nas montanhas. Outra arara, comum, que a gente come, recolhe canta diferente sim. A arara canta diferente mas nós acompanhamos. A gente entende. Papagaio também ele fala diferente. Mas nós entendemos ele. Quando ele canta nós cantamos junto com ele e assim nós entendemos. *Hutukara*. Quando *hutukara* canta, ele canta como *hutukara*. Então a gente entende ele e a gente canta com ele. Assim que a gente aprendemos cada *xapiri*, espírito da floresta.

Durante o processo de edição do material dos encontros de xamanismo Yanomami, nos deparamos com outras problemáticas; inicialmente tentamos traduzir os cantos xamânicos, mas isso se mostrou quase impossível. Devido as diversas origens dos pajés, precisaríamos de muitos tradutores que compreendessem toda a variedade linguística dos diferentes grupos. Nesse período, uma das coisas que mais me chamaram a atenção foi a forma com que os xamãs percebem a chegada dos espíritos. Perguntei para Morzaniel, o motivo que o fez filmar a poeira subindo na altura dos pés dos xamãs, no pátio central do *xapono* (maloca). Ele respondeu que aquela imagem era, na verdade, os espíritos que desceram com o vento, e levantaram a poeira; completou dizendo que quando os xamãs apontam para o céu, eles estão enxergando e chamando a atenção para o espírito dos pássaros, que se atiram num voo rasante. Ao ouvir o discurso de Morzaniel, percebi que a opção estética dele, muitas vezes, guarda outro significado que nos escapa, que condiz com a forma dos Yanomami compreenderem seu mundo. A visão humana é algo tão particular que escapa dos domínios da retina. Existem modos de ver e ouvir, que revelam universos particulares, esta é a força dos filmes de Morzaniel Iramari. Percebi que talvez o que mais incomodara os Yanomami que assistiram o filme *Xapiri*, foi o fato dos diretores, talvez pelo mesmo se tratar de um filme experimental, não terem optado pelo som sincrônico. Porque o xamã pode se tornar um animal particular: mostrar a imagem de uma onça com o som do canto de um gavião real, cria mais que um conflito entre a

imagem e o som, cria um embate entre animais opostos. Existe decerto uma veracidade neste universo do xamanismo yanomami. Fazer um *pout-pourri* de diversos pajés sobre um canto que não lhes pertence é uma questão que se colocou, inevitavelmente nessa experiência filmica. Possivelmente, dentro desta crítica dos Yanomami em relação ao filme *Xapiri*, reside o fato de que os inimigos, num universo que privilegia as táticas predatórias, não podem se misturar. Animais que não têm afinidade, igualmente, não podem coexistir numa mesma sequência audiovisual. Além destes fatos, existe um outro fator que devemos levar em consideração: a competição entre as performances, que produzem a diferença entre os pajés, e mais especificamente, entre suas categorias nativas e seus grupos. Colocar um canto mal realizado de um, na imagem de uma dança bem executada de outro, sem dúvida, pode gerar críticas dos xamãs Yanomami de diversas regiões.



223

Como notamos, a continuidade da produção audiovisual Yanomami, é sustentada, principalmente, por Morzaniel Iramari que atualmente é diretor de comunicação da Associação Hutukara. Este diretor realiza inúmeras documentações e vídeos que posta na internet, nos site de compartilhamento Youtube e diretamente no Facebook; além disso ele realizou uma filmagem, com o departamento de índios isolados da FUNAI, na qual registrou um grupo Yanomami sem contato com a sociedade circundante, em um sobrevôo na fronteira do Brasil com a Venezuela. As importantes imagens foram exibidas e creditadas no Jornal Nacional em 2012.

²²³ Morzaniel Iramari filmando um encontro de Xamanismo na Aldeia Demini em 2012.



224

²²⁴ Frame da matéria veiculada no Jornal Nacional em 2012, com imagens do cineasta Yanomami.

Considerações Finais

Quando os indígenas deixam de ser objetos, para se tornarem sujeitos do olhar cinematográfico, eles trazem consigo um olhar interior, *modos de ver*, que se conectam com sua visão de mundo. Contudo, esse é um processo mimético, no qual a sala de espelhos de Goethe, se confunde com o espelho côncavo de bronze Inca: é impossível precisar o quanto os olhares se contaminam nesse jogo de trocas. Também é inegável, que as trocas entre os grupos humanos na América Latina, não podem ser pensadas somente a partir da invasão dos colonizadores europeus. Em Macapá (AP), em 2014, por exemplo, foi encontrado um poço, com três câmaras laterais com urnas funerárias, cujos testes de carbono, mostraram que as mesmas possuem aproximadamente mil anos. O arqueólogo João Darcy de Moura Saldanha, do IEPA (Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá) em depoimento, apontou para a importância da descoberta, por comprovar que o local reunia artefatos da cultura tapajônica, marajoara e do escudo das Guianas, ou seja, de regiões amazônicas distantes entre si. As trocas entre os grupos humanos estão intrínsecas no olhar, e mesmo se analisamos um único grupo, como pensou Boas, temos que observar que existem rupturas, transformações culturais evidentes ao longo de sua história:

Geralmente encontramos na mesma cultura rupturas significativas nas atitudes de diferentes indivíduos; no caso de situações variáveis, isso ocorre até no comportamento de um mesmo indivíduo. (BOAS, 2007:105-6).

Mesmo ao analisar o conservadorismo da Arte Primitiva e a importância da tradição sobre seus criadores, Boas dava mais importância ao artista, do que ao objeto em si, defendendo que os pesquisadores de campo privilegiassem as explicações fornecidas pelos próprios indígenas (BOAS, 1908/1940:589).

Assim como procuro fazer durante o processo de montagem de um filme, nas experiências descritas neste trabalho, procurei respeitar esse sentido boasiano, preservando os depoimentos e comentários dos indígenas sem recorrer em demasia à edições e cortes que empobrecessem seu conteúdo, e limitassem sua fluidez narrativa.

Com câmeras na mão e ao dominarem o processo de edição, os indígenas garantem sua auto-expressão, e principalmente rompem com a abordagem classificatória pejorativa que tanto os prejudicou. Esse empoderamento é um ato político, que, historicamente, valoriza a riqueza cultural dos povos indígenas, contra o estereótipo ilustrativo, que ainda persiste nos grandes veículos midiáticos, que insistem em mostrar os indígenas como seres paupérrimos, como bem observou o escritor, advogado e ativista Sioux, Vine Deloria Jr:

Nos anos mais recentes os documentários começaram a apresentar a história do povo índio e igualmente várias séries sobre a América Negra foram produzidas. Os documentários índios singularizaram-se por serem todos idênticos. Um repórter e uma equipa de televisão apressam-se a ir até à reserva Navajo, ou de Pine Ridge, rapidamente tiram umas imagens sobre as condições de pobreza, e voltam para o Este convencidos de que capturaram a essência da vida índia. Mau-grado as melhores intenções, o desejo eterno de apresentar uma história excitante sobre um povo estranho toma a dianteira, e o ciclo infinito de filmes que mostram os aspectos da pobreza continua.

Este tipo de abordagem, classifica o índio como um homem incompetente que parece incapaz de ter uma saída e que é desesperadamente mostrado no meio de uma pobreza por ele próprio construída. Escondida no subtexto destas metragens está a mensagem de que os índios realmente “querem” viver assim. (...) Os documentários projectam o sentimento de que as reservas devem ser eliminadas porque as condições lá são más. (VINE DELORIA, 1970/1997:202-203)

Ao documentar algo, contudo, o realizador indígena aponta para um sentido particular, que lhe interessa. “Valorizar a cultura” é uma frase recorrente nas comunidades indígenas, quando iniciamos este processo de empoderamento das mesmas através das ferramentas audiovisuais. No entanto, os documentários feitos por indígenas, grosso modo, não se esquivam dos problemas de seu meio, pelo contrário, promovem auto-críticas, e retratam a “cultura” como algo em constante movimento: depois de analisar os processos e filmes que foram colocados neste trabalho, sem dúvida, posso afirmar que nenhum destes grupos foi vítima de um olhar conservador, que mostrou a própria sociedade como estagnada ou auto-centrada em seu próprio saber. Podemos chamar este processo de auto-documentação de auto-antropologia? De acordo com Marilyn Strathern, a interpretação da sociedade, em casa ou fora, deve sempre estar ao lado das interpretações que os sujeitos pesquisados fornecem de si. Em poucas palavras: em ambos os casos deve-se dar a voz ao outro, essa abertura

reflexiva é primordial para que a experiência antropológica possa ser compartilhada (STRATHERN, 1987:22). Mesmo que a maioria dos indígenas desconheçam as teorias antropológicas, ou as técnicas de pesquisa etnográfica ensinadas na academia, essa também é uma característica das formações audiovisuais, já que esse tipo de evento, que envolve a coleta, organização e edição de material – dados audiovisuais, escritos e iconográficos – é um processo compartilhado, que dialoga com um grupo bem maior do que somente os realizadores: a coletividade é a base da reciprocidade neste meio, e o sucesso de uma oficina depende do equilíbrio entre todas as partes envolvidas em sua construção. Seja nas oficinas, nos filmes gerados nas mesmas, ou no processo que permeia esses eventos, o “nós” aparece constantemente, ao contrário da maioria das etnografias em que o eu/você seja dos etnógrafos ou dos interlocutores são *convertidos assimetricamente em um “eu” anafóricamente livre e num “eles” anafórico, cumulativo* (CRAPANZANO, 1986/2004:128). Nos filmes indígenas, também não encontramos vozes invisíveis e onipresentes, como ocorreu com Geertz, e seu sumiço notório, nas brigas de Galo em Bali.

J. Stephen Lansing, em um texto divisor de águas da antropologia visual americana, “The Decolonization of Ethnographic Film”, critica essa antiga tendência da disciplina, na qual, filmar sociedades tribais, não era considerado muito diferente de filmar leões, ou outras espécies raras. Ele também questiona as equipes de audiovisual que procuram ser invisíveis em campo, que depois de colherem imagens exóticas, tentam, na montagem, igualar todos os seres na frieza monótona de uma voz divina, sob comentários estilo BBC, que, enfim, transformam todos os seres em “História Natural”. Além disso, chama a atenção para os desdobramentos dessa tendência na televisão, na qual, o canal “Discovery Channel” exibia um documentário sobre crocodilos as oito horas, e as nove sobre os Yanomami. (LANSING, 1990:13). Depois de acompanhar a realizadora Baniwa, Elisângela Fontes Olympio, inserindo um mito, narrado em primeira pessoa, sobre imagens contemporâneas de seus parentes cultivando o milenar sistema agrícola rionegrino, suspeito que colocar palavras nas imagens dos outros, de forma anônima, que demonstram a superioridade da voz sobre a imagem, é um procedimento que não combina de forma alguma com a maneira dos indígenas pensarem seu mundo através do cinema documentário.

De forma oposta, nas experiências cinematográficas participativas, protagonizada por indígenas, um novo gênero se coloca, próximo ao que Clifford chamava de um desdobramento dialógico ou polifônico. (CLIFFORD 1983 apud. STRATHERN, 1987). Nesses processos, os diálogos são preservados, para que o discursos sejam colocados em destaque, e, mesmo dentro de uma estrutura coletiva, todas as partes encontrem seus equilíbrios de perspectivas. No universo audiovisual ameríndio, as palavras possuem identidade, assim como as coisas, plantas e animais possuem seus donos.

O próprio ato de documentar é algo que cada vez mais frequentemente está sendo pensado dentro das categorias nativas, como metaforizou Davi Kopenawa no final do capítulo dois deste trabalho: o *napë* virou máquina para gravar a voz dos Yanomami. Depois os Yanomami tomaram o *homem-máquina* para gravar a si próprios²²⁵. Os *filhos da floresta* transformaram seu modo de encarar as imagens nas telas, principalmente depois que passaram a interagir e a dominar as ferramentas audiovisuais, conforme suas próprias prerrogativas. Eles historicamente dominam a tecnologia que lhes apetece, sem abandonar o próprio saber. O uso da pólvora e da espingarda não os fez abandonar o arco e flecha. Nem por isso eles mudaram a forma de lidar com seus mortos: continuam cultivando seus ritos funerários, que em nada lembram a nostalgia ocidental. Eles não querem rever as imagens de seus parentes falecidos. Como ressaltou Morzaniel Iramari: “Quem já morreu, não existe mais, não queremos mais ver. Porque é costume”.

²²⁵ Conforme observou Eduardo Viveiros de Castro, os Araweté possuem interessantes significados para a palavra “gravador”, que podem nos ajudar a entender como que os ameríndios compreendem o papel das máquinas. Esse grupo Tupi o classifica como “caixa das almas”, ou, “caixa (da voz) dos espíritos dos mortos”. (VIVEIROS DE CASTRO, 1986:79). Uma visão metafórica da máquina como um objeto mágico, que provocava temor, pode ser encontrada nas descrições de Theodor Koch-Grünberg, na ocasião em que gravou o xamã Katúra (Taulipáng): “No começo, ele resiste a cantar na *máquina*, que é como os índios chamam todos os meus instrumentos mágicos. Ele me pergunta, desconfiado, por que quero levar sua voz comigo. Eu lhe prometo uma faca grande. Então ele consente, mas sob a condição de que tudo se realize com o máximo de sigilo e que depois eu não toque seus cantos para “as pessoas”. Pelo visto, se não for assim, teme perder sua influência”. (KOCH-GRÜNBERG, 1917/2005:73). Os depoimentos de Davi Kopenawa, Morzaniel Iramari (Yanomami) e Vicente de Castro (Yekuana), reunidos nesta dissertação, indicam que as máquinas que registram, estes “oráculos das almas”, são constantemente reinventados no universo ameríndio, contudo, sem perder seu sentido original.

E como nos posicionamos nestes ambientes, em que os saberes *dos outros* entram em choque com *os nossos*? Conforme ressaltai na introdução deste trabalho, acredito que meu papel, na maioria das experiências compartilhadas, aqui reunidas, também esteja próximo ao que Bruce Albert procurou, ao trabalhar com o Davi Kopenawa, preservando seu discurso em primeira pessoa, dentro de uma redação discreta:

Ma propre stratégie de rédaction a été guidée, au contraire, par la recherche d'un compromis qui tempère, dans la mesure actuelle du possible (c'est-à-dire jusqu'à l'apparition d'une autoethnographie et d'une littérature yanomami), la relation hiérarchique inhérente à la <<situation ethnographique>> et à la production textuelle qui en est issue. Je m'y suis ainsi efforcé, sous le signe du moindre mal, de ménager une brèche dans les conventions de l'écriture ethnographique afin de faire entendre plus directement la voix de Davi Kopenawa (ALBERT, 2010:588).

Dar vazão direta à voz dos outros, seja num texto, ou numa oficina, é um processo que demanda uma boa dose de desprendimento, e essa é uma das problemáticas de ambos trabalhos. A “autoridade”, seja “etnográfica” ou “documentária” carrega uma superioridade hierárquica que temos que combater continuamente nestes contextos.

Os filmes indígenas e seus processos, são formas de tirar as etnografias do papel, de ver como a experiência de campo é, sob a ótica dos *outros*, e de que forma uma pesquisa é colocada, quando os indígenas possuem a tecnologia que permite essa construção. Dentro da perspectiva de Roy Wagner, para quem “todo mundo é um pouco antropólogo” (WAGNER, 1981:36), os filmes *dos outros* são processos de conhecimento nativos, ao assisti-los, ou ao participar deles, nos deparamos com a experiência da auteridade.

Esse empoderamento propiciado pelas oficinas de audiovisual transforma quem quer que passe por eles, é um caminho sem volta. A maneira de observar o mundo se torna mais abrangente, pois um novo repertório se cria, tanto pelo impacto dos conteúdos que os participantes têm acesso, quanto pelo aprimoramento do olhar: cada um busca sua estética de acordo com seus próprios preceitos.

Os novos laços que se criam durante estes eventos também são notáveis, principalmente entre grupos que não possuíam nenhum contato direto, como evidenciei nas descrições das oficinas dos Pontos de Cultura Indígena do Noroeste e Sudeste Amazônico.

O empoderamento não se dá somente no universo audiovisual, como observara Turner, Zezinho Yube, o primeiro indígena com quem trabalhei de forma aprofundada, por exemplo, depois de dirigir sete filmes, foi convidado pelo Governador do Acre, Tião Viana, para ser Assessor dos Povos Indígenas no governo acreano, função que desempenha até os dias de hoje. Divino Tserewahú, o cineasta indígena mais experiente do país, foi dirigir as atividades do Museu das Culturas Dom Bosco. Sales Melgueiro de Oliveira (Baré), Paulinho e Moisés (Baniwa), fizeram registros audiovisuais para a FUNAI no Noroeste Amazônico, sendo que este último passou a cooperar em projetos com o Museu Paranaense Emílio Goeldi. O Yanomami Morzaniel Iramari, além de também ajudar em trabalhos para a FUNAI, que visam preservar seus parentes isolados (residentes em Roraima, na fronteira com a Venezuela) se tornou diretor de comunicação da Hutukara Associação, que representa os Yanomami brasileiros, realizando inúmeros registros e filmes por esta organização. Kumaré Ikpeng, se tornou representante regional da FUNAI no parque do Xingu. Timpico Everaldo (Kaliña) e Jonika Aliwawpoe (Wayana) foram contratados por canais de televisão na Guiana Francesa e no Suriname, após as formações que ministrei na Guiana Francesa e no Brasil, respectivamente, em 2011 e 2012²²⁶. Conforme salientou Turner, ao observar o envolvimento dos Kaiapó com o vídeo, o empoderamento audiovisual faz os indígenas adquirirem “maior importância política e social”. (TURNER, 1993:84).

Celso Jânio, Tariana de Barcelos, comentou as oficinas dos PCI em São Gabriel da Cachoeira, em uma rede social: “Graças a este curso muitas coisas se transformaram na minha vida”. Infelizmente, nem sempre as transformações são acompanhadas de constância. O maior problema encontrado após as formações, na grande maioria dos projetos especificados no segundo capítulo deste trabalho, é a falta

²²⁶ Futuramente escreverei um artigo que vai contemplar uma extensa descrição deste trabalho, que não foi possível inserir nesta dissertação, pelo grande volume de dados gerados (que incluem dois filmes média-metragens intitulados “Journal Wayana I e II”), e pela necessidade de muitas traduções do francês para português.

de continuidade das mesmas, que os propiciam. As formações continuadas ainda são raras no Brasil.

A interrupção dos recursos do Programa Cultura Viva, foi um dos principais motivos que impossibilitaram a continuidade do trabalho audiovisual voltado para indígenas no território brasileiro. No caso dos Pontos de Cultura Indígena, na imensa maioria dos casos, o governo brasileiro não cumpriu o compromisso de implementar as redes GESAC, que garantiriam a internet nos PCIs, nem possibilitou a manutenção dos equipamentos que foram colocados nos mesmos.

Já o Ponto de Cultura Rio Negro (chamado institucionalmente de “Pontão de Bens”), que foi criado a partir de um convênio entre o IPHAN e a FOIRN, com o objetivo de “preservar as tradições culturais salvaguardadas, registradas e/ou inventariadas enquanto patrimônio imaterial brasileiro”, passou pelo mesmo problema, mesmo que na região do Rio Negro já tenham sido iniciados os processos de salvaguarda da Cachoeira das Onças (2006), em Iauaretê, e do sistema agrícola tradicional rionegrino (2013).

A terceirização na implementação e administração dos PCIs, que na maioria dos casos ficou a cargo de OSCIPs, e ONGs, da forma que foi realizada, não se mostrou plenamente eficaz, já que foram inúmeros os problemas administrativos atravessados por ambos lados das parcerias (organizações civis e governamentais). As queixas mais comuns acerca das implementações dos PCIs foram: pouca transparência nos editais que geraram os convênios com as organizações civis, falta de prestações de conta, ausência de dados estatísticos que comprovem a eficácia deste tipo de política cultural e trâmites extremamente burocráticos. O resultado destes impasses, aliado ao hiato de quatro anos na política indigenista governamental brasileira, foi a interrupção das verbas voltadas para o setor. Enfim, a ineficiência do protagonismo não indígena, interrompeu a continuidade do protagonismo audiovisual indígena.

O quê se viu depois de 2010, foi um sucateamento generalizado dos Pontos de Cultura Indígena. Em 2011, Estanislau da Silva Pinheiro Filho, me escreveu, dizendo que a ASIBA (Associação Indígena de Barcelos), que abrigava o PCI desta cidade, foi furtada. Todos os equipamentos foram roubados, exceto um computador Imac.

Morzaniel Iramari, que esteve ao meu lado no Encontro de Pontos de Cultura, na Teia da Diversidade em junho de 2014 na cidade de Natal (RN) disse no Grupo de Trabalho de Políticas indigenistas:

Eu trabalhei também no Ponto de Cultura, que chegou em 2009, e hoje não está funcionando, está paralisado, tem equipamento que não funciona, lá na reserva Yanomami, e os outros que ficaram na cidade de Boa Vista.

Mauro Katukina, que também estava no mesmo evento, afirmou em seguida:

Eu sou do Estado do Acre, da Terra Indígena Katukina de Kampinas, na BR 364, eu também trabalho no Ponto de Cultura, sou coordenador do Ponto de Cultura, também na minha aldeia todo o equipamento está montado, para registrar nossa cultura.

Logo após falar, ele me confidenciou que não haviam mais fitas para fazer os registros, e que vários equipamentos precisavam de reparos.

O Ponto de Cultura Rio Negro, mesmo com o abandono governamental, ainda foi palco de outra oficina, dentro de uma iniciativa da FOIRN, intitulada “Projeto Pakapa”²²⁷. Voltada para jovens indígenas rionegrinos, a formação foi ministrada pelo cineasta Tariana, Paulo Rodrigues, na qual foram produzidos quatro curta-metragens: *As Aventuras do Tio Fide*, de Jôvanio Normandona; *Juventude*, de Fernando dos Santos; *Kurasi*, de Lenice Araújo e *O Mistério*, de Jean Linconl. Todos os filmes foram encenados e roteirizados pelo coletivo criado ali, nas dependências do centro de cultura indígena. Porém, pouco tempo depois, na madrugada do dia nove de junho de 2014, o espaço teve um fim trágico. Um incêndio criminoso (cujo incendiário, teve suas imagens gravadas por uma câmera de segurança de um comércio vizinho) consumiu os quatro andares de suas dependências, que também contavam com um alojamento e com a loja de produtos indígenas Wariró. A falta de verbas para custear um segurança no local, e o equipamento anti-incêndio apropriado, juntamente com um combustível telhado de piaçava, fez com que, em menos de quatro horas, o prédio fosse literalmente transformado em pó.

²²⁷ Este projeto, teve um montante de R\$ 38.000,00 reais, aprovado em nome da Presidente da FOIRN, Almerinda Ramos de Lima, em um edital do “Programa de Apoio as Artes”, da Secretaria do Estado de Cultura, do Governo do Amazonas, em 2013. Este evento foi um bom indicio de que a continuidade das formações, depende primordialmente dos próprios indígenas, que passam a produzir, de forma mais autônoma, seus conteúdos.

Felizmente essa interrupção, no caso dos Pontos de Cultura Indígena, pode estar com os dias contados. No dia 1º de julho de 2014, o plenário da Câmara dos Deputados em Brasília aprovou o projeto que transforma em lei o Programa Cultura Viva, com os recursos administrados pelo Ministério da Cultura. Quem sabe agora, finalmente transformados em política de estado, esta rede costurada em 2010, possa voltar a produzir conteúdo audiovisual ameríndio em larga escala novamente?

Ao descrever esta pequena história das formações em audiovisual nas comunidades indígenas, não posso deixar de lado, o fato de que essa também é minha história. Essa auto-etnografia fílmica dos outros entra no jogo de espelhos, pois também é minha auto-etnografia. Um processo compartilhado que me fez perceber a importância de intensificar o fluxo nos dois sentidos. O primeiro, de continuar, por intermédio dos filmes indígenas, à quebrar o preconceito existente por parte da maioria das pessoas, em relação as populações ameríndias, no Brasil e no mundo, seja nos cinemas, canais de televisão, escolas e universidades. O segundo, e ainda mais urgente, de valorizar a audiência local: propiciando a legendagem dos filmes nas línguas indígenas, e a rede audiovisual entre os próprios povos indígenas²²⁸.

²²⁸ Nesse sentido, em maio de 2014, durante o Grupo de Trabalho dos Povos Indígenas, do Encontro Nacional de Pontos de Cultura Indígena, realizado em Natal, foi elaborada uma lista de reivindicações:

- 1) Realizar processos de formação e intercâmbio continuados entre os pontos de cultura indígenas promovidas sempre que possível pelos próprios indígenas que já dominam as linguagens tecnológicas.
- 2) Criar um festival de audiovisual indígena para circulação dos produtos dos pontos de cultura indígena.
- 3) Criar mecanismos de comercialização dos produtos (vídeos, artesanatos, livros, CDs, etc.) realizados pelos pontos de cultura indígenas.
- 4) Realizar um edital específico de audiovisual destinado às comunidades indígenas.
- 5) Criar regulamentações específicas na ANCINE que respeitem as particularidades das culturas indígenas (por exemplo, a proibição da exposição da nudez intrínseca a de determinados rituais ou situações de vida indígenas).
- 6) Garantir a isenção de pagamento na emissão de certificado de produto brasileiro (CPB) para indígenas na ANCINE e que todas as federações e associações indígenas sejam registradas nesta agência.
- 7) Garantir espaços na TV aberta e especificamente na TV Brasil para divulgação dos produtos audiovisuais dos povos indígenas.
- 8) Criar um edital no MinC voltado para a distribuição dos produtos audiovisuais e publicações indígenas nas comunidades indígenas.
- 9) Estabelecer uma parceria formal entre o MinC e o MEC para garantir a inclusão dos produtos dos pontos indígenas (por exemplo, audiovisuais, livros, CDs, etc) como material para-didático nos territórios etnoeducacionais.
- 10) Realizar editais de prêmios voltados para os pontos de cultura indígena, sem burocracia que contemple comunidades indígenas de todos os Estados Brasileiros.
- 11) Fortalecer a proposta de criação de uma universidade indígena.
- 12) Garantir a realização do Fórum Nacional dos Pontos de Cultura Indígenas em 2014

É impossível pensar em uma rede, nos tempos atuais, que não conecte a internet, e os dispositivos móveis (celulares e tablets). Na primeira, são as redes sociais²²⁹ as principais vias de comunicação, pelas quais os indígenas entram em contato entre si e também com os não indígenas. Os segundos, de forma semelhante, estão presentes em larga escala na vida da maioria dos indígenas. Através deles diversos grupos trocam mensagens, principalmente depois do advento de aplicativos não pagos, como o *Whatsapp*. À princípio, as utilizações não diferem muito das nossas, os povos originários utilizam essas tecnologias para diversos fins: fazer grupos de discussão política²³⁰, organizar encontros de educação, valorização cultural, e, principalmente, paquerar. Sob a perspectiva de Strathern²³¹, no estudo em Mount Hagen, nas Terras Altas da Papua Nova Guiné, podemos pensar, por exemplo, em

13) Regular e garantir a execução da Lei 11.645 que obriga a promoção a divulgação das culturas indígenas e afrobrasileiras na rede educacional no Brasil. Propor parceria ao MinC para levar a proposta ao MEC.

14) Ampliar os recursos humanos no MinC voltados exclusivamente para a implantação da política cultural destinada aos povos indígenas, qualificando-as para o entendimento pleno das realidades específicas dos povos indígenas.

15) Garantir direitos de uso de imagem com prévia consulta e retorno às comunidades indígenas, das produções dos pontos de cultura indígenas. (envolver a FUNAI neste processo).

16) Garantir que o plano de trabalho do MinC (SCDC, principalmente) esteja pautado pelas decisões das instâncias de participação indígena (Colegiado Setorial, Conselho, GT dos Povos Indígenas da Rede Nacional dos Pontos de Cultura).

17) Criar editais específicos com recursos orçamentários garantidos para povos indígenas nos diversos órgãos setoriais do MinC.

18) Garantir o protagonismo indígena em todas as etapas de constituição e desenvolvimento das ações dos pontos de cultura indígenas.

19) Garantir a presença de representantes indígenas nas instâncias de decisão de alocação de recursos para projetos culturais, sobretudo na Comissão Nacional de Incentivo à Cultura/CNIC.

20) Os projetos de pontos de cultura indígenas devem garantir a existência de espaços físicos e mobiliários apropriados que permitam a preservação dos equipamentos e materiais e acervos em geral.

21) Garantir a manutenção dos equipamentos disponibilizados para os pontos de cultura indígenas.

22) Garantir o acesso à internet através da instalação de antenas GESAC com acompanhamento e qualificação para manutenção dos equipamentos. Garantir que a instalação ocorra no máximo em dois anos.

23) Garantir o acompanhamento dos projetos de pontos de cultura indígena por equipes do MINC e dos representantes do Colegiado Indígena e do GT dos Povos Indígenas dos Pontos de Cultura.

²²⁹ Há alguns anos a principal rede era o Orkut, atualmente é o Facebook.

²³⁰ São diversos os grupos no Facebook que comprovam esta afirmação. Em julho de 2013, por exemplo, após um encontro de Realizadores Indígenas, no Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina, foi criado o grupo (fechado) “Coletivos de Audiovisual Indígena no Brasil”, que discute essa temática. Neste grupo são postados editais na área de cinema, notícias sobre filmes indígenas, canais de televisão ameríndios e aborígenes e movimentos políticos.

²³¹ Mesmo que esta antropóloga seja reticente quanto a aproximação entre valores ancestrais e tecnologias acidentais.

“como os celulares estão circulando, ou como as pessoas os consideram”, entre outros tópicos (STRATHERN, 2009:6). Os Ambonwari, residentes no Leste da Papua Nova Guiné, por exemplo, estão utilizando os telefones celulares para conversar com os mortos, e enviar mensagens de cura. Um grupo de homens deste povo, aproximou a comunicação supramundana via celular, à um tipo de rito de cura presente no ato de atirar um galho da árvore *purum* na floresta, depois do mesmo passar pela fresta de tambores rituais; para eles, uma forma de enviar uma “carta”, que visa reestabelecer o frágil equilíbrio entre vivos e mortos (TELBAN/VÁVROVÁ, 2014:4).

Assim como Davi Kopenawa aproximou a árvore dos cantos *amoa hi*, ao poder de captura das suas imagens (espíritos duplos), pela câmera, que podem ficar presas na televisão (magia dos *napë*), os Ambonwari aproximaram a capacidade dos celulares estabelecerem mediação com os mortos, como faz o galho da árvore *purum*, em seu trajeto de cura, entre a floresta e os tambores. Ambos procuram incorporar novas práticas, que envolvem tecnologias modernas, em suas formas de interpretação ancestrais.

O cinema dos indígenas segue transformando histórias, mitos, em imagens feiticeiras. Os espelhos se cruzam, as memórias se multiplicam em documentos. A tradição oral se reinventa, os grafismos ancestrais são transpostos para a tela branca. O corpo pintado é fixado, como jenipapo oxidado na pele, em uma nova escrita filmica. Outro modo de vida se lança, como uma flecha na escuridão da sala de cinema. Redes de fibra ótica se confundem com as de dormir. O equilíbrio impossível entre mundos opostos é o sonho do xamã refletido na televisão. “Essa máquina não caiu do céu”, e agora não tem dono. As equivalências são possíveis, quando as máquinas mágicas transitam de mãos em mãos. A maloca é a sala de cinema!

Bibliografia

- ADAIR, J. e WORTH, S. 1972. *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Indiana, EUA: Indiana University Press.
- ALBERT, Bruce/KOPENAWA, Davi. 2010. *La chute du Ciel (Paroles d'un chaman Yanomami)* Paris: Ed. Plon.
- ALBERT, Bruce. 1985. *Temps du Sang Temps de Cendres*. Thèse de doctorat. Université de Paris X.
- ALEAU, René. 2001. *A ciência dos símbolos*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- ZILLER ARAÚJO, Ana Carvalho. *Vídeo nas Aldeias 25 Anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias.
- ANDRELLO, Geraldo. 2006. *Cidade do Índio*. São Paulo: Ed. Unesp.
- ANDRELLO, Geraldo. 2010. “Falas, Objetos e Corpos. Autores indígenas no alto Rio Negro”. In Revista Brasileira de Ciências Sociais Vol. 25 n° 73. São Paulo: RBCS.
- AIKHENVALD, A. Y. 2002. *Dicionário Tariana-Português e Português-Tariana*. Belém: Museu Emílio Goeldi.
- AIKHENVALD, A. Y. 2003. *A grammar of Tariana, from northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BATAILLE, Georges. 1992. *A experiência interior*. São Paulo: Ática.
- BENJAMIN, Walter. 1982. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BINGHAM, H. 2012. *Lost City of the Incas*. Lima: Editorial ABC.
- BOAS, F. 2004 [1905]. “As funções educativas dos museus antropológicos”. In: STOCKING, J. (org.) *A formação da antropologia americana, 1883-1911 – Antologia*. Rio de Janeiro: Contraponto/UFRJ.
- BOAS, F. 2007. Antropologia Cultural. Org. Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- BOAS, F. 1984. “Boas Footsteps” In *Studies Inuit vol.8 n°1. 100 years of Inuit anthropology*. Quebec: Inuksiutiit Katimajit Assoc.
- BOAS, F. 1921. *Ethnology of the Kwakiutl. Based on data collected by George Hunt*. Washington DC: Bureau of American Ethnology/ Secretary of Smithsonian Institution.
- BOAS, Franz. 1955. *Primitive Art*. New York: Dover Publications.
- BOAS, Franz. 1940. Decorative designs of Alaskan Needlecases: A Study in the History of Conventional Designs, Based on Materials in the U.S. National Museum.

- In. Boas, Franz. *Race, Language and Culture*. Nova York: The Free Press.
- BRAND, Stewart (org). 1976. "For God's Sake Margaret. Conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead". Sausalito, CA: CoEvolutionary Quarterly.
- BUNN-MARCUSE. 2005. "Kwakwaka'wakw on Film". In: LISCHKE, U. e MCNAB, D. (org.) *Walking a tightrope. Aboriginal people and their representations*. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- CABALZAR, A. & RICARDO, C. A. 2006. *Povos Indígenas do Rio Negro. Uma introdução à diversidade sócioambiental do noroeste da Amazônia brasileira. Mapa-livro, 3a ed. rev.* São Paulo: ISA – Instituto Socioambiental; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro.
- CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de. 1986. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Ed Jorge Zahar.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. 2013. *Quando a Terra deixou de falar. Cantos da Mitologia Marubo*. São Paulo: Editora 34.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. 2011. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CHERNELA, Janet. 1982. *Estrutura Social do Uaupés brasileiro*. Rio de Janeiro: Anuário Antropológico, v. 81, p. 59-69.
- CHERNELA, Janet. 2001. "Piercing Distinctions: Making and Remaking the Social Contract in the North-West Amazon". p. 177-196. In RIVAL, L./WHITEHEAD, N.(org) *Beyond the Visible and the Material. The Amerindianization of Society in the Work of Peter Riviere*. New York: Oxford University Press.
- COFFACI DE LIMA, Edilene. 1997. *A onomástica katukina é pano?* In Revista de Antropologia v40, Nº2. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- CRAPANZANO, Vincent. 2004. *O dilema de Hermes*. In Teoria e Sociedade julho-dezembro. P106-137. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- DE OLIVEIRA, Ana Gita & ANDRELLO, Geraldo. 2006. Dossiê IPHAN 7. Cachoeira de Iauaretê. Lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri (AM). Brasília: IPHAN/Ministério da Cultura.
- DIAS CABALZAR, Flora(org). 2012. *Educação Escolar Indígena no Rio Negro 1998-2011*. São Paulo/São Gabriel da Cachoeira: Instituto Socioambiental/FOIRN.
- DIAS, Diego Madi. 2011. *Filmar e guardar: reflexões sobre a "cultura" e imagem a partir do caso Mebêngokre-Kayapó(PA)*. In Revista Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: UNIRIO
- ELIADE, Mircea. 1951. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- ERIKSON, P.H. 1990. *Les Matis d'Amazonie: parure du corps, identité ethnique et*

organization sociale. Thèse de doctorat. Paris: Université de Paris X.

FIRTH, Raymond. 1974. *Elementos de Organização Social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

FRANK, E. 2010. “Objetos, imagens e sons: a etnografia de Theodor Koch-Grünberg (1872-1924)”. In *Boletim do Museu Emílio Goeldi Vol 5 n.1* p. 153-171. Belém, Pará: Museu Emílio Goeldi.

GALLOIS, Dominique. 1984-85. *O Pajé Wayãpi e seus espelhos*. In *Revista de Antropologia*, 27-28:179-196. São Paulo: Universidade de São Paulo.

GALLOIS, Dominique e CARELLI, Vincent. 1995. *Diálogo entre Povos Indígenas: a experiência de dois encontros Mediados pelo Vídeo*. *Revista de Antropologia da USP* v.38 n°1. São Paulo: Universidade de São Paulo.

GEERTZ, Clifford. 2000/ 1988. *O Saber Local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Ed Vozes.

GINSBURG, Faye D. 1999. *The After-Life of Documentary: The Impact of You Are on Indian Land*. *EUA: Wide Angle* 21.2 (1999) 60-67.

GOW, Peter. 1995. “Cinema da Floresta. Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana”. In *Revista de Antropologia da USP* p.37-54 Volume 36. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo.

GOW, Peter. 2001. “Life in Herzog’s Film Camps on the Camisea”. In *An Amazonian Mith and It’s History*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.

GOETHE, Johann Wolfgang von. 1999. *Viagem à Itália: 1776 – 1788*. São Paulo: Editora Schwarcz.

HUGH-JONES, Christine. 1979. *From the Milk River. Spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.

HUGH-JONES, Christine. 1976. “Skin and Soul: the round and the straight. Social time and social space in Pira-paraná society”. In. *Actes du XLIIème Congrès International des Américanistes. Congrès du Centenaire, 2-9: Paris, v.2*.

HUGH-JONES, Stephen. 1979. *The Palm and the Pleiades*. Cambridge: Cambridge University Press.

HUGH-JONES, Stephen. 1988. *The Gun and the Bow Myths of White Men and Indians*. In: *L'Homme*, tome 28 n°106- 107. *Le mythe et ses métamorphoses*. pp. 138-155. Paris.

HUGH-JONES, Stephen/HUMPHREY, Caroline. 1992. *Barter, exchange, and value: an anthropological approach*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.

HUGH-JONES. 1994. *Shamanism, History, and State*. Michigan: The University of Michigan Press.

HUGH-JONES. 2002. *Nomes Secretos e Riqueza Visível. Nomenclatura no Noroeste Amazônico*. Revista Mana vol.8 no.2 Rio de Janeiro: Museu Nacional.

JACKNIS, I. 2000. "Visualizing Kwakwaka'wakw Tradition". In *BC STUDIES N°125/126*. Vancouver, Canada: University of British Columbia.

JACKSON, Jean E. 1983. *The Fish People. Linguistic Exogamy and Tukanoan Identity in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. 2005(1917). *Do Roraima ao Orinoco, vol 1*. São Paulo: Editora Unesp.

LAGROU, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.

LASMAR, Cristiane. 2005. *De Volta ao Lago de Leite. Gênero e transformação no Alto Rio Negro*. São Paulo: Ed. Unesp.

LANGDON, E. J. Matteson (org.) 1996. *Xamanismo no Brasil: Novas perspectivas*. Florianópolis: UFSC.

LANSING, J. Stephen. 1990. *The Decolonization of Ethnographic Film*. EUA: Visual Anthropology Review V7.

LATOUR, B. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford-NY: Oxford University Press.

LÉVI-STRAUSS. 1958/2008. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Ed. Cosac Naify.

MARCUS, George E. 2004. "O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia". In *Revista de Antropologia v.47 N°1*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

MARCUS, George E./ FISCHER, Michael M.J. 1986. "Anthropology as Cultural Critique. Taking Account of World Historical Political Economy: Knowable Communities in Larger Systems". In *Historicizing the Ethnographic Present*. Chicago: The University of Chicago Press.

MAUSS, Marcel. 2003 (1950). *Sociologia e Antropologia*, São Paulo: Cossac e Naify.

MEAD, Margaret. 1995. "Visual Anthropology in a Discipline of Words" (pg 03-10). In *Principles of Visual Anthropology*, org. Paul Hockings. Berlin-NY: Mouton de Gruyter.

METTRIE, La. 1982. *O Homem-Máquina*. Lisboa: Editorial Estampa.

OVERING KAPLAN, Joanna. 1975. *The Piaroa of the Orinoco Basin. A study in Kinship and Marriage*. Oxford: Ed. Clarendon Press Oxford.

PRICE, Sally. 2000. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ.

- PROENÇA, Cavalcanti. 1977. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- RUBY, Jay. 1975. Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? EUA: Studies in the Anthropology of Visual Communication, Vol. 2.
- RUBY, Jay. 1980. "Franz Boas and Early Camera Study of Behavior". Washington: In *Kinesics Report*.
- RUBY, Jay. 1991. *Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside — An Anthropological and Documentary Dilemma*. Journal of Film and Video, Vol. 44. Illinois: University Of Illinois Press.
- RUBY, Jay. 1995. *The Moral Burden of Authorship In Ethnographic Film*. Visual Anthropology Review, 11(2):77–82.
- SAHLINS, Marshal O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I e II). Revista Mana Vol 3 nº1. Rio de Janeiro: Museu Nacional.
- SÁEZ, O.C. 2000. "O Inca Pano: Mito, História e modelos etnológicos". In *Mana 6 n.2* p.7-35. Rio de Janeiro: Museu Nacional
- SAHLINS, M.1976a[1965] "De la sociologie de l'echange primitif", in *Âge de Pierre, âge d'Abondance*, Paris: Gallimard, Sciences Humaines.
- SCHRÖDER, P. 2013. "Primeira viagem aos Ticuna: um artigo pouco conhecido de Curt Nimuendajú". In Boletim do Museu Emílio Goeldi Vol 8 n.2 p. 461-470. Belém, Pará: Museu Emílio Goeldi.
- STENZEL, Kristine. 2009. "Contato Linguístico e Mudança Linguística no Noroeste Amazônico: o caso Kotiria (Wanano)". In Revista da ABRALIN, v.8, n.2, p.71-100. Belém, PA: Universidade Federal do Pará.
- STRADELLI, Ermano. [1896] 1964. A Lenda de Jururupari e outras lendas amazônicas. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.
- STRATHERN, Marilyn. 1997. "Entre uma melanesianista e uma feminista". In Cadernos Pagu (8/9) p.7-49. Campinas, SP: Editora Unicamp.
- STRATHERN, Marilyn. 1987. "The Limits of auto-anthropology". In *Anthropology at home*. Org JACKSON, Anthony. Londres: Tavistock Publications.
- STRATHERN, Marilyn. 2010. *Porcos e Celulares: uma conversa com Marilyn Strathern sobre Antropologia e Arte*. Revista Proa Nº2 volII Campinas: UNICAMP.
- STRATHERN, Marilyn. 2013. *Fora de Contexto: as ficções persuasivas da antropologia (seguido de comentários e resposta)*. São Paulo: Terceiro Nome.
- TEIXEIRA, Raquel F. A. 1995. "As Línguas Indígenas no Brasil". In A temática indígena na escola. Brasília: Mec/Mari/Unesco.

TELBAN, Borut & VÁVROVÁ, Daniela. 2014. *Ringing the living and the dead: Mobile phones in a Sepik society*. The Australian Journal of Anthropology. Australian Anthropological Society. Melbourne: The University of Melbourne.

THOMAS, N. & HUMPHREY, C. 1994. "Shamans, Prophets, Priests and Pastors" In. (ed.). *Shamanism, History and the State*. Michigan: University of Michigan Press.

TURNER, Terence. 1994. "Imagens Desafiantes: a apropriação Kaiapó do Vídeo". In Revista de Antropologia da USP Volume 36. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo.

VINE DELORIA, Jr. 1997. "Nós Falamos, Vocês Ouvem". In *O Sopro das Vozes. Textos de Índios Americanos*. Lisboa: Assírio e Alvim.

WAGNER, Roy. 2009. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac e Naif.

WAGNER, Roy. 2011. *O Apache era meu reverso: entrevista com Roy Wagner*. Revista de Antropologia v54 nº2. São Paulo: Universidade de São Paulo.

WRIGHT, Robin. 2005. *História Indígena e do Indigenismo no Alto Rio Negro*. Campinas: Mercado das Letras.

Filmes

The Kwakiutl of British Columbia. 1973. Filme feito em 1930 por Franz Boas. Edição e notas por Bill Holm. University of Washington Press, Seattle.

In the Land of the War Canoes. 1973. Filme feito em 1914 por Edward S. Curtis. Editado e com som direto colhido por Bill Holm. University of Washington Press, Seattle.

Aus dem Leben der Taulipang in Guyana (Da vida dos Taurepang na Guiana) filmado em 1911 por Koch-Grunberg e H. Schimidt.

Trance and Dance in Bali, 1952, 22 min. MEAD, M e BATESON, G.

Techqua Ikachi. (1989) (Alemanha/EUA/Suíça), 115min. James Danaqyumtewa, Anka Schmid e Agnes Barmettler.

Through Navajo Eyes . (Sete curta-metragens Navajo):

1) *Intrepid Shadows* dirigido por Al Clah.

2) *The Navajo Silversmith* dirigido por Johnny Nelson.

3) *A Navajo Weaver* dirigido por Susie Benally.

4) *Old Antelope Lake* dirigido por Mike Anderson.

5) *Second Weaver* dirigido por Susie Benally.

6) *The Shallow Well Project* dirigido por Johnny Nelson.

7) *The Spirit of the Navajos* dirigido por Maxine e Mary J. Tsosie.

- Stolat*. 1985. (França, 21min) Direção coletiva: Pengau Nengo (direção), Martin Maden (fotografia) e Bike Johnston (som).
- Casca do Chão*. 2008. (Minas Gerais, 48 min). Direção: Jaciara Caxixó e Glaysson Caxixó. Fotografia: Jaciara Caxixó, Glaysson Caxixó e Otávio Caxixó. Imagens adicionais: Pedro Portella e Rafael Fares. Edição: Pedro Portella e Rafael Fares.
- Presente dos Antigos*. 2009. (Minas Gerais, 52 min). Direção: Ranison e José dos Reis Xakriabá.
- Xinã Bena, Novos Tempos*. 2006. (Acre-Pernambuco, 52 min). Direção: Zezinho Yube. Fotografia: Zezinho Yube, Josias Maná Kaxinawa, Vanessa Ayani, Zé Mateus Itsairu e Tadeu Siã Kaxinawa. Imagens adicionais: Pedro Portella e Vincent Carelli. Edição: Pedro Portella, Vincent Carelli e Mari Corrêa.
- Podáali – Um documentário da Música Baniwa*. (Amazonas, 30:56 min) Direção: Moisés Baniwa e Paulinho Baniwa.
- Kotiria Ya Bahsa: Dança do Povo da Água*. 2014. (Amazonas, 60 min). Direção, Fotografia e Edição: Moisés Galvez Trindade, Auxiliadora Ferreira Figueiredo, Osvaldo Figueiredo, Arsênio, Afonso Trindade, Maria Araci Melo Alvares, Darcilene Alvares, Domingos Sávio Dias Alvares e Claudilson Almeida Álvares e Silvestre Galvão Trindade. Imagens adicionais: Pedro Portella e Pedro Rocha.
- Bahsé Gu Waikanã: Any Kanamurú, o pajé Piratapuia*. 2010. (Amazonas, 15:25min). Direção: Alexandre D'elia (Baré) e Sales Melgueiro de Oliveira(Baré), 23 anos
- Kupixá Yara: Dona da Roça*. 2010. (Amazonas, 31:40min). Direção: Maristela da Silva de Menezes e Anair da Silva Sampaio.
- Blhkna Ye kihti: História dos Velhos*. 2010. (Amazonas, 13:27min). Direção: João Arimar Noronha Lana e Lair Fontoura Freitas.
- Diroá Na Mahsã Buha'ke: A origem dos Diroá*. 2010. (Amazonas, 20:50min). Direção: Celso Janio Dias Campos e Estanislau da Silva Pinheiro Filho.
- Murakí Ripiká: Fruto do Trabalho*. 2010. (Amazonas, 13:13min). Direção: Elisangela Fontes Olimpio e Gracindo Aragua Almeida.
- Xapiripë Yanopë - Casa dos Espíritos*. 2010. (Roraima, 24 min) Direção: Morzaniel Iramari e Dário Kopenawa.
- Nuke Kui Barreira*. 2010. (Acre, 7:30min) Direção: Mauro Môcha.
- Kupixá Yanékitiwara: Nora Malcriada*. 2010. (Amazonas, 7:16min) Direção: Elisangela Fontes Olimpio.
- Ti Ika Nawa – O Viajante Encantado*. 2010. (Acre, 19:26min). Direção: Acélio Sales Kaxinawá, José Paulo Maná Hunikuĩ e Raimundo Paulo Kaxinawa.
- TV FOIRN 1*. 2010. (Amazonas, 26 min) Direção: Nivaldo Silva Cordeiro Baré.
- TV FOIRN 2*. 2010. (Amazonas, 26 min) Direção: Nivaldo Silva Cordeiro Baré.

TV FOIRN – Depoimentos. 2010. (Amazonas, 11 min). Direção: Nivaldo Silva Cordeiro Baré.

Baishadi Shāwādawa: As palavras de minha avó. 2010. (Acre, 16:36min) Direção: Vakunû Shāwã e Txanda Shāwādawa.

Abuho Wuamfho: Vovô Ralhão. 2010 (Amazonas, 17:30min) Direção: Barnabé Paz Neri e Maria Rosilene Prado Machado.

Vetidaresé: Benzimento de Proteção. 2010. (Amazonas, 11:22min) Direção: Armindo Pena Seribhí Tukano.

Reahu a Uëmatwihi: Tradição em Cena. 2010. (Roraima, 17:09 min) Direção: Ivan Xirixiana e Ênio Mayanawá.

Kumu Kĩĩ bipo paâ Ke'e: Feitiço de Sopro. 2010. (Amazonas, 14:34min). Direção: Aguinaldo Diamí Marques Peixoto e Ismael Se'ribihí Fontes Caxias.

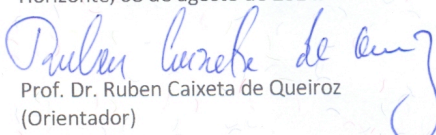
Wesé'ri Da'rari Masá: Trabalhadores Autônomos. 2010 (Amazonas, 27 min). Direção: Tiago Fernandes Sampaio e José dos Santos Sampaio.

Urihi Haromatipë: Curadores da Terra Floresta. 2014. (Roraima, 60 min). Direção: Morzaniel Iramari.



ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ANTROPOLOGIA DE PEDRO PORTELLA MACEDO (Nº DE MATRÍCULA: 2012650702)

Aos 08 (oito) dias do mês de agosto de 2014 (dois mil e quatorze), reuniu-se no Auditório Prof. Baesse sala F-4059 - 4º andar do prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais a Comissão Examinadora, para julgar, em exame final, a Dissertação intitulada: “ *ESSA MÁQUINA NÃO CAIU DO CÉU: o nascimento do cinema dos povos originários e notas etnográficas sobre dez anos de formações cinematográficas para indígenas*”, requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia, Área de Concentração: Antropologia Social - Linha de Pesquisa: Antropologia da Imagem e do Som. A Comissão Examinadora foi composta pelos professores doutores: **Ruben Caixeta de Queiroz – orientador (PPGAN-FAFICH/UFMG); Rogério Duarte do Pateo – (FAFICH/UFMG) e Luisa Elvira Belaunde Olschewski – (Museu Nacional/UFRJ)**. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Ruben Caixeta de Queiroz, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao mestrando Pedro Portella Macedo, para apresentação de sua Dissertação. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após a arguição dos examinadores, a Comissão se reuniu, sem a presença do mestrando e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora aprovaram a Dissertação por unanimidade e o resultado foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 08 de agosto de 2014.


Prof. Dr. Ruben Caixeta de Queiroz
(Orientador)

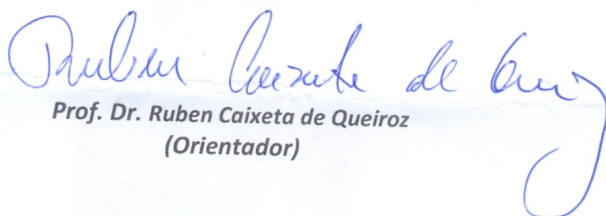

Profa. Dra. Luisa Elvira Belaunde Olschewski


Prof. Dr. Rogério Duarte do Pateo



DECLARAÇÃO

DECLARAMOS para os devidos fins, que Pedro Portella Macedo defendeu e foi aprovado em sua dissertação de Mestrado intitulada “ *ESSA MÁQUINA NÃO CAIU DO CÉU*”: o nascimento do cinema dos povos originários e notas etnográficas sobre dez anos de formações cinematográficas para indígenas”, no dia 08 de agosto de 2014, no Auditório Prof. Baesse sala F-4059 - 4º andar do prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.


Prof. Dr. Ruben Caixeta de Queiroz
(Orientador)